



La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale
fra Cinque e Seicento
Polychoral Music in Italy and in Central-Eastern Europe
at the Turn of the Seventeenth Century

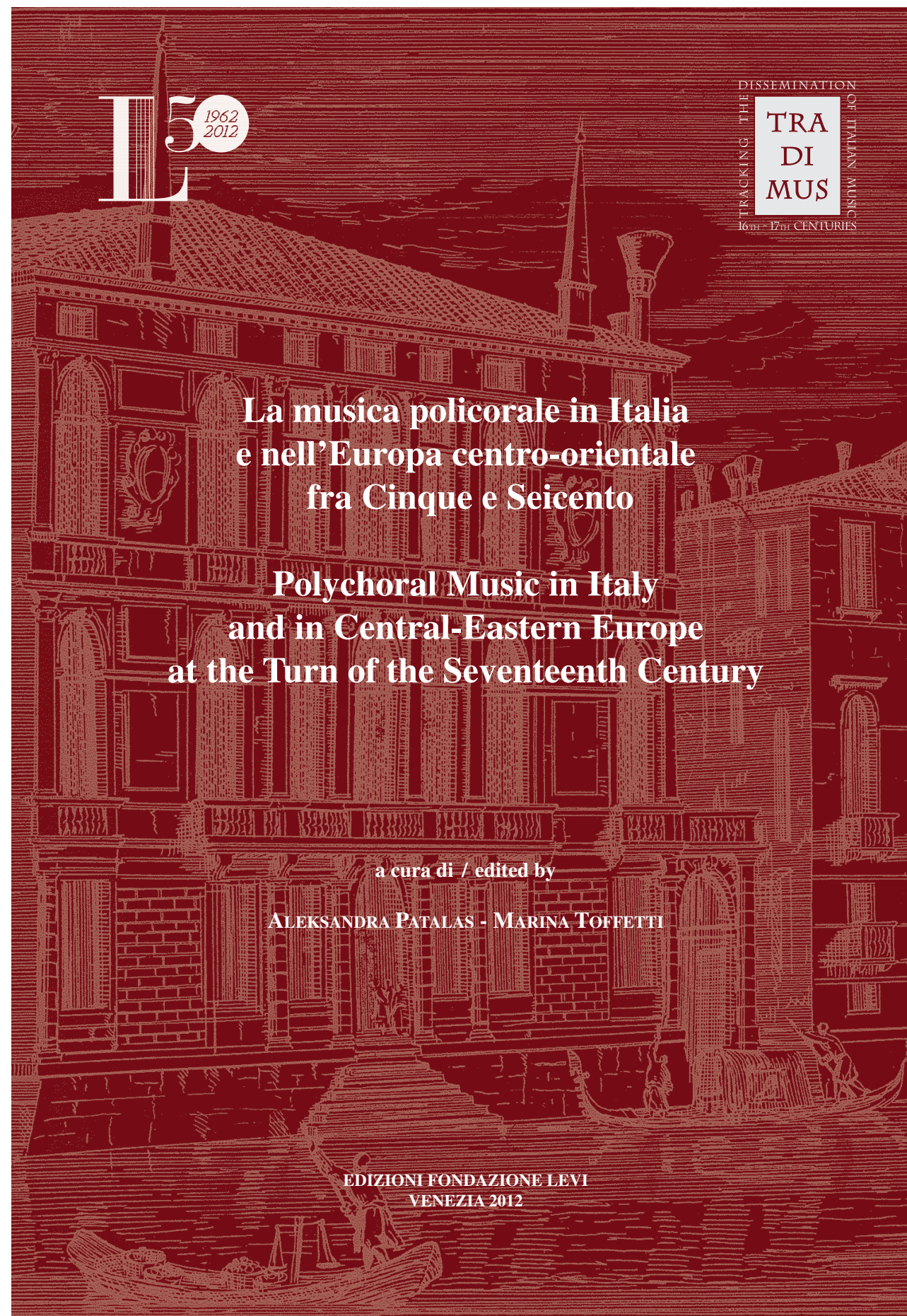
FONDAZIONE
LEVI

TRA.D.I.MUS.
S.M. 1



ISBN 978-88-7552-040-3

9 788875 520403



LE
1962
2012

DISSEMINATION
OF ITALIAN MUSIC
TRACKING THE
TRA
DI
MUS
16th - 17th CENTURIES

La musica policorale in Italia
e nell'Europa centro-orientale
fra Cinque e Seicento

Polychoral Music in Italy
and in Central-Eastern Europe
at the Turn of the Seventeenth Century

a cura di / edited by

ALEKSANDRA PATALAS - MARINA TOFFETTI

EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 2012

TRA.D.I.MUS.

Tracking the Dissemination of Italian Music
16th-17th Centuries

Jana Kalinayová-Bartová, Daniele V. Filippi, Tomasz Jeż, Metoda Kokole,
Antonio Lovato, Aleksandra Patalas, Marina Toffetti

La musica policorale in Italia
e nell'Europa centro-orientale
fra Cinque e Seicento

Polychoral Music in Italy
and in Central-Eastern Europe
at the Turn of the Seventeenth Century

a cura di / edited by

ALEKSANDRA PATALAS - MARINA TOFFETTI

con esempi musicali in CD / with music examples on CD



EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 2012

TRA.D.I.MUS.

Studi e monografie, 1

Consulenti / Advisors

Giulio Cattin, Dinko Fabris, Robert L. Kendrick,
Jeffrey Kurtzman, Noel O'Regan

Curatela dei saggi in lingua inglese: Aleksandra Patalas
Curatela dei saggi in lingua italiana: Marina Toffetti

Coordinamento editoriale: Claudia Canella
Revisione linguistica dei testi in inglese: Eleanor Young
Composizione degli esempi musicali: Gino Del Col

ISBN: 978-887552-040-3

© Copyright 2012 by FONDAZIONE LEVI
S. Marco 2893, Venezia
Tutti i diritti riservati

*L'editore si dichiara a disposizione degli aventi diritto
in merito ad eventuali fonti non individuate*

INDICE / CONTENTS

<i>Presentazione / Presentation</i> Antonio Lovato	VII
<i>Prefazione / Foreword</i> Aleksandra Patalas-Marina Toffetti	XI
<i>Anna Szweykowska in memoriam</i>	XVII
<i>Scritti di Anna Szweykowska / Writings by Anna Szweykowska</i> Aleksandra Patalas	XXI
L'INIZIO DI UN PERCORSO / THE BEGINNING OF A PATH	1
Zofia Dobrzańska-Fabiańska The Role of Italian Musical Culture in the Seventeenth-Century Polish-Lithuanian Commonwealth, in Light of Polish Musicological Historiography	3
Parte prima: LA POLICORALITÀ IN ITALIA FRA CINQUE E SEICENTO Part one: POLYCHORAL MUSIC IN ITALY BETWEEN THE SIXTEENTH AND THE SEVENTEENTH CENTURIES	35
Marco Della Sciucca L'altra Italia: Roma. Tecniche ed estetiche della policoralità in Palestrina	37
Laura Mauri Vigevani <i>In convertendo Dominus</i> , «dialogo a doi chori» di Orfeo Vecchi (1588)	57
Anna Brejta The Polychoral Technique of Giovanni Matteo Asola in his <i>Completorium romanum</i> (1599)	85
Franco Colussi Tracce di musica policorale in alcuni centri del Friuli storico tra Cinque e Seicento	101

INDICE

Parte seconda: LA POLICORALITÀ FRA ITALIA ED EUROPA CENTRO-ORIENTALE Part two: POLYCHORAL MUSIC BETWEEN ITALY AND CENTRAL-EASTERN EUROPE	159
Marina Toffetti Da Milano a Varsavia: di nuovo su Giulio Cesare Gabussi e altre presenze italiane nella Polonia del primo Seicento	161
Marco Bizzarini Da Brescia a Varsavia: le musiche policorali di Pietro Lappi con dedica a Sigismondo III (1605)	199
Tomasz Jeż La diffusione del repertorio policorale dell'Italia del nord nell'ambiente protestante della Slesia nel primo Seicento	215
Daniele V. Filippi Rome, Madrid, Warsaw: Polychorality and Sonic Creativity in the Music of Tomás Luis de Victoria and Giovanni Francesco Anerio	229
Aleksandra Patalas Il fenomeno della policoralità in Polonia e le composizioni policorali di Marco Scacchi	281
Metoda Kokole From Graz to Today's Central Slovenia: the Influence of Italian Polychoral Music in the Period c. 1595 to c. 1620	335
Parte terza: ASSIMILAZIONE STILISTICA E RICEZIONE COMPOSITIVA Part three: STYLISTIC ASSIMILATION AND COMPOSITIONAL RECEPTION	375
Jana Kalinayová-Bartová Polychoral Music in Seventeenth-Century Slovakia: Italian Models and Local Variants	377
Barbara Przybyszewska-Jarmińska Influssi italiani sulla musica policorale di Marcin Mielczewski, compositore polacco della prima metà del Seicento	399
<i>Il contenuto del CD / The Content of the CD</i> Marina Toffetti	413
<i>Indice dei nomi / Index of names</i>	423

PRESENTAZIONE

La scelta di incentivare la ricerca sulla diffusione e sulla ricezione della musica italiana tra i secoli XVI e XVII risponde a un orientamento condiviso degli organi direttivi della Fondazione Ugo e Olga Levi: sostenere con progetti organici lo studio della musica medievale e rinascimentale. Siamo convinti, infatti, che appoggiare la riscoperta e la valorizzazione di quei repertori che, nei secoli, hanno contribuito a costruire un linguaggio musicale comune dentro una comune civiltà, possa contribuire ad affrontare con risposte culturali adeguate i processi di trasformazione e integrazione attraverso i quali l'Europa è chiamata a ridefinire la propria identità.

L'inizio di questo percorso risale al 2005 quando la Fondazione Levi organizzò il seminario di studio *La tradizione policorale in Italia, nella penisola iberica e nel Nuovo Mondo*. Partendo dalla constatazione che «nella storiografia musicale europea, la musica a più cori è associata al mito di Venezia e, per estensione, al tropo barocco dello splendore e della magnificenza», è stata affermata la necessità di esplorare la policoralità «in quanto pratica musicale e oggetto teorico in ambiti differenti e lontani come la penisola iberica e le colonie americane». L'obiettivo era quello di indagare la dimensione antropologica e culturale della prassi policorale per giungere a «una visione più ampia e flessibile della storia della musica in età moderna».

In attesa di poter studiare e discutere i risultati allora raggiunti, ma con il proposito di non abbandonare la strada intrapresa, nel 2009 la Fondazione Levi ospitò l'incontro di studio *La musica policorale tra Cinque e Seicento: Italia-Europa dell'est*, con il quale l'attenzione venne spostata verso il confine centro-orientale del mondo occidentale, quasi a voler sottolineare la dimensione globale che, partendo dall'Italia, la musica policorale finì per acquisire in epoca moderna. L'esigenza emersa da quell'incontro era duplice: riprendere la tradizione di studi avviata negli anni '60 sul tema della ricezione della musica italiana nei paesi d'oltralpe fra tardo Rinascimento ed età barocca; sostenere l'impegno di una nuova generazione di giovani musicologi dell'Europa centro-orientale, finalmente messi nelle condizioni di poter accedere liberamente alle fonti.

Fu in seguito a questo incontro che, nel 2009, si è costituito presso la Fondazione Ugo e Olga Levi il gruppo di lavoro TRA.D.I.MUS. (*Tracking the Dissemination of Italian Music: 16th-17th Centuries*), formato da ricercatori e studiosi di vari paesi europei, accomunati dall'interesse per il fenomeno della diffusione e della ricezione della musica italiana nei paesi dell'Europa centro-orientale: non più soltanto la produzione policorale, ma anche quella concertata che, per certi aspetti, ne costituisce lo sviluppo. Il compito individuato fu innanzi tutto quello di inquadrare in una prospettiva di lunga durata le vicende migratorie di musicisti e repertori da e verso l'Italia, attraverso la ricerca e la riproduzione delle fonti, l'acquisizione e la traduzione delle informazioni bibliografiche, la catalogazione e l'inserimento in un'apposita banca dati di tutto il materiale raccolto ai fini della gestione e della diffusione delle informazioni.

Un'occasione per verificare la fattibilità del progetto è rappresentata da due convegni internazionali di studi. Il primo, *La musica policorale del secolo XVI: i precursori, l'am-*

bito veneto, Asola e Croce, è stato organizzato dalla Fondazione Ugo e Olga Levi nel 2010 durante le celebrazioni per il quarto centenario della morte dei due musicisti veneti. In questo caso, la riflessione sugli esiti ottenuti da chi si è occupato di ricostruire le tappe fondamentali della pratica poliorale è stata accompagnata dalla raccolta sistematica delle composizioni, delle edizioni moderne e della relativa bibliografia, da esecuzioni con ripresa e registrazione di testimonianze sonore rare o inedite e da un'esposizione pubblica delle fonti. Per varie ragioni, la discussione avviata a Venezia è stata poi ripresa e approfondita in un'ottica complementare durante il recente convegno internazionale *Central-Eastern Europe versus the Italian musica moderna. Reception, adaptation, integration* (ottobre 2011), organizzato dall'Istituto di Musicologia dell'Università di Varsavia in collaborazione con la Fondazione Ugo e Olga Levi, in occasione del quarto centenario della pubblicazione degli *Offertoria e Communiones* di Mikołaj Zieleński (Venezia, 1611).

Nel frattempo è stata messa a punto una serie di iniziative per diffondere la conoscenza delle attività programmate, estendere la collaborazione e reperire le risorse necessarie alla loro realizzazione. In vista del quarto centenario della morte di Giovanni Gabrieli (1612), la Fondazione Ugo e Olga Levi, insieme al Centro Tedesco di Studi Veneziani, all'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini e alla Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco, ha proposto alla Regione Veneto la costituzione di un comitato scientifico che comprende anche rappresentanti delle Università di Cambridge, Greifswald, Padova, Uppsala, Venezia e Weimar, oltre alla Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft. Le iniziative previste hanno lo scopo di incentivare lo studio della ricezione e dell'eredità della musica veneziana nel nord dell'Europa durante la prima età moderna. Declinata prevalentemente sul versante della Germania meridionale, la stessa tematica ritorna nel progetto *La musica poliorale tra Venezia, il Trentino e l'Europa centrale*, che la Fondazione Ugo e Olga Levi intende realizzare in collaborazione con l'Accademia di Musica Antica di Rovereto. Da ultimo, la stessa Fondazione Levi si è proposta come organizzatore di un progetto che ha ancora una volta come tema la diffusione della musica italiana nei secoli XVI e XVII e al quale partecipano l'Istituto di Musicologia dell'Università di Varsavia e il Centro Tedesco di Studi Veneziani.

È nel contesto di proposte così articolate e impegnative, concepite in una logica di collaborazione internazionale, che va misurato il reale significato della presente pubblicazione. La miscellanea curata da Aleksandra Patalas e Marina Toffetti non costituisce un episodio editoriale a sé stante e nemmeno il prodotto estemporaneo, per quanto originale e innovativo, di un'occasione di studio. Considerando la pianificazione delle ricerche sulla diffusione della musica italiana che, passo dopo passo, la Fondazione Ugo e Olga Levi va costruendo attraverso collaborazioni mirate con istituzioni accademiche e scientifiche, impegnando anche la professionalità di *ensembles* specializzati, appare evidente come i contributi raccolti in questa pubblicazione rappresentino un punto di partenza di un progetto di più ampia portata, indicando già molteplici direzioni di sviluppo così da orientare le successive iniziative.

Il Presidente del Comitato scientifico
della Fondazione Ugo e Olga Levi

Antonio Lovato

PRESENTATION

The choice to stimulate the research on the dissemination and reception of Italian music between the 16th and 17th centuries is in line with the intention, shared by the management of the Ugo and Olga Levi Foundation, to support the study of medieval and Renaissance music with organic projects. We are convinced that supporting the rediscovery and enhancement of the repertoires which contributed to creating a common musical language within a common civilisation throughout the centuries, can help face with adequate cultural answers the processes of change and integration, through which Europe is being asked to redefine its identity.

This undertaking started when the Levi Foundation organised the workshop *La tradizione polichorale in Italia, nella penisola iberica e nel Nuovo Mondo* (Polichoral tradition in Italy, the Iberian peninsula and the New World). The starting point was the awareness that “in the European musical historiography, polychoral music is associated with the myth of Venice, and, by extension, to the Baroque *tropus* of splendour and magnificence”. Hence, the need emerged to explore polychoral music “both as a musical practice and as a theoretical object, in such different and distant areas as the Iberian peninsula and the American colonies”. The aim was to investigate the anthropological and cultural dimension of polychoral practice to get to a “a wider and more flexible outlook on the history of music in modern times”.

While waiting to be able to study and discuss the results which were then obtained, in order not to abandon the work undertaken, in 2009 the Levi Foundation hosted the study group meeting *La musica polichorale tra Cinque e Seicento: Italia-Europa dell'est* (Polichoral music between the Sixteenth and Seventeenth Centuries: Italy-Eastern Europe), during which the focus shifted to the Central-Eastern border of the Western world. The global dimension that polychoral music acquired eventually in the modern age, starting from Italy, was then somehow highlighted. There was a two-fold necessity: to resume the research started in the 1960s on the theme of the reception of Italian music in the countries north of the Alps between the late Renaissance and the Baroque period; to support the work of a new generation of young musicologists from Central and Eastern Europe, who were finally able to accede to the sources freely.

The creation of the research group TRA.D.I.MUS. (*Tracking the Dissemination of Italian Music: 16th-17th Centuries*) in 2009, within the Ugo and Olga Levi Foundation, was the result of that meeting. The group was made up with researchers and scholars from many European countries, who were all interested in the dissemination and reception of Italian music in Central and Eastern European countries; they dealt not only with the polychoral output, but also with the *concertato* style, which developed from it. The initial task was to give a long-term perspective to the migration of musicians and repertoires from and to Italy, through the research and the reproduction of sources, the acquisition and translation of bibliographical information, the cataloguing and insertion of all the material collected in a database, in order to handle and disseminate the information.

An opportunity to assess the feasibility of the project has been given by two international conferences. The first, *La musica polichorale del secolo XVI: i precursori, l'ambito Veneto*,

Asola e Croce (16th century polychoral music: the precursors, the Veneto context, Asola and Croce), was organised by the Ugo and Olga Levi Foundation in 2010 during the celebrations for the fourth centenary of the death of the two musicians from the Veneto. In this case, the analysis of the results obtained by the researchers who had tried to reconstruct the main stages of polychoral music, was accompanied by the systematic collection of compositions, modern editions and the relevant bibliography, by performances and the recording of rare or unpublished audio testimonies, and by a public exhibition of the sources.

For different reasons, the discussion which had started in Venice was resumed and deepened, from a complementary point of view, during the recent international conference *Central-Eastern Europe versus the Italian musica moderna. Reception, adaptation, integration* (October 2011), organised by the Institute of Musicology of Warsaw University in cooperation with the Ugo and Olga Levi Foundation on the occasion of the fourth centenary of the publication of the *Offertoria* and *Communiones* by Mikołaj Zieleński (Venice, 1611).

Meanwhile, a series of initiatives has been defined with the purpose of disseminating the knowledge of the scheduled activities, extending the cooperation and collecting the necessary resources to accomplish them.

With a view to the fourth centenary of Giovanni Gabrieli's death (1612), the Ugo and Olga Levi Foundation, along with the German Centre of Venetian studies, the Institute for Music of the Giorgio Cini Foundation and the Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco, has suggested to the Regione Veneto the creation of a scientific committee including some representatives of the Universities of Cambridge, Greifswald, Padova, Uppsala, Venezia and Weimar, as well as the Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft. The planned initiatives aim to boost the studying of the reception and inheritance of Venetian music in Northern Europe in the early modern age. The same theme, from the perspective of Southern Germany, is dealt with in the project *La musica policorale tra Venezia, il Trentino e l'Europa centrale* (The polychoral music between Venice, the Trentino and Central Europe), which the Ugo and Olga Levi Foundation proposes to do in cooperation with the Academy of Ancient Music of Rovereto. To conclude, the Levi Foundation itself has offered to organise a project which deals with the dissemination of Italian music in the 16th and 17th centuries, which sees the involvement of the Institute of Musicology of Warsaw University and the German Centre of Venetian studies.

The real meaning of the current publication should be measured in the context of such complex and challenging proposals, in the perspective of international collaboration. The miscellaneous publication edited by Aleksandra Patalas and Marina Toffetti does not represent either a separate episode or the impromptu result of a research, albeit original and innovative. By looking at the schedule of the research on the dissemination of Italian music, which the Ugo and Olga Levi Foundation has been carrying out through targeted cooperation with academic and scientific institutions, as well as with the help of specialised *ensembles*, it seems evident that the contributions collected in this publication are the starting point of a wider project, and contain hints at possible future initiatives and developments.

The President of the Scientific Committee
of the Ugo and Olga Levi Foundation

Antonio Lovato

PREFAZIONE

Il tema della ricezione della musica italiana nei paesi d'oltralpe fra tardo Rinascimento ed Età barocca è da tempo al centro dell'attenzione di un numero crescente di musicologi di diversa formazione e provenienza. Ad esso sono stati dedicati numerosi incontri internazionali sin dagli anni '60 e '70 del secolo scorso: basti ricordare i convegni organizzati dall'A.M.I.S., che videro come protagonisti, fra gli altri, Giuseppe Vecchi, Vittorio Gibelli e, fra gli studiosi polacchi, Anna e Zygmunt Szwejkowsky, Mirosław Perz, Elżbieta Zwolińska e Wiarosław Sandelewski, i cui esiti si possono ancora valutare attraverso i diversi volumi degli atti. In seguito, a partire dal 1989, i musicologi dell'Europa orientale hanno potuto accedere più agilmente alle fonti musicali conservate nell'Europa occidentale, per loro difficilmente accessibili negli anni del secondo dopoguerra. Quest'apertura ha dato un nuovo impulso alla ricerca e ai lavori di tipo comparativo, così il tema della ricezione della musica italiana è tornato a occupare una posizione di rilievo fra quelli recentemente indagati da una nuova generazione di musicologi. Nell'ambito del secondo convegno internazionale Early Music: Context and Ideas svoltosi presso l'Istituto di Musicologia di Cracovia (11-14 settembre 2008), per citare un evento internazionale fra i più recenti, il tema della circolazione di stili e tecniche musicali di ascendenza peninsulare è stato affrontato nel corso di una tavola rotonda intitolata Reception of Italian Musical Culture in Central Europe and in France up to ca. 1800. In apertura del presente volume è parso significativo stabilire un legame con quell'evento, riproponendo la pubblicazione integrale dell'ampia relazione introduttiva di Zofia Dobrzańska-Fabiańska (The Role of Italian Musical Culture in the Seventeenth-century Polish-Lithuanian Commonwealth, in Light of Polish Musicological Historiography), dalla quale a suo tempo aveva preso avvio il dibattito su questo tema. Dall'incontro del 2008 era inoltre emersa la necessità di promuovere un gruppo internazionale di studio, impegnato in un progetto strutturato e unitario e con frequenti momenti di incontro e di confronto, che potesse indagare con sistematicità i diversi aspetti dell'assimilazione di uno stile italiano (ma ben presto pan-europeo) in tempi e ambiti geo-culturali distinti. A questa esigenza ha dato una risposta la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, dapprima promuovendo un incontro internazionale di studio (tenutosi a Venezia il 15-16 maggio 2009 presso la sede della Fondazione, in apertura delle celebrazioni per il quarto centenario della morte di Giovanni Matteo Asola e Giovanni Croce) sul tema della circolazione della musica poliorale che, insieme con lo stile concertato, rappresenta uno dei due pilastri della ricezione della musica italiana nell'est europeo. In tempi recenti, inoltre, si è costituito in seno alla Fondazione un gruppo di lavoro denominato TRA.D.I.MUS. (Tracking the Dissemination of Italian Music: 16th-17th Centuries), che si propone di indagare il fenomeno della ricezione della musica italiana nell'Europa centro-orientale nel sedicesimo e nel diciassettesimo secolo, avvalendosi della collaborazione di colleghi legati a diverse istituzioni europee già impegnati in ricerche sull'argomento, organizzando convegni, giornate di studio, seminari e sostenendo la pubblicazione di edizioni critiche, cataloghi e bibliogra-

fie. L'impegno della Fondazione Ugo e Olga Levi si riconferma infine nel sostegno alla pubblicazione del presente volume, che raccoglie gli interventi illustrati durante le giornate di studio, e alla realizzazione del CD allegato, che presenta, in molti casi per la prima volta, l'incisione discografica delle musiche prese in esame, così da ricreare esperienze sonore la cui fruizione riteniamo indispensabile per una piena comprensione dei fenomeni indagati.

Il 31 ottobre 2010, durante la preparazione di questo volume, è venuta a mancare a Cracovia la dottoressa Anna Szweykowska, musicologa e storica della cultura impegnata da sempre nello studio dei rapporti musicali fra Italia e Polonia nel tardo Rinascimento e nel primo Barocco. Dedicandole il presente lavoro si è voluto esprimere il meritato apprezzamento per gli sforzi scientifici profusi nel corso di una vita, aprendo prospettive di ricerca che si rivelano tutt'oggi feconde. L'elenco completo dei lavori scientifici editi e inediti di questa studiosa, affiancato al breve profilo biografico, potrà inoltre utilmente giovare a chi oggi intenda proseguire nei suoi stessi indirizzi di ricerca.

Seppur non incentrato sul tema della policoralità, l'articolo di Zofia Dobrzańska-Fabiańska, che rappresenta un primo bilancio degli studi sull'eredità musicale italiana in Polonia fra Rinascimento ed Età barocca, dà conto dell'ampiezza del dibattito e della ricchezza dei contributi in lingua polacca dedicati a vario titolo all'argomento, ponendosi come strumento bibliografico fondamentale per chiunque volesse oggi impostare una ricerca su questi temi. Oltre a ciò, esso rappresenta una sorta di premessa ideale, segnando l'inizio di un percorso di riflessione nel cui solco intende collocarsi anche il presente lavoro.

Individuato come prioritario lo studio della circolazione della musica a più cori, è parso opportuno articolare la ricerca in tre filoni di approfondimento distinti, ma complementari, confluiti nelle tre sezioni di cui si compone il presente volume. La prima sezione, che propone una ricognizione sulla produzione policorale in Italia fra Cinque e Seicento, è nata allo scopo di dare un contributo allo studio del panorama musicale peninsulare, che si rivela sempre più variegato e ricco di sfaccettature. Si è dunque cercato, per quanto possibile, di mettere a fuoco la produzione 'minore' di figure di prima grandezza (come è il caso dei generi d'uso liturgico inclusi nel catalogo palestriniano), valutando nel contempo l'originale apporto al genere policorale di figure all'epoca ritenute di prima grandezza, ma per lungo tempo cadute nell'oblio (da Orfeo Vecchi, che i contemporanei consideravano alla stregua del 'Palestrina' milanese, al laboriosissimo Giovanni Matteo Asola). Infine si è cercato di comprendere, per quanto possibile, le dinamiche della produzione policorale in alcune aree periferiche sinora poco indagate (com'è il caso del Friuli storico).

Nella seconda sezione del volume è affrontato il tema dei movimenti di alcuni musicisti (come il bolognese Giulio Cesare Gabussi, allora attivo a Milano; alcuni suoi stretti collaboratori, fra cui Lorenzo Bellotti; il toscano Pietro Lappi attivo a Brescia; il romano Giovanni Francesco Anerio) dal sud al nord-est dell'Europa, valutando la natura e l'entità dell'impatto culturale soprattutto in Polonia e nei territori dell'attuale Slovenia.

Tuttavia l'esito più significativo degli studi sull'eredità musicale italiana consiste nel valutare, come fanno soprattutto i saggi della terza sezione del presente volume, la natura

PREFAZIONE

dell'assimilazione stilistica e l'entità della ricezione compositiva. Profondamente debitorici nei confronti dello stile italiano si sono rivelate figure di primissima grandezza (ma tutt'oggi a malapena conosciute al di fuori del ristretto ambito locale) come Ján Šimbracký (Johann Schimbrack) e Zachariáš Zarewúcky (Zacharias Zarewutius), attivi nell'attuale Slovacchia, e Marcin Mielczewski, oggi considerato alla stregua del più grande compositore polacco del Seicento.

Nell'assemblare questo volume non sono mancate difficoltà di varia natura, prima fra tutte quella di rendere fra loro il più possibile omogenei lavori condotti con molteplici approcci e metodi di ricerca, nella maggioranza dei casi scritti in una lingua diversa dalla propria lingua madre. Di qui la scelta di adottare le norme redazionali comunemente impiegate nelle pubblicazioni della Fondazione Ugo e Olga Levi nei saggi in lingua italiana, e un sistema di norme più diffuso nei paesi anglosassoni nei saggi in lingua inglese. Una certa discontinuità è parsa dunque inevitabile, nella prospettiva di voler coinvolgere nel nascente progetto di ricerca un numero apprezzabile di studiosi interessati al tema della ricezione della musica italiana nell'Europa centro-orientale. Parimenti opportuna è parsa la scelta di introdurre nel volume, a corredo delle analisi fornite all'interno dei singoli saggi, un'ingente quantità di esempi musicali e di trascrizioni, per lo più inedite e integrali, di musiche policorali poco note o del tutto sconosciute. Siamo infine convinte che un'operazione culturale di questa portata non si sarebbe potuta considerare conclusa senza la realizzazione del CD allegato al volume. La scelta di restituire l'aspetto sonoro di composizioni estranee alle più comuni abitudini d'ascolto vuole essere un invito, rivolto agli specialisti, ma anche ai non addetti ai lavori, a godere dell'intrinseco fascino musicale di tante pagine del passato di sicuro impatto e di squisita fattura, da tempo cadute nel più totale oblio.

Aleksandra Patalas - Marina Toffetti

PREFACE

The theme of the reception of Italian music in the countries north of the Alps between the late Renaissance and the Baroque Age has become the centre of attention of an increasing number of musicologists of diverse origins and backgrounds. Many international conferences have been dedicated to it since the 1960s and 70s: we could mention the congresses organised by Giuseppe Vecchi and Vittorio Gibelli, among the others, and Anna and Zygmunt Szwejkowscy, Mirosław Perz, Elżbieta Zwolińska and Wiarosław Sandelewski, among the Polish scholars. The results can be still assessed by looking at the volumes of the conference proceedings. Later, starting from 1989, musicologists from Eastern Europe were able to access musical sources kept in Western Europe more easily, which had hardly been available to them in the after war period. This openness has revived research as well as comparative studies, so that the theme of the reception of Italian music is still occupying a prominent position among the topics recently dealt with by a new generation of musicologists. In the second international conference Early Music: Context and Ideas held at the Institute of Musicology of Krakow (11-14 September 2008), just to mention one of the most recent international events, the theme of the spread of the musical styles and techniques of Italian origin was dealt with during a panel discussion entitled Reception of Italian Musical Culture in Central Europe and in France up to ca. 1800. In the opening section of this volume a meaningful link has been established with that event, by re-proposing the unabridged publication of the extensive introductory report by Zofia Dobrzańska-Fabiańska (The Role of Italian Musical Culture in the Seventeenth-century Polish-Lithuanian Commonwealth, in Light of Polish Musicological Historiography), from which the debate on this theme started. The need to support an international study group, which would be working on a structured and unified project, with frequent occasions to meet and compare ideas, which could study systematically the different aspects linked to the assimilation of an Italian style (which soon became pan-European) at different times, and in diverse geo-cultural areas, emerged from that meeting. The Ugo and Olga Levi Foundation in Venice met this requirement, at first by promoting an international study meeting (held in Venice on 15-16 May 2009 at the premises of the Foundation, at the beginning of the celebrations for the fourth centennial of the deaths of Giovanni Matteo Asola and Giovanni Croce) on the theme of the spread of polychoral music which, along with the concertato style, represents one of the two pillars of the reception of Italian music in eastern Europe. Recently a work group has been created inside the Foundation, called TRA.D.I.MUS. (Tracking the Dissemination of Italian Music: 16th-17th Centuries), which aims to look into the phenomenon of the reception of Italian music in Central-Eastern Europe in the sixteenth and seventeenth centuries, with the help of colleagues (who have already worked on the theme and are linked to different European institutions), by organising conferences, day meetings, workshops, and supporting the publication of critical editions, catalogues and bibliographies. To conclude, the commitment of the Ugo and Olga Levi Foundation has been confirmed by the help given in the publication of this volume, which

collects the speeches delivered on the day of the conference, and to the realization of the enclosed CD, which in many cases for the first time, contains the recording of the pieces of music which are being examined, so as to recreate some audio material, which must be listened to for a full understanding of the issues discussed.

On 31 October 2010, while this volume was being prepared, doctor Szweykowska, musicologist and culture expert, passed away in Krakow. She had always been interested in the musical relationships between Italy and Poland in the late Renaissance and the early Baroque period. By dedicating this volume to her, we wish to express our appreciation for the scientific efforts she made throughout her life, which opened research perspectives which have turned out to be extremely fertile. The complete list of her scientific, published and unpublished, works, together with a short biographical profile, will be useful to the ones who intend to go ahead with her research.

Albeit not focused on the theme of polychoral music, the article by Zofia Dobrzańska-Fabianska, which is the first review of the studies on the legacy of Italian music in Poland between the Renaissance and the Baroque Age, testifies to the scope of the debate and the richness of the contributions written in Polish, which are dedicated in different ways to the topic, and are a fundamental bibliographical tool for those who wish to carry out their research on such topics. Moreover, it represents a sort of ideal preface, marking the start of a path of studies along which this work should stand, too.

Since the study of the spread of polychoral music has appeared to be of utmost importance, we have deemed it suitable to develop the research in three separate parts, which are however linked to each other, and correspond to the three sections of this volume. The first section, which proposes a study of the polychoral output in Italy between the sixteenth and seventeenth centuries, aims to give a contribution to the studying of the Italian musical panorama, which has turned out to be extremely varied and multi-faceted. Thus we have tried to focus somehow on the 'minor' output by first class figures (as is the case with liturgical genres included in Palestrina's catalogue) and assess at the same time the original contribution given to polychoral music by figures who were then considered very important, but were completely forgotten later on (from Orfeo Vecchi, who was then considered as important as the 'Milanese Palestrina', to the hardworking Giovanni Matteo Asola). Eventually we have tried to understand, as well as we could, the dynamics of the polychoral output in some remote areas, which have been hardly investigated so far (as is the case with historical Friuli).

In the second section of the volume, we deal with the movements of some musicians (such as Giulio Cesare Gabussi, who was from Bologna but was then active in Milan; some close collaborators of his, among whom Lorenzo Bellotti; Giovanni Francesco Anerio from Rome) from Southern to North-Eastern Europe, and with the contacts of other composers (such as Pietro Lappi, who was from Tuscany but worked in Brescia) with the same geo-cultural areas, assessing the nature and extent of the cultural impact they had, especially in Poland, and in the territories of the current Slovenia.

However, the most significant result in the studies on the legacy of Italian music is the investigation into how the style was assimilated and how much the compositional practice was affected by it. Such remarkable figures (who are hardly known now out of the narrow

PREFACE

circle of experts) as Ján Šimbracký (Johann Schimbrack) and Zachariáš Zarewúcky (Zacharias Zarewutius), who were active in the present Slovakia, and Marcin Mielczewski, now considered the greatest Polish composer of the seventeenth century, appear to owe a big debt to the Italian style.

There have been several and diverse difficulties in putting this volume together. The first difficulty arose from the effort to make works which had been carried out with diverse approaches and research methods and written in a language different from the mother tongue appear as uniform as possible. This is the reason why we chose to adopt the editing rules which are usually followed in the publications of the Ugo and Olga Levi Foundation in the essays written in Italian, and to apply a system of rules which is more widespread in Anglo-Saxon countries to essays written in English. Then a certain discontinuity has appeared to be inevitable, with the prospect of involving a remarkable number of scholars interested in the theme of the reception of Italian music in central Europe. Likewise we have deemed it fit to accompany the analysis contained in the single essays, with a huge quantity of musical examples and transcriptions (mostly unpublished and unabridged) of polychoral music, which is either hardly known or completely unknown.

We are also convinced that such cultural operation would not have been complete without the realisation of the CD enclosed to this volume. The choice to recreate the sound aspect of some compositions which are unfamiliar to the most common listening habits, wishes to be an invitation, addressed to experts as well as to those who are not, to enjoy the intrinsic charm of many pages of the past, which have a strong impact and are exquisitely made, but have sunk into oblivion for a long time.

Aleksandra Patalas - Marina Toffetti

Anna Szweykowska *in memoriam*



La dottoressa Anna Szweykowska, musicologa e storica della cultura, è mancata a Cracovia il 31 ottobre 2010. Le sue ricerche erano incentrate sui rapporti musicali fra Italia e Polonia nel tardo Rinascimento e nel primo Barocco.

Nata a Wilno (l'attuale Vilnius) il 18 dicembre 1923, Anna Karyszkowska-Szweykowska iniziò a studiare nel 1943 all'Università clandestina della sua città natale e conseguì la laurea in filologia polacca nel 1952 presso l'Università Jagellonica di Cracovia. Fra il 1950 e il 1958 fu attiva come redattrice presso la casa editrice Polskie Wydawnictwo Muzyczne [Polish Music Edition]. Nel 1977 conseguì il titolo di dottore di ricerca in storia della cultura presso l'Università Jagellonica di Cracovia con la tesi *Dramma per musica w teatrze Wazów, 1635-1648* [*Il dramma per musica nel teatro dei Vasa, 1635-1648*]. In seguito proseguì autonomamente le sue ricerche, focalizzandole sulla cultura musicale polacca e italiana, e pubblicò diversi suoi lavori insieme al marito Zygmunt M. Szweykowski, professore di musicologia all'Università Jagellonica. Inoltre partecipò a numerosi convegni italo-polacchi organizzati, fra gli altri, da Giuseppe Vecchi e Raoul Meloncelli, e collaborò attivamente con numerosi studiosi italiani fra cui Giulio Cattin, Alberto Gallo, Pierluigi Petrobelli, Paolo Fabbri e altri ancora.

Le ricerche di Anna Szweykowska sono state incentrate sui seguenti argomenti principali:

- la musica e la cultura teatrale polacca nella prima età moderna;
- l'opera italiana nella prima metà del XVII secolo;
- i legami di alcuni artisti italiani con la Polonia.

Inoltre, una parte cospicua degli sforzi scientifici di Anna Szweykowska è stata dedicata alla traduzione dall'italiano al polacco di scritti sulla musica a cavallo fra Cinque e Seicento e di frammenti di libretti di drammi per musica.

* * *

Dr. Anna Szweykowska, musicologist and historian of culture, died in Cracow on October 31st 2010. Her research focused on the musical ties between Italy and Poland in the late Renaissance and early Baroque.

Anna Karyszkowska-Szweykowska was born on December 18th 1923 in Wilno (present Vilnius). She started her studies in 1943 at the clandestine University in Wilno; in 1952 she graduated in Polish philology at the Jagellonian University in Cracow. In 1950-1958 she worked as an editor at Polskie Wydawnictwo Muzyczne [Polish Music Edition]. In 1977 she took her doctoral degree in history of culture at the Jagellonian University with the dissertation *Dramma per musica w teatrze Wazów, 1635-1648* [*The drama per musica at the theater of the Vasas, 1635-1648*]. Afterwards she conducted her research independently, focusing on Polish and Italian music culture. She published some of her works together with her husband, Zygmunt M. Szweykowski, professor of musicology at

the Jagellonian University. She actively participated in numerous musicological Polish-Italian conferences organised by Giuseppe Vecchi and Raoul Meloncelli, among others. She also cooperated with several Italian scholars including Giulio Cattin, Alberto Gallo, Pierluigi Petrobelli, Paolo Fabbri and others.

Anna Szweykowska's research covered the following main topics:

- the culture of early Polish music and theatre;
- Italian opera in the first half of the 17th century;
- Italian artists' ties with Poland.

An important part of Szweykowska's scholarly effort was devoted to the translation into Polish of Italian writings on music from the turn of the 16th century and of fragments of librettos of *drammi per musica*.

SCRITTI DI ANNA SZWEYKOWSKA
WRITINGS BY ANNA SZWEYKOWSKA

Libri / Books

- *Dramma per musica w teatrze Wazów, 1635-1648. Karta z dziejów barokowego dramatu* [*Il dramma per musica nel teatro dei Vasa, 1635-1648. Una pagina di storia del dramma barocco* / *The dramma per musica at the theater of the Vasas, 1635-48. A page in the history of Baroque drama*], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976, 440 pp.
- *Wenecki teatr modny* [*Il teatro alla moda veneziano* / *Venetian teatro alla moda*], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981, 216 pp.
- *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów* [*Gli italiani nella cappella reale dei Vasa polacchi* / *Italians in the royal chapel of the Polish Vasa kings*] (insieme con / together with Z. M. Szweykowski), Kraków, Musica Iagellonica, 1997 (*Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis*, 3), pp. 13-123.
- *Historia muzyki XVII wieku. Muzyka we Włoszech* [*Storia della musica nel Seicento. La musica in Italia* / *History of music in the 17th century. Music in Italy*], v: *Dramma per musica, część I* [*Il dramma per musica* / *The music drama, Parte prima* / *1st part*] (insieme con / together with Z. M. Szweykowski), Kraków, Musica Iagellonica, 2008, 762 pp.

Articoli / Papers

- *Pieśni wielogłosowe XVI wieku. Wykaz druków luźnych* [*Le canzoni polifoniche del Cinquecento. Bibliografia delle edizioni individuali* / *Polyphonic songs of the 16th century. Bibliography of separate prints*], in *Z dziejów polskiej kultury muzycznej* [*Storia della cultura musicale polacca* / *On the history of Polish musical culture*], 1, a cura di / ed. Z. M. Szweykowski, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958, pp. 287-306.
- *Początki krakowskiej kapeli katedralnej* [*Le origini della cappella musicale nella cattedrale di Cracovia* / *The beginnings of the music chapel in Kraków cathedral*], in «Muzyka», IV/2, 1959, pp. 12-21.
- *Do historii polskiej kultury muzycznej w okresie saskim* [*Per una storia della cultura musicale polacca nel periodo dei re Sassoni* / *A history of Polish musical culture in the period of Saxon kings*], in «Muzyka», VI/1, 1961, pp. 68-104.

- *Kapele magnackie i szlacheckie w Polsce w połowie XVIII wieku* [*Le cappelle musicali dei nobili in Polonia a metà del Settecento / Music chapels of Polish magnates and noblemen in the middle of the 18th century*], in «Muzyka», VIII/1-2, 1963, pp. 75-104.
- *Widowiska baletowe na dworze Zygmunta III (4 czerwca 1592, 13 oraz 18 grudnia 1605)* [*Gli spettacoli di balletto alla corte di Sigismondo III (4 giugno 1592, 13 e 18 dicembre 1605 / The Ballets at the court of Sigismund III (4 June 1592, 13 and 18 December 1605)*], in «Muzyka», XI/1, 1966, pp. 27-36.
- *Imprezy baletowe na dworze Władysława IV* [*Il balletto alla corte del re Ladislao IV / The Ballet at the Court of King Władysław IV*], in «Muzyka», XII/2, 1967, pp. 11-23.
- *Przeobrażenia w kapeli królewskiej na przełomie XVI i XVII wieku* [*Le trasformazioni nella cappella reale fra Cinque e Seicento / Transformations in the royal chapel at the turn of the 16th century*], in «Muzyka», XIII/2, 1968, pp. 3-21.
- *Kapela królewska Jana Kazimierza w latach 1649-1652* [*La cappella reale di Giovanni Casimiro negli anni 1649-1652 / King Jan Kazimierz's royal chapel from 1649 to 1652*], «Muzyka», XIII/4, 1968, pp. 40-48.
- „*Circe delusa*”, *dramma musicale* Virgilio Puccitellego [*La “Circe delusa”, dramma musicale di Virgilio Puccitelli / “Circe delusa”, musical drama by Virgilio Puccitelli*], in «Pamiętnik Teatralny», XVIII/4, 1969, pp. 532-546.
- *W sprawie datowania działalności kapeli Stanisława Lubomirskiego* [*Sulla datazione dell'attività della cappella musicale di Stanislao Lubomirski / On the dating of the musical activity of Stanisław Lubomirski's chapel*], in «Muzyka», XIV/1, 1969, pp. 91-92.
- *Dramma per musica w teatrze Władysława IV. Odrębność jego profilu tematycznego* [*Il dramma per musica nel teatro di Ladislao IV e le caratteristiche dei suoi soggetti / The dramma per musica in the theater of Ladislaus IV and the characteristics of its literary themes*], in «Muzyka», XV/3, 1970, pp. 35-46 (ristampa / reprint in *Pagine*, 3, a cura di / ed. M. Bristiger, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1979, pp. 81-92; *Virgilio Puccitelli e l'opera italiana alla corte di Ladislao IV di Polonia* [*Virgilio Puccitelli and the Italian opera at the court of Ladislaus IV of Poland*], in «Rivista Italiana di Musicologia», VII, 1972, pp. 182-195).
- *I musici italiani in Polonia nel secolo XVII* [*Italian musicians in Poland in the 17th century*], in «Quadrivium», XI, 1970, pp. 137-151.
- *Legenda o operze Piotra Elerta „La fama reale”* [*La leggenda dell'opera di Pietro Elert “La fama reale” / The legend of Piotr Elert's opera “La fama reale”*], in «Muzyka», XV/2, 1970, pp. 89-93.

- «*Dafne*» – zaginiony drama per musica sceny Władysłławowskiej (*Próba rekonstrukcji zawartości utworu*) [*La “Dafne” – un drama per musica scomparso per la scena di Ladislao (con un tentativo di ricostruzione del contenuto del drama) / “Dafne” – a lost drama per musica for Ladislaus’ theatre (with an attempt to reconstruct the drama’s contents)*], in «Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego», 323, 1971, pp. 73-99.

- *Mapa muzykowania w Rzeczypospolitej w połowie XVII wieku* [*Mappa musicale della Polonia a metà del Settecento / A musical map of Poland in the middle of the 18th century*], in «Muzyka», XVI/2, 1971, pp. 85-105.

- *I musici italiani in Polonia nel sec. XVII* [*Italian musicians in Poland in the 17th century*], in *Primo incontro con la musica italiana in Polonia: dal Rinascimento al Barocco* [*First meeting with Italian music in Poland: from Renaissance to Baroque*], Bologna, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1974, pp. 137-152.

- *Notatki dotyczące kapeli królewskiej w XVII wieku* [*Note sulla cappella reale nel Seicento / Notes on the royal chapel in the 17th century*], in «Muzyka», XVI/3, 1971, pp. 91-98.

- *Qualche osservazione sulla struttura letteraria del drama musicale del primo Seicento (sull’esempio delle opere di Virgilio Puccitelli: 1599-1654)* [*Some remarks on the literary structure of musical drama from the first half of the 17th century (using as examples the operas by Virgilio Puccitelli)*], in «Quadrivium», XII/2, 1971, pp. 77-88.

- *Twórczość Virgilio Puccitellego dla polskiej sceny (1635-1648). Problem otwarty* [*Le opere di Virgilio Puccitelli per la scena polacca. Un problema aperto / Virgilio Puccitelli’s works for the Polish stage (1635-1648). An open question*], in *O dawnym dramacie i teatrze: studia do syntezy* [*Sul drama e sul teatro nell’antichità: studi per una sintesi / On antique drama and theatre: studies for a synthesis*], a cura di / ed. W. Roszkowska-Sykałowa, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo PAN, 1971, pp. 84-144.

- *Kilka uwag o manieryzmie na terenie wczesnego „drama musicale”* [*Qualche osservazione sul manierismo nei primi drammi musicali / Some remarks on mannerism in early musical dramas*], in *Pagine*, 2, a cura di / ed. M. Bristiger, Warszawa, Polskie Centrum Muzyczne, 1974, pp. 123-130.

- *Le due poetiche venete e le ultime opere di Claudio Monteverdi* [*The two Venetian poetics and the last operas by Claudio Monteverdi*], in «Quadrivium», XVIII/1, 1977, pp. 149-157.

- *Appunti sui primi sviluppi del drama per musica in Italia* [*Remarks on early development of musical drama in Italy*], in *Miscellanea settempedana. Virgilio Puccitelli e il teatro per la musica nella Polonia di Ladislao IV* [*Miscellanea settempedana. Virgilio Puccitelli and musical drama in Ladislaus IV’s Poland*], II, a cura di / ed. O. Ruggeri, San Severino Marche, Bellabarba, 1979, pp. 149-155.

- *Un dramma per le nozze regali* [A drama for the royal wedding], in *Miscellanea settempedana. Virgilio Puccitelli e il teatro per la musica nella Polonia di Ladislao IV*, II, a cura di / ed. O. Ruggeri, San Severino Marche, Bellabarba, pp. 157-166.
- *Miejsce lamentu we wczesnym dramma in musica* [Il ruolo del lamento nel dramma per musica / The role of lamento in the early dramma per musica], in «Muzyka», XXVII/3-4, 1982, pp. 25-37.
- *Sulle analogie fra i melodrammi polacchi e veneziani negli anni quaranta del Seicento* [Analogies between Polish and Venetian operas in the 1640s], in *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento* [Theater life in Italy and in Poland at the turn of the 18th century], a cura di / eds. M. Bristiger, J. Kowalczyk, J. Lipiński, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1984, pp. 177-183.
- *Rappresentazione di anima e di corpo Cavalieriego. Muzyka dla sceny* [La “Rappresentazione di anima e di corpo” di Cavalieri. La musica per la scena] (insieme con / together with Z. M. Szweykowski), in «Muzyka», XXVIII/1, 1983, pp. 13-66; in inglese / in English: *The Rappresentazione di Anima et di Corpo: Emilio de' Cavalieri's music for the stage*, in «Musica Iagellonica», 3, 2004, pp. 103-154.
- *Melodramma „Andromeda” (1644). Odnaleziony tekst i potencjalny kształt muzyczny* [Il melodramma “Andromeda” (1644): il testo ritrovato e la sua ipotetica forma musicale / The musical drama ‘Andromeda’ (1644): the discovered text and its hypothetical musical setting], in «Muzyka», XXXII/4, 1987, pp. 17-28.
- *Zaginiony utwór G. G. Kapspergera na cześć królewicza Władysława Wazy* [A lost composition by G. G. Kapsberger in honor of prince Ladislao Vasa], (insieme con / together with Z. M. Szweykowski), in «Muzyka», XXXIII/4, 1988, pp. 29-48; in italiano / in Italian: *Un'opera sconosciuta di G. G. Kapsberger in onore del principe Vladislao Waza*, in *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, a cura di / ed. I. Cavallini, Modena, Mucchi, 1989, pp. 221-232.
- *Wystawienie “Tetide in Sciro” we Wrocławiu* [La produzione di “Tetide in Sciro” a Breslavia / The performance of “Tetide in Sciro” in Wrocław], in *Pagine*, 5, a cura di / ed. M. Bristiger, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989, pp. 288-291.
- *Kapela Katedry krakowskiej w ostatnich latach działalności Gorczyckiego* [La cappella musicale della cattedrale di Cracovia negli ultimi anni dell'attività di Gorczycki / The music chapel of Kraków cathedral church in the last years of Gorczycki's activity], in *Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Studia II*, a cura di / ed. Z. M. Szweykowski, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1990, pp. 27-42.
- *La musica presso i Gesuiti in Polonia nel XVII secolo* [Music associated to the Jesuits in 17th-century Poland], in «Quadrivium», n.s., I/2, 1990 (*I Gesuiti, la musica e la danza*), pp. 9-19.

- *Dwie kompozycje okolicznościowe Annibale Orgas, Virgilio Mazzocchi* [*Due composizioni occasionali di Annibale Orgas e Virgilio Mazzocchi / Two occasional pieces by Annibale Orgas and Virgilio Mazzocchi*], in «Muzyka», xxxvii/1, 1992, pp. 53-58.

- *Panorama muzyczna Florencji na przełomie wieków* [*Il panorama musicale di Firenze alla fine del Cinquecento e all'inizio del Seicento / The musical panorama of Florence at the turn of the 16th century*], in Z. M. Szweykowski, *Między kunsztem a ekspresją. I. Florencja* [*Dal virtuosismo all'espressione. I. Firenze / From virtuosity to expression. I. Florence*], Kraków, Musica Iagellonica, 1992, pp. 11-29.

- *Wkład jezuitów w kulturę muzyczną Rzeczypospolitej w XVII wieku* [*Il contributo dei Gesuiti alla cultura musicale della Repubblica Polacco-Lituana nel Seicento / The Jesuits' contribution to musical culture in the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 17th century*], in *Jezuici a kultura polska* [*I Gesuiti e la cultura polacca / Jesuits and Polish culture*], a cura di / eds. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków, Wydawnictwo WAM, 1993, pp. 297-310.

- *Panorama muzycznego Rzymu* [*Il panorama musicale di Roma / The musical panorama of Rome*], in Z. M. Szweykowski, *Między kunsztem a ekspresją. II. Rzym* [*Dal virtuosismo all'espressione. II. Roma / From virtuosity to expression. II. Rome*], Kraków, Musica Iagellonica, 1994, pp. 9-40.

- *Muzyka łagodzi obyczaje – Grazioso Ubertiego „Contrasto musico...”* [*La musica lenisce le maniere – Il “Contrasto musico...” di Grazioso Uberti / Music soothes manners – Grazioso Uberti's “Contrasto musico...”*], in «Barok», II/2, 1995, pp. 173-184.

- *Monteverdi in Seventeenth-Century Poland* [*Monteverdi nella Polonia del Seicento*], in «Musica Iagellonica», 2, 1997, pp. 71-81; in tedesco: *Monteverdi in Polen*, in *Claudio Monteverdi und die Folgen*, herausgegeben von S. Leopold, J. Steinheuer, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1998, pp. 93-104.

- *A Roman Quest for Dramatic Monody* [*La ricerca romana per la monodia drammatica*], (insieme con / together with Z. M. Szweykowski), in *Contexts of Musicology*, II, a cura di / eds. D. Jasińska, B. Muszkalska, R. Wiczorek, M. Jabłoński, Poznań, Ars Nova, 1998, pp. 25-32.

- *Muzycy włoscy na dworze Wazów* [*I musici italiani alla corte dei Vasa / Italian musicians at the court of the Vasas*], (insieme con / together with Z. M. Szweykowski), in *Staropolszczyzna muzyczna* [*La musica nell'antica Polonia / The heritage of old Polish music*], a cura di / eds. J. Guzy-Pasiakowa, M. Perz, A. Leszczyńska, Warszawa, Neriton, 1998, pp. 187-192.

- *Polichóralne „Concerti a due voci” Gabriele Fattoriniego (1602). Przyczynek do*

włoskiej praktyki wykonawczej początku XVII wieku [I “*Concerti a due voci*” (1602) polichorali di Gabriele Fattorini: un contributo sulla prassi esecutiva nei primi anni del Seicento / The polychoral “*Concerti a due voci*” (1602) by Gabriele Fattorini: A contribution to Italian performance practice at the beginning of the 17th century], (insieme con / together with Z. M. Szweykowski), in *Muzyka w kontekście kultury. Studia dedykowane Profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin* [Musica nel contesto culturale. Studi dedicati al professor Mieczysław Tomaszewski nel suo ottantesimo compleanno / Music in the context of culture: Studies dedicated to professor Mieczysław Tomaszewski on his eightieth birthday], a cura di / eds. M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Sz wajgier, Kraków, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, 2001, pp. 327-335.

- *Avertimenti do zbioru „Salmi Boscarecci” Ignatio Donati. Z problemów włoskiej praktyki wykonawczej* [Gli avvertimenti ai “Salmi Boscarecci” di Ignazio Donati. Sui problemi della prassi esecutiva italiana / The avvertimenti to the collection of “Salmi Boscarecci” by Ignatio Donati. On the problems of Italian performance practice], (insieme con / together with Z. M. Szweykowski), in *Complexus effectuum musicologiae: Studia Mirosłao Perz septuagenario dedicata* [Encompassing the aims of musicology: essays in honor of Mirosław Perz on his 70th birthday], a cura di / ed. T. Jeż, Kraków, Rabid, 2003, pp. 249-257 (Studia et dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis, seria B, 13).

- *Modelli italiani nell’opera di Marcin Mielczewski* [Italian models in the works of Marcin Mielczewski], (insieme con / together with Z. M. Szweykowski), in «Res Facta Nova», 6 (15), 2003, pp. 151-158.

- *Kilka uwag o recytatywie Ruggiera w „Il Palazzo Incantato” Luigi Rossiego* [Qualche osservazione sul recitativo di Ruggiero in “Il Palazzo incantato” di Luigi Rossi / Some remarks about Ruggiero’s recitative in Luigi Rossi’s Il palazzo incantato], (insieme con / together with Z. M. Szweykowski), in *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów: Księga Pamiątkowa dedykowana Profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin* [Il musicologo, le fonti e i documenti: volume in onore del professor Piotr Poźniak nel suo settantesimo compleanno / The musicologist, the sources and documentary evidence: A book of essays in honor of professor Piotr Poźniak on his 70th birthday], a cura di / eds. Z. Dobrzańska-Fabiańska, J. Kubieniec, A. Sitarz, P. Wilk, Kraków, Musica Iagellonica, 2009, pp. 407-418.

Edizioni / Editions

- *Polskie koledy i pastoralki. Antologia* [Canzoni natalizie e pastorali polacche. Un’antologia / Polish carols and pastorales. An anthology], 2 voll., Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957, 1958; seconda edizione del vol. II, modificata e aggiornata / 2nd ed. of vol. II, revised and updated: Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1985.

- *Pastorele staropolskie na zespoły wokлно-instrumentalne* [*Antiche pastorali polacche per voci e strumenti / Old Polish pastorales for choir and instruments*], (insieme con / together with Z. M. Szweykowski), 1, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1968 (Źródła do Historii Muzyki Polskiej, 12).

Recensioni / Reviews

- *Międzynarodowe sympozjum 'Haendel e gli Scarlatti a Roma'* [*Simposio internazionale "Haendel e gli Scarlatti a Roma" / International symposium "Haendel e gli Scarlatti a Roma"*], in «Muzyka», XXXI/3, 1986, pp. 141-142.

- R. Giazotto, *Le Due Patrie di Giulio Caccini Musico Mediceo (1551-1618). Nuovi contributi anagrafici e d'archivio sulla sua vita e la sua famiglia* [*The two homelands of Giulio Caccini musico mediceo (1551-1618). New documentary and archival evidences about his life and his family*], in «Muzyka», XXXV/3, 1991, pp. 95-96.

- Nino Pirrotta, *Li due Orfei*, wyd. 2, Torino 1975, in «Muzyka», XXXVI/1, 1981, pp. 81-85.

- Elisabetta Mori: *Libretti di melodrammi e balli del secolo XVIII*, Florencja 1984, Olschki, ss. 226; Anna Laura Bellina: *L'ingegnosa congiunzione*, Florencja 1984, Olschki, ss. 154, in «Muzyka», XXXII/1, 1987, pp. 85-88.

Traduzioni in polacco di testi italiani sulla musica Translations into Polish of Italian texts on music

- Giovanni de' Bardi, *Discorso mandato da ... a Giulio Caccini sopra la musica antica, e 'l cantar bene*; Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna* (frammenti sul contrappunto / fragments on counterpoint, pp. 81-90); Giulio Caccini, *Le nuove musiche* (prefazione / preface); Giulio Caccini, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (prefazione / preface), in Z. M. Szweykowski, *Między kunsztem a ekspresją I Florencja* [*Dal virtuosismo all'espressione. I. Firenze / From virtuosity to expression. I. Florence*], Kraków, Musica Iagellonica, 1992, pp. 167-246.

- Agostino Agazzari, *La musica ecclesiastica*; Marco Scacchi, *Breve discorso sopra la musica moderna*, in *Polemiki wokół „Musica Moderna”* [*Polemiche sulla 'musica moderna' / Polemics on 'musica moderna'*], a cura di / ed. Z. M. Szweykowski, Kraków, Musica Iagellonica, 1993, pp. 1-70 (Practica Musica, 1).

- Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica*; Pietro della Valle, *Della musica dell'età*

nostra Discorso, in Z. M. Szweykowski, *Między kunsztem a ekspresją. 1. Florencja [Dal virtuosismo all'espressione. 1. Firenze / From virtuosity to expression. 1. Florence]*, Kraków, Musica Iagellonica, 1992, pp. 283-329.

- Prefazioni / Prefaces: Ottavio Rinuccini, *L'Euridice*; Jacopo Peri, *Le musiche... sopra L'Euridice*; Giulio Caccini, *L'Euridice*; Marco da Gagliano, *La Dafne*; Emilio de' Cavalieri, *Rappresentatione di Anima, et di Corpo*; Anonim, *Eumelio*; Filippo Vitali, *L'Aretusa*; Domenico Mazzocchi, *La catena d'Adone*; Ottavio Tronsarelli, *La catena d'Adone*; Stefano Landi, *Il sant'Alessio*; Michelangelo Rossi, *Erminia sul Giordano*; altri testi / other texts: Anonim, *Argomento et scenario delle Nozze d'Enea in Lavinia*; Giacomo Baudoaro, *Lettera dell'Assicurato... sopra il suo L'Ulisse errante*, in *Jak skomponować „dramma per musica” [Come comporre un dramma per musica / How to compose a dramma per musica]*, a cura di / ed. Z. M. Szweykowski, Kraków, Musica Iagellonica, 1994, pp. 1-200 (Practica Musica, 2).

- Luigi Zenobi, *Lettera a N. N.*; Athanasius Kircher *Musurgia Universalis. Ex Libro VII*, in *Muzyk doskonały [Il musico perfetto / The perfect musician]*, a cura di / ed. Z. M. Szweykowski, Kraków, Musica Iagellonica, 1995, pp. 1-84 (Practica Musica, 3).

- Lodovico Viadana, *Cento concerti ecclesiastici* (prefazione / preface); Francesco Bianciardi, *Breve regola per imparar'a sonare sopra il Basso*; Agostino Agazzari, *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti*; Adriano Banchieri, *Dialogo musicale*, in *Jak realizować basso continuo [Come realizzare il basso continuo / How to play basso continuo]*, a cura di / ed. Z. M. Szweykowski, Kraków, Musica Iagellonica, 1997, pp. 1-108 (Practica Musica, 4).

- Giovanni Battista Doni, *Discorso sopra la perfettione delle melodie*; Id., *Trattato della musica scenica* (frammenti / fragments), in *Giovanni Battista Doni, O muzyce jemu współczesnej [Della musica dei suoi tempi / On his contemporary music]*, a cura di / ed. Z. M. Szweykowski, Kraków, Musica Iagellonica, 2000, pp. 1-339 (Practica Musica, 5).

- Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica. Ragionamento secondo*; Claudio Monteverdi, *Il quinto libro de madrigali a cinque voci* (introduzione / introduction); Giulio Cesare Monteverdi, *Dichiarazione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madregali*, in *Historia muzyki w XVII wieku. Muzyka we Włoszech [Storia della musica nel Seicento. La musica in Italia / History of music in the 17th century. Music in Italy]*, 1: *Pierwsze zmiany [1: I primi cambiamenti / 1: The first changes]*, a cura di / ed. Z. M. Szweykowski, Kraków, Musica Iagellonica, 2000, pp. 63-76, 109-114.

- Testi sulla policoralità / Texts on polychorality: Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (f. 85r-v); Giovanni Maria Artusi, *L'arte del contraponto* (p. 80); Gieronimo Giacobbi, *Salmi concertati* [prefazione / preface]; Lodovico Grossi da

Viadana, *Salmi a quattro chori* [prefazione / preface]; Zaccaria Tevo, *Il musico testore* (pp. 361-362), in *Historia muzyki w XVII wieku. Muzyka we Włoszech* [Storia della musica nel Seicento. La musica in Italia / History of music in the 17th century. Music in Italy], II: *Technika polichóralna* [La tecnica policorale / Polychoral technique], a cura di / ed. Z. M. Szweykowski, Kraków, Musica Iagellonica, 2000, pp. 62-69.

- Testi sul madrigale in / Texts on madrigal in: Pietro Pontio, *Ragionamento di musica* (p. 160); dalla corrispondenza dei musicisti / from the correspondence of the musicians Ercole Tassoni, Alfonso Fontanelli, Emilio de Cavalieri; prefazioni / prefaces: Marsilio Casentini, *La Cieca. Madrigali a cinque voci ... Libro quarto*; Claudio Pari, *Il Pastor Fido. Secondo libro de' madrigali*; Pietro Maria Marsolo, *Secondo libro de' madrigali a quattro voci*; Claudio Monteverdi, *Madrigali guerrieri et amorosi*; Domenico Mazzocchi, *Madrigali a cinque voci et altri concerti*; Angelo Berardi, *Ragionamenti musicali* (p. 135), in *Historia muzyki w XVII wieku. Muzyka we Włoszech* [Storia della musica nel Seicento. La musica in Italia / History of music in the 17th century. Music in Italy], III: *Madrygał wielogłosowy* [Il madrigale polifonico / Polyphonic madrigal], a cura di / ed. Z. M. Szweykowski, Kraków, Musica Iagellonica, 2001, pp. 120-131.

Traduzioni in polacco di testi francesi
Translations of French texts into Polish

- Ludwik Bronarski, *Szkice chopinowskie* [Schizzi su Chopin / Sketches on Chopin], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961, pp. 7-352.

- *Uwagi o muzyce i widowiskach oglądanych w Rzymie w 1740 roku. Charles de Brosses do Jean-Louisa de Maleteste* [Osservazioni sulla musica e sullo spettacolo a Roma nel 1740: da Charles de Brosses a Jean-Louis de Maleteste / Remarks on music and performances in Rome in 1740: from Charles de Brosses to Jean-Louis de Maleteste], in «Muzyka», XXXII/2, 1987, pp. 55-78.

Aleksandra Patalas

L'INIZIO DI UN PERCORSO

THE BEGINNING OF A PATH

THE ROLE OF ITALIAN MUSICAL CULTURE IN THE
SEVENTEENTH-CENTURY POLISH-LITHUANIAN COMMONWEALTH,
IN LIGHT OF POLISH MUSICOLOGICAL HISTORIOGRAPHY*

In referring to Zygmunt M. Szweykowski's statement expressed in his book *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, we should begin by remembering that all musicologists who have written about late Renaissance and early Baroque music in the Polish-Lithuanian Commonwealth have always considered Italian musicians working there as part of their research. For, as Szweykowski admitted, the presence of Italians in the (not only musical) culture of this territory was at the time so very important that it was impossible to pass over it. And this presence was significant, if only because it was Italians (among them, the most distinguished Italian composers of the era – L. Marenzio, A. Pacelli, G. F. Anerio) who occupied the most important musical posts in the Commonwealth for at least half of the 17th century. They directed the two most prestigious ensembles – the royal ensemble in Warsaw and the cathedral ensemble in Kraków – as well as many aristocratic and ecclesiastical chapels.¹ Italian musicians were able to work there thanks to the patronage of Polish kings, aristocrats and churches, and these musicians had a great impact on the works of local composers. It should be emphasized that this key role of Italian musicians in shaping the musical culture of the 17th-century Commonwealth was noticed even in those studies of Polish music history whose authors, interested in the indigenous *oeuvre*, were trying to highlight 'Polish' traits in the music.²

From the very beginning of Polish musicology's existence, works were written, dedicated specially to Polish-Italian musical contacts, which in the 17th century were very intense and decisively influential in the musical culture of the royal and aristocratic courts,

* This article is a revised version of the paper presented during the international musicological conference *Early Music. Context and Ideas II* (Kraków, September 13th 2008) and published in the proceedings of the same conference. Cf. *Early Music. Context and Ideas II. International Conference in Musicology. 11-14 September 2008* (Kraków: Institute of Musicology - Jagiellonian University, 2008), pp. 340-371.

¹ Cf. Z. M. Szweykowski, "Muzyka" ["Music"], in A. and Z. M. Szweykowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów* [*Italians in the Royal Chapel of the Polish Waza Dynasty*] (Kraków: Musica Iagellonica, 1997), pp. 129-130.

² Cf. A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie* [*History of Polish Music in Outline Form*] (Lwów: H. Albenberg, 1907), pp. 126-128; Z. Jachimecki, *Historia muzyki polskiej (w zarysie)* [*History of Polish Music (In Outline Form)*] (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1920), pp. 78, 86-87, 89; Id., "Muzyka polska od roku 1572 do roku 1795" ["Polish Music from 1572 to 1795"], in *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej* [*Poland, Her History and Culture from the Most Ancient Times to the Present Moment*], ed. S. Lam, 3 vols., II: 1572-1795 (Warszawa: Trzaska, Evert i Michalski, 1927), p. 23; Id., *Muzyka polska w rozwoju historycznym* [*Polish Music in Historical Development*] (Kraków: Księgarnia Stefana Kamińskiego, 1948), pp. 157-162, 181-182, 196-199; J. W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska* [*The Most Beautiful of All is Polish Music*] (Kraków: T. Gieszczykiewicz, 1946; 2nd edition, ed. Z. Sokołowska, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958), pp. 72-75, 78-79; H. Feicht, "Muzyka w okresie polskiego baroku"

as well as of the Catholic Church – and, later in the century, the Lutheran Church as well. In these studies, two thematic threads dominated. The first concerned documentation of the sojourns of Italian musicians in Poland; the second, the dependence of Polish music at that time on Italian music – which dependence was acknowledged to be of direct character.³ It is significant that these two threads are already mentioned in the writings of the pioneers of Polish musicology. The first, chiefly in the factographical publications of Adolf Chybiński (the founder of the department of musicology at Jan Kazimierz University in Lwów [now Lviv, Ukraine] in 1913);⁴ the second, above all in a book by Zdzisław Jachimecki (the founder of the department of musicology at the Jagiellonian University in Kraków) which focuses entirely on ‘Italian influences in Polish music’ (published in 1911 – precisely the year that the Kraków Music Theory and History Seminary was formed).⁵ Here the author particularly emphasizes the significance of these ‘influences’ in the music of the 17th century.⁶ Paradoxically, however, earlier musicologists – despite attributing a huge role in Polish culture to Italian musicians, as well as emphasizing the influence of Italian music on the *oeuvre* of Polish composers – almost never discuss the subject of music composed by Italian musicians active in the 17th-century Commonwealth. While acknowledging the presence of ‘Italian influences’ in his characterization of Polish music monuments, Jachimecki did not really analyze Italian works written and performed in the Commonwealth; nor did he carry out thorough studies aiming to show exactly what these ‘Italian influences’ consisted of, or what their historical and cultural determinants were.⁷ Characterization of the Italian *oeuvre* known at the time in the Commonwealth, sporadi-

[“Music in the Polish Baroque Era”], in *Z dziejów polskiej kultury muzycznej* [*On the History of Polish Musical Culture*], 2 vols., 1: *Kultura staropolska* [*Old Polish Culture*], ed. Z. M. Szwejkowski (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958), reprinted in H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku* [*Studies in Polish Renaissance and Baroque Music*] (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980), pp. 91-93.

³ Cf. Szwejkowski, “Muzyka” cit., p. 129.

⁴ Cf. Chybiński, “Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych (1619-1657)” [“Italian Musicians in the Kraków Cathedral Chapels (1619-1657)”], *Przegląd Muzykologiczny*, 1926/11-12, 1927/1-5, 7, 8; Id., “Do historii włoskich muzyków w Polsce” [“On the history of Italian musicians in Poland”], *Kwartalnik Muzyczny*, 1930/6-7; Id., *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800* [*Dictionary of Musicians in Early Poland up to 1800*] (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949), containing entries devoted to Italian musicians active in Poland.

⁵ Cf. Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej* [*Italian Influences in Polish Music*] (Kraków: Akademia Umiejętności, 1911). The aspect of ‘Italian influences’ was also taken into account by Adolf Chybiński and Jan J. Dunicz in detailed studies concerning the *oeuvre* of indigenous composers, cf. among others: A. Chybiński, “*Canzona* instrumentalna Marcina Mielczewskiego (†1651)” [“The Instrumental *Canzona* by Marcin Mielczewski (†1651)”], *Myśl Muzyczna*, 1928/1-3, reprinted in *Marcin Mielczewski. Studia* [*Marcin Mielczewski. Studies*], ed. Z. M. Szwejkowski, «Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis», 7, (Kraków: Musica Iagellonica, 1999); Id., “Sonata triowa Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego (1706)” [“The Trio Sonata by Stanisław Sylwester Szarzyński (1706)”], *Śpiewak*, 1928/1-3; J. J. Dunicz, *Adam Jarzębski i jego “Canzoni e concerti” (1627)* [*Adam Jarzębski and His “Canzoni e concerti” (1627)*] (Lwów: Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, 1938).

⁶ Jachimecki, *Wpływy włoskie* cit., p. 195. Cf. also: Id., *Historia muzyki polskiej* cit., p. 78; as well as Chybiński, “*Canzona* instrumentalna” cit., p. 31.

⁷ Cf. Szwejkowski, “Muzyka” cit., pp. 130-131.

cally mentioned by him, remained outside the main current of Jachimecki's reflections, as well as those of earlier Polish music history authors. These authors were looking for indigenous music in order to highlight national characteristics,⁸ and thorough analyses of Italian works were also, naturally, not possible without access to musical sources, which were difficult to get hold of as they were scattered all over at many European and American libraries.

It is around these two main thematic threads, drawn clearly in the studies of Chybiński and Jachimecki – as well as a third: the *oeuvre* of Italians working in the Commonwealth, barely present in earlier papers, but taken up in contributory articles from the 1970s-1990s⁹

⁸ Jachimecki (*Wpływy włoskie* cit.) presents Italian influences in the most important surviving Polish music monuments from 1540-1640, which he considers as an attestation to 'our artistic culture'. The issue of 'Italian influences' is not the only thread of his reflections – indeed, it would even be difficult to grant it significance as an organizing element of the book's material.

Aleksander Poliński, in his synthetic perspective on the history of Polish music (*Dzieje muzyki polskiej*, cit.), prepared before Poland regained statehood, focuses on the search for traits peculiar to local music which, in the case of early music, represent a prehistory for the national style of the 18th and 19th centuries – Polish opera, the *oeuvre* of Chopin and Moniuszko. Poliński treats the presence of such traits as a basis for positive assessment of the local *oeuvre*, e.g. Mikołaj Gomółka's *Melodie na psalterz polski* [*Melodies for the Polish Psalter*] (*ibid.*, pp. 88-100), as well as, on the contrary, 'a great weakening of the national *oeuvre*' in the 17th century – a low assessment of indigenous works from this period, 'maintained in the worst Baroque style' (*ibid.*, pp. 113-114). Likewise, the main idea of Józef W. Reiss' book (*Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska* cit.), written during the final years of World War II, is the process of genesis and development of the national style in Polish music; and his object of characterization, solely the *oeuvre* of indigenous composers. For him, too, the existence of peculiar national elements in the 17th-century Polish musical *oeuvre* is of decisive significance in its high valuation (*ibid.*, pp. 60-71).

Jachimecki, in his texts on Polish music history (*Historia muzyki polskiej* cit.; "Muzyka polska od roku 1572 do roku 1795" cit.; *Muzyka polska w rozwoju historycznym* cit.) discusses in chronological order 'Polish music' monuments, profiles of composers (mainly Polish) with enumeration of their works (surviving, known), and elements of a characterization of their style, including an aesthetic and artistic assessment. Feicht ("Muzyka w okresie polskiego baroku" cit.) describes traits of the *oeuvre* of Polish composers and historic indigenous music materials in the 17th and first half of the 18th centuries; he also discusses the activity of music ensembles (the royal chapel, aristocratic and ecclesiastical chapels, etc.). Neither author, however, conditions his assessment of the musical *oeuvre* on the existence in it of national elements.

In all of the studies mentioned, the distinguishing feature of 'Polishness' in music is the presence of an incipit or text in the Polish language – but above all, indigenous composers' allusion in the art music *oeuvre* to folk songs and dances ('Polish': mazurka and polonaise), as well as to religious hymns in Latin and Polish, sung in Polish churches (especially carols and Easter hymns), including those derived from the Gregorian repertoire and translated into Polish.

⁹ Mentions of the *oeuvre* of Italian composers (among others, L. Marenzio, A. Pacelli, T. Merula, M. Scacchi), associated with the Commonwealth in earlier studies, cf. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej* cit., p. 127; Jachimecki, *Wpływy włoskie* cit., pp. 169-183; Id., *Muzyka polska w rozwoju historycznym* cit., pp. 159, 162, 181; H. Feicht, "Muzyka w okresie polskiego baroku" cit., pp. 100, 152-153, 159, 165. The issue of the *oeuvre* of Italian migrants is really only taken up, however, by researchers writing in the final three decades of the 20th century, both Italian and American, cf. among others: Szwejkowski, "'Ah dolente partita': Monteverdi - Scacchi", *Quadrivium*, 12 (1971): *Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all'età moderna: offerta a F. Ghisi nel settantesimo compleanno (1901-1971)*, pp. 59-76; Id., "Kilka uwag o twórczości mszalnej Giovanni Francesco Aneria związanej z Polską" ["Few observations on the mass *oeuvre* of Giovanni Francesco Anerio Associated

and crowned by the synthetic perspective of Szweykowski¹⁰ – that the interests of Polish music historians writing about Polish-Italian musical relationships are focused. At the same time, however, in contributory articles, monographs and syntheses written in the past 10-20 years, it is possible to observe growth in this area of research, coupled with essential supplements – above all, in the factographic plane. In more recent studies a fundamental change in viewpoint on the role of Italian musical culture in the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 17th century is striking.¹¹ Consequently, in these

with Poland”], *Muzyka*, xvii (1972/4), pp. 53-64; E. Ferrari-Barassi, “Tarquinio Merula e il dialogo di Satiro e Corisca”, *Anuario Musical*, 27 (1972), pp. 131-146; V. Gibelli, “La musica strumentale lombarda in Polonia e Tarquinio Merula”, in *Primo incontro con la musica italiana in Polonia: Dal rinascimento al barocco* (Bologna: Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1974), pp. 163-171; W. Sandelewski, “Giulio Cesare Gabussi in Polonia”, *Ibid.*, pp. 133-136; E. Zwolińska, “Twórczość kompozytorów włoskich z I połowy xvii wieku dla kapeli rorantystów wawelskich” [“The oeuvre of Italian composers from the first half of the seventeenth century for the rorantist chapel at Wawel”], *Pagine*, 2, ed. M. Bristiger (Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1974), pp. 203-215; M. Perz, “*Missarum quattuor vocibus liber primus* Marci Scacchi Romani”, *ibid.*, pp. 217-237; G. Vecchi, “Il madrigale concertante e Tarquinio Merula a Varsavia”, *Quadrivium*, 18 (1977), pp. 131-205; R. Jackson, “Marenzio’s Polish Sojourn and his Polychoral Motets”, in «Musica Antiqua Europae Orientalis. Acta Scientifica», 7, ed. E. Harendarska (Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska, 1985), pp. 503-526; E. Jasińska-Jędrasz, “*Pierwsza księga canzon* Tarquinia Meruli” [“Tarquinio Merula’s *First Book of Canzoni*”], *Pagine*, 5, ed. M. Bristiger (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989), pp. 193-218; A. Patalas, “An Unknown *Missa Ave maris stella* by Asprilio Pacelli”, *Musica Iagellonica*, 1 (1995), pp. 23-50; Ead., “Enigmatyczna sztuka polifonii” [“The enigmatic art of polyphony”], in *Mistrzowie muzyki późnego renesansu* [*Masters of Late Renaissance Music*], ed. A. Matracka-Kościelny (Warszawa: Związek Kompozytorów Polskich, 1994), pp. 26-37; Ead., “Marco Scacchi’s Characterisation of the Modes in his *Missa omnium tonorum*”, *Musica Iagellonica*, 2 (1997), pp. 103-129.

¹⁰ Szweykowski, “Muzyka” cit.

¹¹ This change in research perspectives is also visible in the most recent synthesis of music history in the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 17th century – Barbara Przybyszewska-Jarmińska’s book *Barok, cz. I: 1595-1696, Historia muzyki polskiej*, ed. S. Sutkowski, 7 vols., III (Warszawa: Sutkowski Edition, 2006); English version: *The Baroque, Part I: 1595-1696, The History of Music in Poland*, ed. S. Sutkowski, III, translated by J. Comber (Warszawa: Sutkowski Edition, 2002). This work has the character of a holistic perspective on the subject, which presents in a complex and exhaustive manner the main problems in the oeuvre of that time, the theory and all manner of aspects of musical culture, as well as including the most recent findings, chiefly of factographic nature. The author takes up the history of music composed in the entire territory of the Polish-Lithuanian Commonwealth – at the time a state of multi-ethnic and multi-religious character. She looks at its music, as well as musical-theoretical reflection, from the viewpoint of reception of European achievements in the Commonwealth, at the same time describing the scope of the Old Polish musical oeuvre’s impact and of the transmission of theoretical thought, functioning in this territory, to other regions of Europe. She presents the music and its theory mainly in light of the entire surviving source documentation, as well as of previous literature, utilized in minute detail (cf. bibliography, pp. 558-621). Above all, however, the author shows issues in the oeuvre and musical culture in the context of the socio-political and cultural situation in the 17th-century Commonwealth, taking into account the question of the international aspects of culture of the time (among other things, contacts of members of the royal family), the problem of artistic patronage, as well as the issues of socio-cultural and professional conditions for composition and performance of music. Przybyszewska-Jarmińska – in highlighting the existence of an, at that time, universal musical language, as well as the presence in the Commonwealth of many superb foreign musicians, coming especially from Italy, creating their art thanks to local patronage and impacting the oeuvre of local musicians – considers it inappropriate for the reality of that time to classify music according to a national criterion.

works, other detailed problems are highlighted, and the interpretation of some phenomena changes.

1. *Italian Musicians*

In more recent publications, an important place is still occupied by documentation of the activity of Italian musicians in the 17th-century Polish-Lithuanian Commonwealth – with the passing years more and more complete, permitting us to significantly expand our previous factographic knowledge. Particularly important in this area are the studies of Anna Szweykowska, and then Barbara Przybyszewska-Jarmińska, which represent a summation of the previous state of research on Italian members of the chapel of the Polish Waza dynasty.¹² The authors use all kinds of sources: royal court accounts, *avvisi*, information contained on title pages and in dedications to music prints, registry books, the files of the Crown Register, correspondence, accounts of papal nuncios, memoirs, travelogues and literary works. They compile and organize scattered data, verify errors that have taken root in the literature,¹³ and interpret anew some sources already known to musicologists.¹⁴ Above all, however, they make essential archival discoveries which permit us to recreate

Of completely different character, however, is Józef M. Chomiński and Krystyna Wilkowska-Chomińska's study, presented in their *Historii muzyki polskiej* [*History of Polish Music*], 2 vols., I (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1995). For this is a very general presentation of the history of Polish music, against the background of tendencies in development of Western European music, generally outlined. The authors highlight the processes of transformation of musical phenomena in themselves: musical style and language, compositional techniques, musical forms and genres in which Polish composers took part. For this reason as well, in the case of 17th-century music, they attribute the achievements of mainly local artists (M. Mielczewski, F. Lilius [Gigli] and B. Pękiel) – and, in limited scope, of foreign artists active in Poland (A. Pacelli, T. Merula, M. Scacchi) – to, above all, the most important properties of style and its transformations in European music of the time, especially Italian.

¹² Cf. Szweykowska, "Muzycy" cit.; Przybyszewska-Jarmińska, "W poszukiwaniu dawnej świetności. Głosy do książki Anny i Zygmunta Szweykowskich *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*" ["In Search of the Splendor of Old. Voices on Anna Szweykowska and Zygmunt Szweykowski's Book *Italians in the Royal Chapel of the Polish Waza Dynasty*"], *Muzyka*, XLIII/2 (1998), pp. 91-115; Ead., *Muzyczne dwory polskich Wazów* [*Musical Courts of the Polish Waza Dynasty*] (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2007); (the book contains "Słownik muzyków polskich Wazów" ["A Dictionary of Musicians of the Polish Waza Dynasty"], prepared on the basis of existing subject literature, with supplements of information obtained from the author's archival research).

¹³ Szweykowska ("Muzycy" cit., pp. 58-60) finally puts to rest, for example, the mistaken view that the chapel master of Zygmunt III was Alessandro Cilli, who was considered by Poliński (*Dzieje muzyki polskiej* cit., p. 120) to be the royal *maestro di cappella*. The author (*ibid.*, p. 41) also casts doubt on whether Annibale Stabile – recruited in Rome in February 1595 by Krzysztof Kochanowski, an emissary of Zygmunt III – ever managed to take up the post of royal chapel master. Cf. also Przybyszewska-Jarmińska, "W poszukiwaniu dawnej świetności" cit., pp. 100-101; Ead., "Annibale Stabile i początki włoskiej kapeli Zygmunta III Wazy" ["Annibale Stabile and the Beginnings of the Italian Chapel of Zygmunt III Waza"], *Muzyka*, XLVI/2 (2001), pp. 93-99.

¹⁴ For example, Szweykowska ("Muzycy" cit., p. 83) explains the meaning of a paragraph contained in a letter of Monteverdi to Alessandro Striggio of 13 June 1627 as concerning not the activity of a certain Tarroni in Poland (probably Antonio – employed in the second decade of the 17th century in Mantua), but his own recruitment of musicians for Zygmunt III to Poland. Przybyszewska-Jarmińska ("W poszukiwaniu dawnej świet-

the facts concerning Italian composers imported to the Commonwealth more precisely.¹⁵

The research subject of Szweykowska, Przybyszewska-Jarmińska and other music historians are individual Italian musicians working in the Commonwealth at that time, as well as musical ensembles who performed in the local centers of musical culture – including, in particular, the court of the Polish Waza dynasty (Zygmunt III, Władysław IV and Jan Kazimierz) in Warsaw.¹⁶ Recording over 100 names of royal chapel members from Italy, both scholars focus, above all, on the figures of the chapel masters (L. Marenzio, G. C. Gabussi, A. Pacelli, G. F. Anerio, and especially M. Scacchi), as well as distinguished composers, virtuoso singers and instrumentalists (V. Bertolusi, G. Osculati, G. Valentini, T. Merula, D. Cato, F. Rasi, B. Ferri, M. Basile-Cattanea, L. Rubini). Also of great interest to musicologists are musicians employed at the courts of members of the royal family, especially Prince Karol Ferdynand Waza, Bishop of Wrocław and Płock,¹⁷ at the courts of aristocratic clergy and laity, among others the Radziwiłł family in Nieświerz (lutenist M. Galilei, grandson of Vincenzo – author of *Dialogo della musica antica et della moderna*, 1581) and the Sapieha family in Wilno [now Vilnius, Lithuania] (G. B. Cocciola, chapel master and composer).¹⁸ In addition musicologists are interested in musicians associated with centers of religious worship (especially the cathedral at Wawel in Kraków – among others, Annibale Orgas, the first cathedral chapel master)¹⁹ and with urban *milieux*, among others Gdańsk (B. Borlasca, associate chapel master at the court in Munich, and then musician in the chapel of Kaiser Ferdinand II, who perhaps applied for a position in the Gdańsk City Council Chapel).²⁰ Existing documents permit us to identify persons, establish the personal data and periods of activity of Italian musicians in the Commonwealth, the nature of their relationships with local patrons, and sometimes even details of their social, family, financial and residential situations. In many cases, archival materials enable us to determine the provenance of musicians and recreate the circumstances of their arrival to the Commonwealth (and a specific music ensemble), establish the directions of chapel members' migration from the Commonwealth to other centers in Central, Northern and Eastern Europe, their type of musical and artistic education and background, as well as

ności” cit., pp. 97-98), however, based on verification of source documents utilized earlier by Szweykowska, corrects the time of importation of a group of musicians from Rome for Zygmunt III, among them Marenzio, and their arrival in Kraków (at the end of November or beginning of December 1595, not February 1596).

¹⁵ Reference to previously unknown archival materials permitted Przybyszewska-Jarmińska, for example, to more precisely recreate the manner of recruitment of Italian musicians for the Polish royal court (among them, Marenzio). Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory* cit., pp. 23-24.

¹⁶ Cf. Szweykowska, “Muzycy” cit.; Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory* cit.

¹⁷ Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory* cit., pp. 114-121.

¹⁸ Cf. Bieńkowska, “Muzycy Lwa Sapiehy” [“Musicians of Lew Sapieha”], *Barok*, v/2 (1998); Ead., “Wstęp” [“Introduction”], in *Giovanni Battista Cocciola. Dzieła zebrane* [Giovanni Battista Cocciola. Collected Works] (Warszawa: BEL Studio, 2004).

¹⁹ Cf. Szweykowska, “Początki krakowskiej kapeli katedralnej” [“The beginnings of the Kraków cathedral chapel”], *Muzyka*, iv/2 (1959), pp. 12-21.

²⁰ Cf. D. Szlagowska, “Bernardino Borlasca’s Compositions Dedicated to the Gdańsk Senate”, in *Musica Baltica. Im Umkreis des Wandels – von den “cori spezzati” zum konzertierenden Stil*, hrsg. von D. Szlagowska (Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, 2004).

links with specific stylistic traditions and cultural centers.²¹ Furthermore, a few of the cited documents from the period contain, beyond this, an assessment of the compositional and performance artistry of musicians (M. Scacchi, as well as B. Ferri and M. Basile-Cattanea), so that they can also become a basis for characterization of their artistic activity.²²

It is worth emphasizing that Italian musicians (and those of other nationalities, educated in Italy) arrived in the Commonwealth directly from Italy's major centers of musical culture in the 17th century – above all, from Rome (L. Marenzio, A. Pacelli, G. F. Anerio, M. Scacchi) and cities in Northern Italy (Milan - G. C. Gabussi; Lodi - T. Merula), as well as indirectly from courts in Central and Western Europe, especially Graz (W. Lilius [V. Gigli], Vienna (M. Basile-Cattanea, L. Rubini) and other German cities.²³ They were associated with the most important centers of the musical works of the time – the Medici court in Florence and the Gonzaga court in Mantua (F. Rasi), and perhaps also the Este court in Ferrara (F. Milleville?).²⁴ Actions to recruit Italian musicians for the Polish kings, documented in sources, concerned the most famous and esteemed musicians of their time – Luca Marenzio and Francesco Rasi (a virtuoso singer and composer employed in stagings of Peri's *L'Euridice* and Monteverdi's *L'Orfeo*),²⁵ though these recruitments were not always successful (as in the case of Monteverdi, A. Basile-Baroni and her two daughters).²⁶ The Commonwealth was a transit country – there was a constant turnover of musicians employed in, among other places, the royal chapel. Some came in from abroad, others left for the South. They went to Italy, the duchies of the German Reich, and above all – on account of the dynastic connections between the Polish kings and the Austrian Habsburgs – the court of the Archduke in Graz; and after 1619, the court of the Emperor in Vienna. Among others, after leaving Warsaw, royal organist G. Valentini, a student of G. Gabrieli, became organist to Archduke Ferdinand (from 1619 onward Emperor Ferdinand II), and then im-

²¹ Cf. especially: Szwejkowska, "Muzycy" cit.; Przybyszewska-Jarminińska, *Muzyczne dwory*, cit.

²² We are speaking here of mentions contained in Albrycht S. Radziwiłł's *Pamiętnik o dziejach w Polsce* [*Memoir of Events in Poland*] (account from 13 September 1637) and in Charles Ogier's *Dziennik z podróży do Polski* [*Polish Travel Diary*] (account concerning June 1635), as well as a quasi-review of a performance by Margherita Basile-Cattanea, placed in the printed program of the ballet *L'Africa supplicante* (Warszawa, 1638). Cf. Szwejkowska, "Muzycy" cit., p. 98; Przybyszewska-Jarminińska, *Muzyczne dwory* cit., pp. 84-85, 91.

²³ Cf. Szwejkowska, "Muzycy" cit., pp. 54, 64, 97; Przybyszewska-Jarminińska, *Muzyczne dwory* cit., pp. 17, 22, 24, 31, 34, 41, 51, 75; as well as "Słownik muzyków polskich Wazów" cit. Cf. also: B. Przybyszewska-Jarminińska, "Muzycy z Cappella Giulia i innych rzymskich zespołów muzycznych w Rzeczypospolitej czasów Wazów" ["Musicians from the cappella Giulia and other Roman musical ensembles in the Commonwealth in the times of the Waza dynasty"], *Muzyka*, XLIX/1 (2004), pp. 33-52.

²⁴ Cf. Szwejkowska, "Muzycy" cit., pp. 30-32, 54; Przybyszewska-Jarminińska, *Muzyczne dwory* cit., pp. 195, 205-206.

²⁵ Cf. Szwejkowska, "Muzycy" cit., pp. 24-32; Przybyszewska-Jarminińska, "W poszukiwaniu dawnej świetności" cit., pp. 96-97.

²⁶ Cf. Fabbri, "Un soggiorno veneziano di Ladislao Principe di Polonia: un incontro con Claudio Monteverdi", *Subsidia Musica Veneta*, III (1982), pp. 27-52; A. Żórawska-Witkowska, *Muzyczne podróże królewiczów polskich* [*Musical Travels of the Polish Royal Princes*] (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1992), pp. 10-11; A. Szwejkowska, "Muzycy" cit., pp. 80-83; Ead., "Monteverdi in Seventeenth-century Poland", *Musica Iagellonica*, 2 (1997), pp. 71-81.

perial chapel master.²⁷ Others found work in the North, chiefly in Denmark (in the case of V. Bertolusi – in a group of musicians recruited to the court of Christian IV in Copenhagen) and Sweden (B. Ferri – after his stay in the Commonwealth was engaged at the imperial court in Vienna and also performed at the court of Queen Christina in Stockholm).²⁸ Indigenous royal chapel members educated in Italy (e.g. K. Förster the Younger, a singer at the court of Władysław IV, and then *maestro di cappella* at St. Mary's Church in Gdańsk, as well as in the Danish royal chapel of Frederik III) also emigrated north.²⁹ Local musicians also went abroad – and found employment performing and being active in court or church chapels, in Italy as well (e.g. K. Förster the Younger returned to Italy many times and attained fame as a singer in Florence, Rome and Venice).³⁰

Alluding to the trend of earlier research by Adolf Chybiński, and then Hieronim Feicht *et al.*,³¹ Szweykowska and Przybyszewska-Jarmińska present the history of music

²⁷ Shortly after the arrival of Giovanni Valentini from Warsaw at the court of the Archduke in Graz, his concertos were published in the collection *Parnassus musicus Ferdinandeus*, prepared by Giovanni B. Bonometti (Venezia, 1615), together with compositions by other chapel members of the future Emperor Ferdinand II, among others also Giovanni B. Cocciola. Valentini, active at that court, published the collection *Secondo libro de' madrigali a 4, 5, 6, 8, 9, 10 et 11 concertati con voci e stromenti* in Venice in 1616; and in 1617 in Venice, his *Missae concertate* came out in print. His *Sacri concerti a due, tre, quattro et cinque voci* (Venezia, 1625), published ten years after the composer's departure from service at the court of Zygmunt III, are to be found in the collections of the Kraków Cathedral Chapel Archive, which probably represents evidence of his having maintained a relationship with the Polish royal chapel; perhaps the works contained in this publication figured among the repertoire performed in Kraków and had an impact on the local *oeuvre*. Cf. H. Federhofer, "Graz Court Musicians and their Contributions to the *Parnassus musicus Ferdinandeus* (1615)", *Musica Disciplina*, 9 (1955), pp. 167-244; Id., *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1967); M. Pielech, "Do repertuaru kapel wawelskich. Starodruki muzyczne zachowane w archiwum Katedry Wawelskiej" ["On the Repertoire of the Wawel Chapels. Early Music Publications Preserved in the Wawel Cathedral Archive"], *Muzyka*, XLVI/2 (2001), pp. 59-91.

Beyond this, a reflection of the connections of the court of the Polish Waza dynasty with that of Ferdinand II are the following collections: *Missae* (Venezia, 1624) by Giovanni Priuli, chapel master to Emperor Ferdinand II, dedicated to Zygmunt III, and *Madrigali a cinque concertati* (Venezia, 1634) by Marco Scacchi, dedicated to Emperor Ferdinand II. Cf. Szweykowska, "Muzycy" cit., pp. 241, 252.

²⁸ Cf. Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej* cit., p. 172; Szweykowska, "Muzycy" cit., pp. 43, 117; Przybyszewska-Jarmińska, "W poszukiwaniu dawnej świetności" cit., pp. 101, 106.

²⁹ Cf. B. Przybyszewska-Jarmińska, "Kacper Förster junior. Zarys biografii" ["Kacper Förster the Younger. A Biographical Outline"], *Muzyka*, xxxii/3 (1987), pp. 57-69.

³⁰ Cf. *ibid.*

³¹ Cf. Chybiński, "Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych" cit.; H. Feicht, "Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich Marka Scacchiego" ["Contributions to the History of the Royal Chapel in Warsaw during the Administration of Chapel Master Marco Scacchi"], *Kwartalnik Muzyczny*, 1928/1, pp. 20-34, 1929/2, pp. 125-144; reprinted in H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku* [Studies in Polish Renaissance and Baroque Music] (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980), pp. 243-288; Szweykowska, "Przeobrażenia w kapeli królewskiej na przełomie XVI i XVII w." ["Transformations in the royal chapel at the turn of the 16th and 17th centuries"], *Muzyka*, XIII (1968/2), pp. 3-21; Ead., "Kapela królewska Jana Kazimierza w latach 1649-1652" ["The royal chapel of Jan Kazimierz 1649-1652"], *Muzyka*, XIII/4 (1968), pp. 40-48; Ead., "Notatki dotyczące kapeli królewskiej w XVII wieku" ["Notes concerning the royal chapel in the 17th century"], *Muzyka*, XVI/3 (1971), pp. 91-98.

Comments on the royal chapels of Zygmunt III and Władysław IV, as well as their personnel and Italian mu-

ensembles in the 17th-century Commonwealth, and especially of the royal chapel in Warsaw, which remained at a high level for over half a century, and is considered to be one of the most important phenomena in the history of culture in Poland.³² On the basis of source documents, the authors recreate the processes of organizing the chapels of the Polish Waza dynasty, emphasizing the historic significance of the founding in 1595 of the 'Italian' chapel of Zygmunt III.³³ They show how specific artists from Italy were brought to Poland, chiefly during the reign of Władysław IV, the restitution of music at the court of Jan Kazimierz after the war with Sweden, as well as the functioning of the episcopal chapel of Karol Ferdynand.³⁴ Beyond this, Szwejkowska reconstructs the personnel and structure of the ensemble of successive members of the Waza dynasty (quantitative proportions: singers and instrumentalists; nationality: Italians proportional to local musicians, including those educated in Italy), showing the fluctuation and tendency towards changes in the personnel in the chapel.³⁵ Surviving sources permit us to determine, for example, that during the reign of Zygmunt III, at least three large recruitments were undertaken, as a result of which, in the years 1601-1602, ca. 1612 and ca. 1625, larger groups of Italians came to the court; and that in his chapel – which numbered 35-40 members and was dominated by Italian musicians, and whose composition was stable only to a slight degree – a total of over 130 musicians were employed.³⁶ During the times of Władysław IV – when recruitment of Italian virtuosi to Warsaw was the responsibility, in 1643, of royal theorbist and architect Giovanni B. Gisleni, and the next year, of Kaspar Förster the Younger – over 90 Italian musicians were working in the chapel, only slightly more than the number of the local musicians, though decidedly more among the singers.³⁷ Musicologists' attention is also focused on the historically documented activity of the chapels – facts concerning performances of musi-

sicians active in them (including those represented in W. Lilius's [V. Gigli's] publication *Melodiae sacrae*, Kraków 1604), are to be found already in the oldest treatments of Polish music history, cf. among others: Poliński, *Dzieje muzyki polskiej* cit., pp. 120-131; Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej* cit., pp. 168-185.

It is, however, symptomatic that Jachimecki (*Historia muzyki polskiej (w zarysie)* cit., p. 89; "Muzyka polska" cit., p. 23; *Muzyka polska w rozwoju historycznym* cit., pp. 200-201), in speaking of the 50 canons by royal chapel members, contained in *Xenia Apollinea*, an annex to Marco Scacchi's *Cribrum musicum* (Venezia, 1643), mentions the names of only Polish composers, focusing on discussion of the *oeuvre* of the most important of them.

³² Cf. Szwejkowska, "Muzycy" cit.; Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory* cit.

N.B. the high level of Zygmunt III's chapel and Władysław IV's opera ensemble, numbered among the best in Europe, which employed distinguished Italian musicians (singers and composers), has already been emphasized by Poliński (*Dzieje muzyki polskiej* cit., pp. 116, 128, 134).

³³ It is worth emphasizing that Przybyszewska-Jarmińska (*Barok* cit., p. 14) considers the organization in 1595 of the Italian chapel at the court of Zygmunt III – which shortly thereafter came under the direction of Marenzio – to be the most essential change, of decisive importance in the level of musical culture and style of music cultivated at the court for many decades; thus, it was of landmark significance for the musical life of the Commonwealth at the time. For this reason, as well, this date became the one marking her book's initial time boundary.

³⁴ Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory* cit., pp. 114-121.

³⁵ Cf. Szwejkowska, "Muzycy" cit., pp. 86-87, 113-114.

³⁶ Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., p. 65.

³⁷ Cf. *ibid.*, pp. 69, 73.

cal ensembles and the circumstances in which these performances took place.³⁸ A few documents cited proof of the great respect contemporaries had for the high standard of musicianship in the ensemble of the royal chapel.³⁹

In discussing the activity of Italian musicians associated with the Commonwealth, Anna Szweykowska and Zygmunt M. Szweykowski, as well as Barbara Przybyszewska-Jarmińska, also point out the role Italians had in the process of educating indigenous musicians, particularly in court and church music ensembles, and the influence this educational process had on the artistic level of the music composed by locals.⁴⁰ Particular significance is attributed by the authors to the role of the royal chapel as a school with musician-teachers recruited to the royal ensemble in Italy and at the Austrian courts of the Habsburgs, to educate musicians in Italian compositional technique. And so, for example, Marco Scacchi, having come from Rome, made great advances in musical education at the Polish court, probably under the direction of Giovanni F. Anerio; he could also have learned much from Tarquinio Merula; Marcin Mielczewski could have become acquainted with the compositional tools of polychoral music in the royal chapel, as a pupil of Franciszek Lilius (Francesco Gigli), studying the works of Tarquinio Merula, Anerio, and perhaps Giulio Osculati as well.⁴¹ Thanks to the presence in the royal chapel of Italian musicians, the Polish court became, beyond this, a center for music education, whose work had an impact throughout the Commonwealth in addition to the countries of Central and Northern Europe. The Italian masters taught Italian musicians belonging to the chapel, but also musicians coming from various parts of the Polish-Lithuanian state. Music education at the court of the Polish Waza dynasty, at the same time, influenced the careers of musicians who had arrived from Italy – Giovanni Valentini and Marco Scacchi (the co-creators of the *drammi per musica* staged at Władysław IV's opera theater). Existing documentation permits us to determine, beyond this, that local musicians went to Italy to study. Such composers included Franciszek Lilius (Francesco Gigli) – a Polish composer of Italian ancestry who probably was educated at the court of Zygmunt III, but also in Rome,

³⁸ Cf. especially Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory* cit. The book contains several dozen quotes from historical sources concerning the functioning of music, organization and performances of the chapels, referring to various musicians active in these ensembles. In some cases, they were taken from heretofore unpublished manuscript materials recovered by the author.

³⁹ Information concerning the aesthetic values of the royal chapel's performances, as well as the artistic mastery of the ensemble, is to be found in: The diary of Giovanni P. Mucante (account of a mass of thanksgiving on the occasion of the birthday of royal Princess Katarzyna, celebrated at the Cathedral of St. John the Baptist in Warsaw on 29 September 1596); Adam Jarzębski's *Gościniec albo krótki opisanie Warszawy* [*Souvenir or Short Description of Warsaw*] (Warszawa, 1643); Jean de Laboureur's *Histoire et relation du voyage de la Reine de Pologne* (Paris, 1655); The anonymous *Relatione de funerali celebrati in Cracovia alla Maestà Ludovica Maria, Regina di Polonia e Svezia* (in September 1667). Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory* cit., pp. 29-30, 91, 100, 134.

⁴⁰ Cf. Szweykowska, "Muzycy" cit.; Szweykowski, "Muzyka" cit.; Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory* cit.

⁴¹ Cf. Szweykowska, "Muzycy" cit., p. 103; Szweykowski, "Muzyka" cit., p. 177; Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory* cit., p. 96.

where he was a student of Frescobaldi in the 1620s; Kaspar Förster the Younger who studied during the 1630s with Carissimi at the Collegium Germanicum in Rome, and in the 1650s, he could have become acquainted with the oratorio *oeuvre* of the Roman master.⁴²

It should be emphasized that the authors of studies written in the last twenty years present the activity of Italian musicians and music ensembles at the courts of the Polish kings (and also royal princes and princesses) of the Waza dynasty, as well as in centers of religious worship, in the context of cultural⁴³ as well as historical and socio-political conditions.⁴⁴ Szweykowska and Przybyszewska-Jarminińska show their activity, in particular, through the prism of the artistic patronage of rulers whose tastes focused on Italian music and culture; and Przybyszewska-Jarminińska treats the activity of Italian musicians as an essential element of court musical life, as well as emphasizing the culture creating significance of the royal court *milieu*, representing a pattern in the 17th century for the cultivation of music for the aristocracy, wealthy nobility and the middle classes, as well as for the Roman Catholic and Lutheran Churches.⁴⁵ The authors highlight factors conducive to reception of Italian musical culture such as international political and cultural contacts of kings, as well as aristocracy (including the Italophiles Z. Gonzaga Myszkowski with Mantua and Venice, M. Wolski with Rome and Munich), and the international nature of Commonwealth culture at the time. Particular significance is attributed by them to the wedding celebrations of Zygmunt III with Anna Habsburg, which took place in Kraków in 1592, and whose participants included Italian musicians who had come with the bride from Graz, considering this event as an important impulse for the reorganization of the royal chapel.⁴⁶ But above all – like earlier historians of Polish music⁴⁷ – they emphasize the significance of Prince Władysław's travels with his entourage all over Europe (including nearly all of Italy, staying the longest in Rome, Florence and Venice) in 1624-25, during which Władysław encountered vocal artistry and dramatic works with music, as well as meeting the most distinguished artists (C. Monteverdi) and virtuosi (S. Caccini, A. Basile, L. Vittori) of the time. This tour probably influenced the aesthetic tastes of the future patron, had a decisive effect on the shape of Polish court culture, and definitely became a reason for the future ruler's love for the *dramma per musica*.⁴⁸ This love also contributed to the organization by King Władysław IV of a theatrical ensemble (involved in both writing and

⁴² Cf. Szweykowska, "Muzycy" cit., p. 150; Przybyszewska-Jarminińska, "Kacper Förster junior. Zarys biografii" cit.

⁴³ Cf. Szweykowska, "Muzycy" cit.; Przybyszewska-Jarminińska, *Muzyczne dwory* cit.

⁴⁴ Cf. Przybyszewska-Jarminińska, *Muzyczne dwory* cit.; cf. also D. Brough, *Polish Seventeenth-Century Church Music. With Reference to the Influence of Historical, Political, and Social Conditions* (London: Taylor & Francis, 1989).

⁴⁵ Cf. Przybyszewska-Jarminińska, *Muzyczne dwory* cit.; Ead., *Barok* cit., pp. 30-37.

⁴⁶ Cf. Szweykowska, "Muzycy" cit., pp. 16-21; cf. also Przybyszewska-Jarminińska, *Barok* cit., p. 57; Ead., *Muzyczne dwory* cit., p. 19.

⁴⁷ Cf. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej* cit., pp. 125-126; Jachimecki, "Wpływy włoskie w muzyce polskiej" cit., p. 269; Id., *Historia muzyki polskiej* cit., pp. 85-86; Feicht, "Muzyka w okresie polskiego baroku" cit., p. 94.

⁴⁸ Cf. Żórawska-Witkowska, *Muzyczne podróże królewiczów polskich*, cit., pp. 9-17; Szweykowska, "Muzycy" cit., pp. 77-83; cf. also Przybyszewska-Jarminińska, *Muzyczne dwory* cit., pp. 71-72.

performance), as well as his financing of the activity of an opera theater for over a decade, considered to be a phenomenon unique at that time in Central Europe.⁴⁹

2. *The Music of Migrants from Italy*

In studies from the last forty years, more and more importance has been given to the musical works (surviving or otherwise) of Italians associated with the Commonwealth.⁵⁰ This association is confirmed in dedications addressed to local personages (especially rulers and aristocrats),⁵¹ and in the occasional character of compositions, sometimes commissioned specially by Polish rulers (a *dramma per musica* on the subject of St. Zygmunt the martyr, commissioned by Prince Władysław from F. Caccini).⁵² Music by Italians – probably coming from the period of their local activity – was, only exceptionally, published in the Commonwealth. (This was the case with the collection *Melodiae sacrae*, Kraków, 1604, dedicated to Archduke Ferdinand Habsburg. It was prepared for printing by W. Lilius (V. Gigli), a musician in Zygmunt III's chapel and contained monochoral and polychoral works by composers who, at the time and somewhat earlier, had been chapel members at the court of the Polish king – among others, L. Marenzio, G. C. Gabussi and A. Pacelli).⁵³ Predominantly, however, the works of Italian royal chapel members were published in Italy (in Venice, T. Merula published *Satiro e Corisca, dialogo musicale a due voci*, 1626; and M. Scacchi, *Madrigali a cinque, concertati*, 1634, as well as *Cribrum musicum*, 1643) – including works with dedications to Polish personages. Such dedications were supplied particularly for collections of religious compositions and madrigals (for Zygmunt III: V. Bertolusi's *Sacrarum cantionum*, 1601; G. Osculati's *Missae quinque vocum*, 1604; A. Pacelli's *Sacrae cantiones*, 1608, and *Missae*, 1629; G. Valentini's *Canzoni*, 1609; T. Merula's *Il primo libro de' madrigali concertati*, 1624; for Prince Władysław: T. Merula's *Il primo libro de' madrigaletti*, 1624, published in Venice; as well

⁴⁹ Issues associated with cultivation of *dramma per musica* in the Commonwealth have been the subject of detailed studies by Polish musicologists, theater and culture historians, cf. especially Szweykowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów 1637-1648* [*Dramma per musica at the Waza Court Theater 1637-1648*] (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976).

⁵⁰ Cf. Szweykowski, "Muzyka" cit.; Przybyszewska-Jarminińska, *Muzyczne dwory* cit.

About the *oeuvre* of individual Italian composers associated with the musical centers of the 17th-century Commonwealth, including in particular royal chapel masters and members, several monographic studies have been written – and above all, numerous monographs and contributory articles, cf. e.g.: Patalas, "Twórczość kapelmistrzów polskich Wazów. A. Pacelli, G. F. Anerio, M. Scacchi" ["The *oeuvre* of the chapel masters of the Polish Waza dynasty: A. Pacelli, G. F. Anerio, M. Scacchi"], doctoral dissertation, Jagiellonian University, Kraków, 1998. Cf. also footnotes nos. 9 as well as 58-60, 63-64, 68, 70.

⁵¹ Cf. Szweykowscy, *Włosi w kapeli* cit., pp. 55-56, 65-77, 86, as well as Annex I: "Dzieła dedykowane polskim Wazom" ["Works dedicated to members of the Polish Waza dynasty"], containing the texts of the dedications, pp. 231-253.

⁵² Cf. Żórawska-Witkowska, *Muzyczne podróże królewiczów polskich* cit., pp. 11-12; Szweykowska, "Muzycy" cit., p. 89.

⁵³ Cf. Szweykowska, "Muzycy" cit., pp. 40-41; B. Przybyszewska-Jarminińska, "*Melodiae sacrae* (Kraków 1604) – ślad muzycznych związków dworów Zygmunta III Wazy i arcyksięcia Ferdynanda z Gruzji" ["*Melodiae*

as for Władysław IV: M. Scacchi's *Missarum quatuor vocibus liber primus*, 1633, published in Rome).⁵⁴ Sometimes these works were published outside of Italy, in other parts of Europe, proof of the popularity and dissemination of the works of Italian composers associated with the Commonwealth outside its borders.⁵⁵

In studies of this topic, above all in the most recent synthesis of the history of music in the 17th-century Commonwealth, where this is discussed, great importance is given to having as complete source documentation as possible for music masterpieces.⁵⁶ The surviving or only documented *oeuvre* of the Italians – which seem mainly to have been composed in the *milieu* of the Waza dynasty's artistic patronage – encompass a quite extensive repertoire of vocal and vocal-instrumental music (religious and secular), as well as instrumental music, and also music theater and paratheatrical works. Among the surviving works, there is a decided predominance of religious music; in particular the polychoral *oeuvre*.⁵⁷ These are:

1) Masses in *stile antico* and *stile imbastardito*, written mainly by royal chapel (*capella rorantistarum*) members (L. Marenzio, A. Pacelli, M. Scacchi and T. Merula, as well as D. Jacobi), some based on Italian borrowed material (A. Pacelli), as well as representing parodies of Italian compositions (A. Pacelli, G. F. Anerio, M. Scacchi) or arrangements of Italian works (G. P. da Palestrina - G. F. Anerio).⁵⁸ Of important significance in the repertoire are:

2) Motets in *stile antico* authored by Italians active in the Rorantist chapel in Kraków (A. Orgas) and at the royal court (L. Marenzio, V. Bertolusi, A. Patart, A. Pacelli, G. Osculati, G. F. Anerio, M. Scacchi, including those contained in *Melodiae sacrae* compiled by

sacrae (Kraków 1604) – A mark of the musical relationships between the courts of Zygmunt III Waza and archduke Ferdinand of Graz”, *Gazeta Antykwaryczna*, 1998/11, pp. 34-36.

⁵⁴ Cf. Szwejkowski, *Włosi w kapeli* cit., Annex 1.

⁵⁵ Cf. Przybyszewska-Jarminska, *Barok* cit., pp. 180-181.

⁵⁶ Cf. Szwejkowski, “Muzyka” cit.; Przybyszewska-Jarminska, *Muzyczne dwory* cit.

An extensive discussion of sources for music repertoire performed in the Commonwealth in the 17th century is included by Przybyszewska-Jarminska in her monograph *Barok* cit., pp. 166-208 (there, as well, bibliographic information, including items concerning inventories and catalogs of manuscript and printed collections, pp. 214-219 and 554-558). The author also presents in a systematic manner, by genre and stylistic variant, the music of that time created by indigenous and Italian composers associated with this territory, *ibid.*, pp. 223-487.

⁵⁷ N.B. a cult of church music, including also polychoral works, in Warsaw appears to be attested in Adam Jarzębski's *Gościniec abo krótki opisanie Warszawy*, as was pointed out by Jan J. Dunicz (*Adam Jarzębski* cit., pp. 24-25).

⁵⁸ Cf. Szwejkowski, “Kilka uwag o twórczości mszalnej” cit.; Zwolińska, “Twórczość kompozytorów włoskich” cit.; Patalas, “An Unknown *Missa Ave maris stella*” cit.; Ead. “Twórczość kapelmistrzów polskich Wazów” cit.; Ead., “*Missa* parodia w twórczości Monteverdiego i Scacchiego w świetle teorii Angela Berardiego” [“The *Missa parodia* in the *oeuvre* of Monteverdi and Scacchi in light of the theory of Angelo Berardi”], *Muzyka*, XLIII/2 (1998), pp. 47-64; R. Jackson, “Marenzio, Poland and the Late Polychoral Sacred Style”, *Early Music*, XXVII/4 (1999), pp. 622-631; D. Popinigis, “Twórczość Daniela Jacobiego” [“The *oeuvre* of Daniel Jacobi”], in *Complexus effectuum musicologiae. Studia Mirosłao Perz septuagenario dedicata*, ed. T. Jeż (Kraków: Rabid, 2003), pp. 107-116; B. Przybyszewska-Jarminska, “*Missa super Iniquos odio habui* – warszawska msza w formie echa Luki Marenzia?” [“*Missa super Iniquos odio habui* a 8 – A Warsaw mass in echo form by Luca Marenzio?”], *Muzyka*, XLIX/3 (2004), pp. 3-39.

W. Lilius [V. Gigli]), and motets with elements of *stile concertato* (G. B. Cocciola);⁵⁹

3) Church concertos – polychoral (A. Pacelli, G. Osculati, A. Orgas, G. F. Anerio, M. Scacchi), monochoral (T. Merula, G. F. Anerio, M. Scacchi), small ensemble and solo (G. Valentini, G. B. Cocciola, T. Merula, M. Scacchi).⁶⁰ Sparsely represented are:

4) Dialogues (G. F. Anerio), and

5) Religious hymns (D. Cato, A. Pacelli); however, no music has survived for the oratorios⁶¹ or *drammi per musica* on religious subjects (*Giuditta*, 1635, and *La Santa Cecilia*, 1637), performed at the court of Władysław IV.⁶²

Decidedly more weakly represented is the secular *oeuvre*, namely:

1) Compositions belonging to the Italian *dialogo* genre (T. Merula's *Satiro e Corisca* to a text by G. B. Guarini, drawn from *Il pastor fido*, publ. Venice 1626),⁶³ and

2) Madrigals created, probably, by Italian madrigalists active at the royal court and in aristocratic circles (F. Maffon, D. Cato; and especially L. Marenzio, as well as G. C. Gabussi, A. Pacelli, G. F. Anerio, V. Bertolusi, G. Valentini) and, above all, published during their sojourn in Warsaw (T. Merula, M. Scacchi);⁶⁴ as well as stage works with music that has unfortunately been lost:

⁵⁹ Cf. Zwolińska, "Twórczość kompozytorów włoskich" cit.; Jackson, "Marenzio's Polish Sojourn" cit.; Patalas, "Twórczość kapelmistrzów polskich Wazów" cit.; I. Bieńkowska, "Muzyka Giovanniego Battisty Coccioli" ["The Music of Giovanni Battista Cocciola"], doctoral dissertation, University of Warsaw, 1999; Jackson, "Marenzio, Poland and the Late Polychoral Sacred Style" cit.

⁶⁰ Cf. Patalas, "Twórczość kapelmistrzów polskich Wazów" cit.; Ead. "Utwory *concertato* w twórczości Giovanniego Francesca Aneria" ["*Concertato* Works in the *Oeuvre* of Giovanni Francesco Anerio"], in *Affetti musicologici. Księga Pamiątkowa z afektem ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi M. Szweykowskiemu w 70. rocznicę urodzin* [Affetti musicologici. A Keepsake Book Offered with Affection to Professor Zygmunt M. Szweykowski for His 70th Birthday], ed. P. Poźniak (Kraków: Musica Iagellonica, 1999), pp. 143-152.

⁶¹ We are speaking here of the oratorios *San Casimiro*, *Prencipe reale di Polonia* with text by Ottavio Santa Croce and music of uncertain authorship, perhaps by Giovanni Bicilli (1678); and *Il transito di San Casimiro* to a libretto by Giovanni B. Lampugnani (Warsaw, 1695), dedicated to Queen Maria Kazimiera, with music probably by Viviano Agostini. Cf. A. Ryszka-Komarnicka, "Alessandro Scarlatti's *S. Casimiro Re di Polonia*", in *Two Thousand Years of Christian Tradition in Music*, «Musica Antiqua Europae Orientalis. Acta Scientifica», 12 (Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska, 2000), pp. 171-180; Przybyszewska-Jarzińska, *Barok* cit., pp. 347-348.

⁶² Cf. Szweykowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów* cit.

⁶³ Cf. Szweykowski, "Muzyka" cit., pp. 195-198; A. Patalas, A. Szweykowska and Z. M. Szweykowski, "Wstęp" ["Introduction"], in *Tarquinio Merula. Satiro e Corisca*, «Sub Sole Sarmatiae», 1, ed. Z. M. Szweykowski (Kraków: Musica Iagellonica, 1997).

⁶⁴ These are, in particular, Merula's *Il primo libro de' madrigali concertati* and *Il primo libro de' madrigaletti* (Venezia, 1624), as well as *Il Canoro Aprile* (Venezia, 1622, lost) and *Canzonette a tre voci* (Venezia, 1623, lost), and also Scacchi's *Madrigali a cinque, concertati* (Venezia, 1634), for the most part to texts by G. B. Guarini. Two madrigals are also to be found in a manuscript collection of works by Bernardino Borlasca, entitled *Accentus musicalis*, which the composer dedicated in 1633 to the City Council of Gdańsk. Cf. Szweykowski, "Muzyka" cit., pp. 211-220; D. Szlagowska, "Gdańskie madrygały Bernardina Borlaski" ["Bernardino Borlasca's Gdańsk Madrigals"], in *Complexus effectuum* cit., pp. 65-74. Cf. also: Bizzarini, "Luca Marenzio i jego kompozycje świeckie opublikowane po podróży do Rzeczypospolitej" ["Luca Marenzio and His Secular Compositions Published After Traveling to the Commonwealth"], *Muzyka*, XLVIII/4 (2003), pp. 7-20.

- 3) *Drammi*, including at least ten specially written and composed for the court theater of Władysław IV;⁶⁵
- 4) Ballets;⁶⁶
- 5) Italian dramatic works.⁶⁷

The sparsely represented instrumental repertoire includes the following:

- 1) Chamber and church ensemble compositions (V. Bertolusi, D. Cato, G. Valentini, T. Merula),⁶⁸

⁶⁵ Considered to be the first *dramma per musica* staged at the Polish royal court theater is *Gli amori di Aci e Galatea*, with text based on Ovid's *Metamorphoses*, whose main textual skeleton came from Gabriello Chiabrera, with music by Santi Orlandi (1628). This was probably an expanded form of the work, presented for the first time in Mantua on the occasion of Ferdinando Gonzaga Duke of Mantua's wedding to Catherine de' Medici. Works written specially for the theater of Władysław IV are, on the other hand, *drammi per musica* to libretti by Virgilio Puccitelli, and among them: *Il ratto d'Elena*, with music by Scacchi (1636), as well as *Dafne* (1635, libretto authorship uncertain) and *Narciso Trasformato* (1638) – with threads drawn from Ovid's *Metamorphoses*, as well as *Armida abbandonata* (1641) – utilizing threads from Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata*.

The authorship of the music to the majority of *drammi per musica* staged at the court of Władysław IV is, however, unknown. Based on assessments of potential artistic capabilities of the *milieu*, made from the perspective of documented compositional experience of the Italians and the Poles, it is supposed that the music was composed by Scacchi with participation of royal chapel members. Scacchi also directed the productions, in which Italian singers participated, among others Margherita Basile-Cattanea, Lucia Rubini, Baldassarre Ferri. Cf. Szweykowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów* cit.; Z. M. Szweykowski, *Musica moderna w ujęciu Marka Scacchiego* [Musica moderna from the Perspective of Marco Scacchi] (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1977), pp. 220-243; Id., "Muzyka" cit., pp. 195-211; A. Żórawska-Witkowska, "Warszawska *Galatea* – fakty i domysły" ["The Warsaw *Galatea* – Facts and Speculations"], *Muzyka*, XLVIII/4 (2003), pp. 95-118; B. Przybyszewska-Jarmińska, "Włoskie wesela arcyksiążąt z Grazu a początki opery w Polsce" ["The Italian Weddings of the Archdukes from Graz and the Beginnings of Opera in Poland"], *Muzyka*, I/3 (2005), pp. 3-27.

⁶⁶ These were, among others, *La prigion d'amore* (1637), *L'Africa supplicante* (1638), staged at the Warsaw court. Cf. Szweykowska, "Widowiska baletowe na dworze Zygmunta III (4 czerwca 1592, 13 oraz 18 grudnia 1605)" ["Ballet Performances at the Court of Zygmunt III (4 June 1592; 13 and 18 December 1605)"], *Muzyka*, XI/1 (1966), pp. 27-36; Ead., "Imprezy baletowe na dworze Władysława IV" ["Ballet events at the court of Władysław IV"], *Muzyka*, XII/2 (1967), pp. 11-23.

⁶⁷ In this category are, among other things, Italian comedies – of unknown title – staged at the royal court in the times of Władysław IV, as well as Torquato Tasso's *Amyntas*, translated by Jan A. Morsztyn, presented in 1650 at the Ossoliński Palace in Warsaw. Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., p. 390.

⁶⁸ These are Bertolusi's *Fantasia* and *Ricerata primi toni*, known from an organ tablature from the Jesuit College in Kražiai, in the Samogitian region of Lithuania; Cato's *Canzona*, Valentini's *Canzon quarta*, Merula's sonatas included in the collection *Il primo libro de' motetti et sonate* (Venezia, 1624). It is possible that the repertoire of Jan Kazimierz's chapel included Aldebrando Subissati's sonatas for violin solo with *basso continuo*, contained in his manuscript collection *Il primo libro delle sonate di violino* (1675), among which are ten based on settings of antiphons by G. F. Anerio published in the collection *Antiphonae, seu Sacrae Cantiones* (Rome, 1613). Cf. Szweykowski, "Muzyka" cit., pp. 223-224, 227-228; J. Trilupaityienė, "Nieznany XVII-wieczny rękopis z Kroź" ["An unknown 17th-century manuscript from Kražiai"], *Muzyka*, XXXVIII (1993/1), pp. 97-102; P. Wilk, "The *Sonate da chiesa* by Aldebrando Subissati – the Court Violinist to Jan Kazimierz, King of Poland", *Musica Iagellonica*, 4 (2007), pp. 49-78.

2) Works for organ and other keyboard instruments (V. Bertolusi, G. Valentini, T. Merula *et al.*);⁶⁹ as well as

3) Works for lute (the Venetian D. Cato, including intabulations of the madrigals *Vola pensier* and *Donna crudel*).⁷⁰

It should be emphasized that inclusion of religious works by Marenzio, as well as instrumental and – above all – vocal works by Valentini and Merula, written in the Commonwealth, has permitted us to present their artistic personalities in a different light.⁷¹

The music of Italian composers which influenced or could have influenced local *oeuvre* is also becoming the object of more and more detailed analyses, sometimes comparative and carried out from the perspective of the European *oeuvre*.⁷² These analyses represent the basis for a characterization of surviving works, defined in terms of genres and stylistic variants, and not infrequently also aim to indicate similarities in traits of Italian musical compositions written in the Commonwealth with the properties of works written by composers active in Italy. For example, in the works of Osculati (among others, in the psalm *Laudate pueri*), published shortly after his return from the Commonwealth to Italy, in the collection *Sacra omnium solemnitatum vespertina psalmodia* (Venezia, 1615), Szweykowski discerns the presence of elements of Roman polychoral technique (lack of coloristic contrast between choirs, observance of octave-unison relationships between the bass voices in the *tutti* parts). However, at the same time, there are clearly properties analogous to traits of Giovanni Gabrieli's *concertato* works contained in the collection *Symphoniae sacrae*, published in Venice in the same year (introduction of solo voices and contrasting of virtuoso solo and homorhythmic choral segments). These probably attest to the reception in the Commonwealth of the Venetian polychoral concerto, in the form composed in Northern Italy from the first decade of the 17th century onward.⁷³ In the polychoral music of G. F. Anerio, the octave-unison voice-leading in contrary motion of the bass voices, as well as the lack of coloristic contrast among the individual choral ensembles, is thought to prove relationships with the works of Roman center. However, at the same time, in his works there are ensembles singled out from the voices of the various choirs, as well as homorhythmic parts in triple meter, typical of Venetian compositions.⁷⁴ In Scacchi's small-ensemble church concertos, it is possible to observe a smaller proportion of Roman traits, and a greater proportion of Northern Italian stylistic language, which

⁶⁹ Cf. Szweykowski, "Muzyka" cit., pp. 220-222.

⁷⁰ Cf. Poźniak, "Wstęp" ["Introduction"], in *Diomedes Cato. Preludia, fantazje, tańce i madrygały* [*Preludes, Fantasies, Dances and Madrigals*], «Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej», 67, vol. 1 (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970), vol. 2 (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973).

⁷¹ Cf. Szweykowski, "Muzyka" cit.; Jackson, "Marenzio, Poland and the Late Polychoral Sacred Style" cit.; Bizzarini, "Luca Marenzio i jego kompozycje świeckie" cit.

⁷² For a list of contemporary publications of the *oeuvre* of Italian composers associated with the Commonwealth, cf. Przybyszewska-Jarminińska, *Barok* cit., pp. 515-550.

⁷³ Cf. Szweykowski, "Muzyka" cit., pp. 146-147. Cf. also Przybyszewska-Jarminińska, *Barok* cit., p. 297.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 153-155.

is manifested in the relatively frequent introduction of solo parts and in a preference for a trio scoring with *basso continuo*.⁷⁵ The melodic language of Merula's chamber compositions from *Il primo libro de motetti e sonate* (Venezia, 1624), with a predominance of short phrases, appears close in character to formations typical of the music of Monteverdi and Alessandro Grandi;⁷⁶ and the formation of the recitative in his *Satiro e Corisca*, saturated emotionally and dramatically tense, as well as very varied and strictly dependent on the poetic text (its structure and content) – closest to the recitatives of the Mantuan *drammi*.⁷⁷ Relationships with the *oeuvre* of Monteverdi can also be seen in the madrigals of Scacchi, especially those which are settings of the same texts, similarly interpreted musically.⁷⁸

Documentation of sources for musical repertoire and characterization of Italian compositions written in the Commonwealth is not infrequently accompanied by an explanation of the issue of the function and intention of these works, confirmed in historic sources. Music historians have recently noticed not only that *drammi per musica*, ballets and paratheatrical works were performed for a specific purpose and on the occasion of particular court and state celebrations, as well as important political events,⁷⁹ but also, as is the case with *concertato* works (masses), during important church or church-state ceremonies (e.g. the polychoral music and masterful Divine Office composed by Scacchi, heard during the coronation of Cecilia Renata at the Cathedral of St. John the Baptist in Warsaw, 1637).⁸⁰ Finally, the authors of studies written in the last decade emphasize that the assortment of genres of works by migrants from Italy was conditioned by the tastes of their patrons and by local preferences, which contributed to the modification of composers' predilections. We are speaking here, in particular, of Marenzio's works written during his time in Warsaw, in which this can be seen in his tendency to focus on mass works – chiefly polychoral, particularly esteemed by Zygmunt III.⁸¹ Finally, it is worth noting that some of the views cited, contained in period documents, could be a basis for factographic data, in addition to conclusions about the traits of religious compositions (e.g. Marenzio's new mass, composed by him in echo form, performed on 13 May 1596 at the Cathedral of St. John the Baptist in Warsaw) and dramatic performances (e.g. the *favola pescatoria* entitled *Gli amori di Aci e Galatea*, presented on 27 February 1628 in Warsaw "with lavish *intermedia*, machinery and other such things"), as well as the reception of music by audiences of the time (the pleasant sound effect produced by polychoral music).⁸²

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 176-179.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 171-172.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 197.

⁷⁸ Cf. Szweykowski, "'Ah dolente partita': Monteverdi-Scacchi" cit.; Id., "Muzyka" cit., p. 218.

⁷⁹ Cf. Szweykowska, "Widowska baletowe na dworze Zygmunta III" cit.; Ead., "Imprezy baletowe na dworze Władysława IV" cit.; Ead., *Dramma per musica w teatrze Wazów* cit., pp. 273, 315.

⁸⁰ Cf. Przybyszewska-Jarminska, *Muzyczne dwory* cit., pp. 18, 29-30, 91, 126, 134.

⁸¹ Cf. Jackson, "Marenzio, Poland and the Late Polychoral Sacred Style" cit.; Bizzarini, "Luca Marenzio i jego kompozycje świeckie" cit.; Przybyszewska-Jarminska, *Muzyczne dwory* cit., p. 30.

⁸² We are speaking here of notes contained in: The diary of Giovanni P. Mucante, in a letter of papal nuncio Antonio Sancta Croce to Francesco Cardinal Barberini; Albrycht S. Radziwiłł's *Pamiętnik o dziejach w Polsce*

3. Reception of Italian Music

In studies written in recent years, much significance is being given to a matter not previously taken up on a broader scale, namely: the question of the reception in the Commonwealth (and, more broadly, in North-eastern Europe) of Italian music from the late Renaissance and Baroque – and in particular, of the Italian madrigal repertoire. It is viewed mainly on the basis of surviving source documentation attesting to the effect of Italian musical culture on the Baltic Sea basin area.⁸³ Musicologists indicate all presently-known historical and musical sources – direct and indirect – recording the appearance of Italian works, and especially of madrigal genres, in the Polish-Lithuanian Commonwealth as well as in Prussia, Russia, Livonia, the Duchies of Silesia and Pomerania, and also in Denmark and other Scandinavian countries. These are printed music publications which – as attested by surviving book inventories and catalogues from the second half of the 16th and beginning of the 17th centuries – were imported to the Commonwealth. In an inventory from 1572 of Jerzy Jasińczyc, chapel master to Zygmunt August and Stefan Batory, there is mention of publications of madrigals and *villanelle*. Italian imports were noted in an inventory of Kraków bookseller Zacheusz Kesner, drawn up in 1602 after his death; they encompass items of vocal music by the best-known composers of the end of the 16th century, also including Venetian printed publications, editions of madrigals and *canzonette*, anthologies of Italian secular vocal music. Some of them were available in the Commonwealth shortly after publication, including the collections *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli* (Venezia, 1587) and *Sacrae symphoniae* by Giovanni Gabrieli (Venezia, 1597), which could have influenced the formation of the church concerto in this territory.⁸⁴ It should be emphasized that the bookshop in Kraków was probably the main supplier of music to the royal chapel.⁸⁵ However, from the 1620s onwards, Italian repertoire was imported for the royal chapel from abroad by Kaspar Förster the Elder – a bookseller from Gdańsk. Much importance was probably given to compositions in this repertoire in *stile moderno*, which appears to be suggested by Förster in discussions between Marco Scacchi and Paul Siefert.⁸⁶ Italian printed publications were collected by music lovers,⁸⁷ bought abroad by

[*Memoir of Events in Poland*] cit. (account from 13 September 1637). Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory* cit., pp. 30, 56, 91.

⁸³ Cf. especially: T. Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej. Dokumentacja – recepcja – przeobrażenia gatunku* [*The Madrigal in North-eastern Europe. Documentation – Reception – Transformations of the Genre*] (Warszawa: Semper, 2003); Id., “Recepcja Madrygałów Łuki Marenzia w Europie północno-wschodniej” [“Reception of Luca Marenzio’s Madrigals in North-Eastern Europe”], *Muzyka*, XLVIII/4 (2003), pp. 77-96; Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., pp. 166-219. The issue of reception in North-eastern Europe of the Italian music repertoire is also touched upon in numerous monographs, devoted mainly to musical sources.

⁸⁴ Cf. Szweykowski, “Muzyka” cit., pp. 127-128, 133-134, 211-212.

⁸⁵ Cf. A. Chybiński, “Die Musikbestände der Krakauer Bibliotheken von 1500-1650”, *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, XIII (1911/1912), pp. 382-385; Szweykowski, “Muzyka” cit., pp. 127-128, 133-134; T. Czepiel, “Zacheusz Kesner and the Music Book Trade at the Beginning of the Seventeenth Century. An Inventory of 1602”, *Musica Iagellonica*, 2 (1997), pp. 23-70.

⁸⁶ Cf. Przybyszewska-Jarmińska, “Kacper Förster junior. Zarys biografii” cit.

⁸⁷ One collector of musical materials was, for example, Georg Knofius – a Gdańsk patrician who collected

musicians and their patrons, and also imported by Italian musicians who, traveling to work in the Commonwealth, probably took with them printed editions of works written by themselves or by other composers.⁸⁸ Some of these were offered and dedicated to Polish personages (including aristocrats from the Radziwiłł lineage and to Z. Myszkowski), city councils and wealthy members of the middle class.⁸⁹ Printed collections of Italian music containing, among other things, madrigals (by L. Marenzio, C. Monteverdi, A. Grandi, F. Anerio), as well as religious compositions, also by artists associated with the Commonwealth (M. Scacchi, G. Valentini, G. Osculati), also survive in Central and North-eastern European libraries.⁹⁰ They could potentially have served in the music practice of the 17th century (and practical use was made of those which contain corrections and annotations – e.g. collections of madrigals from collections in Gdańsk and Wrocław);⁹¹ which could then prove that Italian repertoire was performed in the Commonwealth and – more broadly – north of the Sudeten and Carpathian mountain ranges, subsequently influencing local music.

Also recorded in the subject literature are manuscript copies (in vocal notation or tablature form) of selected compositions or complete printed publications, as well as manuscript and printed anthologies of works published for the first time in individual and collective publications (including ones prepared outside of Italy), or contained in manuscripts, sometimes based on copies of entire printed publications. These attest to an active reception of the Italian *oeuvre*. Among these are copies of music by Italian composers, including those associated with the court of the Polish Waza dynasty, prepared in, among other places, the Kraków and Gdańsk *milieux*, and located in the Archive and Library of the Kraków Cathedral Chapel (by A. Pacelli, G. F. Anerio) and in the Polish Academy of Sciences Library in Gdańsk (by L. Marenzio, A. Pacelli, G. Osculati, A. Patart, T. Merula, M. Scacchi).⁹² A kind of anthology is the Pelplin Tablature – a manuscript of collector's

numerous printed music publications from the 16th and 17th centuries, among them editions of madrigals. They are presently held by the collections of the Academy of Sciences Library in Gdańsk. Cf. D. Szlagowska, *Repertuar muzyczny z siedemnastowiecznych rękopisów gdańskich* [*Music Repertoire from Seventeenth-Century Gdańsk Manuscripts*] (Gdańsk: Akademia Muzyczna, 2005), pp. 23, 38.

⁸⁸ Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., p. 167, 185.

⁸⁹ These are author's collections and anthologies of madrigals or *canzonette* from the end of the 16th century by Italian composers not active – at the time of publication or at all – in the Commonwealth (among others, G. Gabrieli, L. Marenzio, O. Vecchi, A. Orolgio), which were located and utilized in this territory. Cf. Perz, "Ze studiów w bibliotekach i archiwach włoskich (Dedykacje włoskich dzieł muzycznych XVI i XVII w. Polakom)" ["Studies in Italian libraries and archives (dedications of 16th- and 17th-century Italian musical works to Poles)"], *Muzyka*, xv/2 (1970), pp. 93-105; Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej* cit., pp. 37-38.

⁹⁰ Cf. Pielech, "Do repertuaru kapel wawelskich" cit.; Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej* cit., pp. 25-33, 189-210; Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., pp. 184-190.

⁹¹ Cf. E. Wojnowska, "La raccolta gedanese di madrigali italiani", in *Miscellanea, Saggi, Convegni*, 22 (1984), pp. 105-138; Jeż, *Madrygał w Europie północnowschodniej* cit., pp. 26, 29.

⁹² Cf. E. Głuszczyk-Zwolińska, "Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce" ["A Thematic Catalog of Manuscript Monuments of Early Music in Poland"], in *Musicalia vetera*, 7 vols., 1: *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej* [*Music Collections of Wawel Provenance*], vol. 2 (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972), vol. 6 (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983); A. Sienkiewicz,

character, encompassing works by 65 Italian composers, mainly from Lombardy and Rome, some of which are also known from printed publications held by the library of the Polish Academy of Sciences in Gdańsk. In this manuscript there are also works by Italians active in the Commonwealth (L. Marenzio, A. Pacelli, G. B. Cocciola, G. Osculati, G. Valentini, T. Merula, including all of his *canzoni d'aria francese* from *Il primo libro delle canzoni a quattro*, Venezia, 1615).⁹³ Reception of the Italian repertoire is also proven by the anthologies of Ambrosius Profe, published in 1627-1649, containing mainly *contrafacta* of madrigal genres (by C. Monteverdi, L. Marenzio, G. Rovetta, G. Priuli, F. Turini *et al.*). The anthology also includes four madrigals by Marco Scacchi, coming from *Madrigali a cinque, concertati* (Venezia, 1634), known from a copy of the works of the entire book, provided with German language texts of religious subject matter (which was prepared in Silesia and is held by the Wrocław collection of E. Bohn).⁹⁴ It is worth emphasizing that some copies represent a reflection of the process of adapting prototypes to the needs of a specific *milieu*. We are speaking here not only of adapting the text of a composition (exchange of Italian for German, Latin or Polish) to the needs of audiences who speak a different language (as, for example, in the case of the aforementioned madrigals by Scacchi),⁹⁵ but also of modifying the composition in terms of scoring and style, as well as number of movements, on account of the specifications of local performance practice (as, for example, in the case of Pacelli's *Missa Ave maris stella a 8* in a four-voice version

"Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce" ["A Thematic Catalog of Manuscript Monuments of Early Music in Poland"], in *Musicalia vetera* cit., vol. 5 (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1982); Z. Surowiak, "Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce" ["A Thematic Catalog of Manuscript Monuments of Early Music in Poland"], in *Musicalia vetera* cit., vol. 4 (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1974); A. Patalas, "Wstęp" ["Introduction"], in *Giovanni Francesco Anerio. Missa Pulchra es per due cori*, ed. A. Patalas, «Sub Sole Sarmatiae», 3, ed. Z. M. Szwejkowski (Kraków: Musica Iagellonica, 1994); D. Popinigis and D. Szlagowska, *Musicalia Gedanenses. Rękopisy muzyczne z XVI i XVII wieku w zbiorach Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk. Katalog* [*Musicalia Gedanenses. 16th and 17th-century music manuscripts in the collections of the Polish academy of sciences library in Gdańsk. Catalog*] (Gdańsk: Akademia Muzyczna, 1990). Cf. also list of madrigals in vocal manuscripts located in North-eastern European libraries: Jeż, *Madrygał w Europie północnowschodniej* cit., pp. 178-183.

⁹³ Cf. A. Osostowicz, "The Pelplin Tablature as a Source to the History of Polish-Italian Ties", *Miscellanea, Saggi, Convegni*, 8 (1970), pp. 75-80; M. Perz, "La musica sacra lombarda al mare protestantarum", in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento. Atti del convegno internazionale di studi*, eds. A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan (Como: AMIS, 1988), pp. 357-365; Szwejkowski, "Muzyka" cit., pp. 222, 224; E. Wojnowska, "Tabulatury pelplińskie w sieci repertuaru muzyki wokalne" ["The Pelplin tablatures in the network of vocal music repertoire"], in *Complexus effectuum* cit., pp. 75-82.

⁹⁴ Cf. B. Przybyszewska-Jarmińska, "Recepcja repertuaru kapeli Władysława IV Wazy w Europie Środkowej i Północnej w świetle *Iudicium Cribri musici* Marka Scacchiego" ["Reception of the repertoire of the chapel of Władysław IV Waza in central and northern Europe in light of Marco Scacchi's *Iudicium Cribri musici*"], *Barok*, 1/2 (1994), pp. 95-102; T. Jeż, "Kontrafaktury madrygałów w antologiach Ambrożego Profiusa" ["Madrigal *contrafacta* in the Anthologies of Ambrosius Profe"], *Muzyka*, XLVII/2 (2002), pp. 5-38.

⁹⁵ Cf. Jeż, *Madrygał w Europie północnowschodniej* cit., pp. 107-121.

An attempt to adapt the madrigal genre to German texts was undertaken, however, by Andreas Hakenberger, active in Gdańsk after leaving the chapel of Zygmunt III. Cf. D. Popinigis, *Muzyka Andrzeja Hakenbergera* [*The Music of Andreas Hakenberger*] (Gdańsk: Akademia Muzyczna, 1997).

with *basso continuo* held by the Archives of the Kraków Cathedral Chapel at Wawel),⁹⁶ and of the demands of the liturgy of a different denomination (e.g. limitation of the movements from Marenzio's *Missa super Ego sum panis vivus* and *Missa super Iniquos odio habui* to the Kyrie and the Gloria in versions held by the library of the Polish Academy of Sciences in Gdańsk and intended for Protestant churches).⁹⁷

There is also documentation of Italian repertoire brought to and re-arranged in the Commonwealth and North-eastern Europe. This consists of keyboard and lute intabulations and transcriptions (in particular, of madrigals and related genres, disseminated in the Transalpine area in 16th-century printed publications) written there in the 16th- and first half of the 17th-century. (N.B. several lute intabulations of madrigals were supplied with a double title in Italian and Polish, a trace of the practice of making Polish-language adaptations of madrigal genres).⁹⁸ Italian compositions are sometimes, beyond this, a source of musical material for instrumental ensemble works (in A. Jarzębski's *concerti* from the collection *Canzoni e concerti*, 1627, utilizing as models motets by Palestrina, G. Gabrieli, C. Merulo, as well as the madrigals *Nasce la pena mia* by A. Striggio and *Vestiva i colli* and *Io son ferito, ahi lasso* by Palestrina, hidden here beneath Latin incipits),⁹⁹ and also *parodia*-type masses and magnificats (e.g. G. Belli's *Missa super Mentre qual viva pietra*, based on a madrigal by Marenzio from a manuscript of Wrocław provenance).¹⁰⁰ Madrigals serve, finally, as a model for original compositions written by local artists, in which one can discern imitations of the Italian style and inspiration from the stylistic language of the madrigal. The effect of *stile madrigalesco* becomes visible, namely, in indigenous religious music in the Latin language: in the concertos of Franciszek Lilius (Francesco Gigli), Bartłomiej Pękiel's *Dulcis amor Jesu* and *Audite mortales*, Kaspar Förster the Younger's Biblical dialogues; and this music conveys the idea of *imitazione della natura*

⁹⁶ Cf. Patalas, "An Unknown *Missa Ave maris stella*" cit.; Przybyszewska-Jarumińska, *Barok* cit., p. 242.

⁹⁷ Cf. Przybyszewska-Jarumińska, "*Missa super Iniquos odio habui a 8*" cit.

⁹⁸ Cf. Jeż, *Madrygał w Europie północnowschodniej* cit., pp. 18-22, 88-107, 152-178.

⁹⁹ Cf. Chodkowski, "Adama Jarzębskiego transkrypcje instrumentalne dzieł mistrzów włoskich" ["Adam Jarzębski's instrumental transcriptions of works by Italian masters"], *Pagine*, III (1979), pp. 111-117; M. Szelest, "Io son ferito, ahi lasso" Giovanniego Pierluigiego da Palestrina i "Venite exultemus" Adama Jarzębskiego – wokalny pierwowzór w instrumentalnym opracowaniu" ["Giovanni Pierluigi da Palestrina's "Io son ferito, ahi lasso" and Adam Jarzębski's "Venite exultemus" – A Vocal Prototype in an Instrumental Setting"], *Muzyka*, XLV/3 (2000), pp. 49-62; F. Berkowicz, "Nowo odnalezione wokalne pierwowzory utworów ze zbioru *Canzoni e concerti* Adama Jarzębskiego" ["Newly-recovered Vocal Prototypes of Works from Adam Jarzębski's Collection *Canzoni e concerti*"], *Muzyka*, XLVII/1 (2002), pp. 97-105; Jeż, *Madrygał w Europie północnowschodniej* cit., pp. 122-125. One can suspect that the Latin titles of Adam Jarzębski's *concerti*, whose prototypes come from the madrigal repertoire, indicate that the composer utilized Latin *contrafacta* of these works, and – as Piotr Wilk suggests ("O niektórych funkcjach *da chiesa* włoskich sonat i koncertów epoki baroku" ["On Some of the *da chiesa* Functions of Italian Sonatas and Concertos of the Baroque Era"], in *Donum natalicum. Studia Thaddaeo Przybylski octogenario dedicata*, eds. Z. Fabiańska, A. Jarzębska, A. Sitarz, Kraków: Musica Iagellonica, 2007, pp. 306-307) – Jarzębski's compositions were performed at the time during services in place of the psalms, as *concerti da chiesa*. Cf. also comments on the issue of vocal prototypes for Jarzębski's concertos in Jan J. Dunicz's monograph, *Adam Jarzębski* cit., pp. 117-119.

¹⁰⁰ Cf. Jeż, *Madrygał w Europie północnowschodniej* cit., pp. 125-127, 186-188.

and musical expression of the word, as well as a wealth of harmonic solutions and chromaticism.¹⁰¹

In examining the issue of the *oeuvre* of Italians composed and performed in the 17th century in the Commonwealth, musicologists have taken into account theoretical and musical reflections from the time – and above all, the views of Marco Scacchi, which represent the way Italian music theory was received there.¹⁰² Scacchi's views were clearly formed under the influence of the theory of Giovanni M. Artusi, and generally prove familiarity with the famous discussion between Artusi and Monteverdi in Warsaw court circles. This discussion between Artusi and Monteverdi at the beginning of the 17th century was about the question of stylistic dualism and the dissimilarity of compositional principles in *prima* and *seconda prattica*. At the same time, they affected European theoretical thought: the classification of musical styles and genres formulated by Scacchi was expanded by Christoph Bernhard and Angelo Berardi; it was also alluded to by Johann J. Fux and Johann Mattheson. The compositions of the royal chapel master were to be found in the theoretical writings of Hieronymus Ninius (*Examen breve*, Braniewo, 1647) and A. Berardi (*Documenti armonici* and *Miscellanea musicale*, Bologna, 1687 and 1689).¹⁰³

4. 'Italian Influences in Polish Music'

Still an object of careful attention from musicologists is the thread of 'Italian influences in Polish music', remaining, however, somewhat in the shadow of other aspects of the issue of Italo-Polish musical relations in the 17th century – as well as attracting a different kind of attention. Zygmunt M. Szwejkowski, Barbara Przybyszewska-Jarmińska *et al.* interpret the *oeuvre* of indigenous composers of that period, written in the multi-national

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰² Cf. Szwejkowski, *Włosi w kapeli* cit., pp. 103-112, 155-156, 203-205; Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit. (systematic discussion of genres and stylistic variants of music created in the 17th century in the Commonwealth by indigenous and Italian composers associated with this territory, referring to Scacchi's classification of musical genres and – indirectly – to the categories of *stile antico* and *nuovo*, pp. 223-487); Ead., *Muzyczne dwory* cit., pp. 95-96.

¹⁰³ Concerning Scacchi's theoretical system and the relationships of his theory with musical practice, the polemic triggered by the publication of *Cribrum musicum* (Venezia, 1643), the distribution of this publication and popularization of Scacchi's views, as well as attestations to interest in his music in Europe, and also the influence of Artusi's theory on the views and compositions of Scacchi, cf. especially Szwejkowski, *Musica moderna w ujęciu Marka Scacchiego* cit. (in which Scacchi's theory was confronted with the traits of his own musical compositions and those of works composed by members of the chapel of Władysław IV); Id., "Marco Scacchi and his Pupils on the Polychoral Technique", *Musica Iagellonica*, 2 (1997), pp. 131-150; M. Heine-mann, "Scacchi, Seifert i Ninius. Przyczynek do dyskusji wokół prawdziwej muzyki kościelnej w XVII wieku" ["Scacchi, Seifert and Ninius. A contribution to the discussion of real church music in the 17th century"], *Muzyka*, XLIII/2 (1998), pp. 7-25; A. Patalas, "Myśl teoretyczna Marka Scacchiego w kontekście twórczości kompozytorów niemieckich" ["Marco Scacchi's Theoretical Thought in the Context of the *Oeuvre* of German Composers"], in *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach Polski* [*European Music Repertoire in Polish Lands*], ed. E. Wojnowska (Warszawa: Związek Kompozytorów Polskich, 2003), pp. 195-208, in English as *Theoretical Ideas of Marco Scacchi in the Context of Works by German Composers*, in *Musicology Today*, 2006: *Poland in Europe*:

Polish-Lithuanian Commonwealth, in strict correlation with source documentation attesting to real or potential relationships of local artists with specific Italian musical centers which conditioned the nature of ‘Italian influences’.¹⁰⁴ Taking into account documentation of Italian-Polish personal contacts, the *oeuvre* of Italians active in the Commonwealth, and reception of Italian repertoire in Central Europe, musicologists are making attempts to characterize the technical and stylistic traits of the local *oeuvre* subject to ‘Italian influences’ not only from the ‘abstract’ perspective of the Italian musical legacy of that time (as Zdzisław Jachimecki had once done, as well as, more recently, Józef M. Chomiński).¹⁰⁵ They also compare the music in which indigenous composers were engaged – including the most distinguished ones active mainly at the royal chapel of the Polish Waza dynasty – to non-randomly selected Italian works, certainly or presumably known to Polish composers. They present this music against the background of the Italian repertoire, whose use in the Commonwealth is confirmed by sources – but above all, they relate it to works by Italian composers active in the *milieu* of the common royal court patronage.¹⁰⁶

Analyzing the works of indigenous artists, modern researchers highlight stylistic parallels linking general or specific traits of indigenous compositions with the *oeuvre* of Italian centers and composers, but also with the music of Italian chapel members active in the Commonwealth, which they present in the context of many different types of historically-confirmed conditions. Like Jachimecki, Szweykowski and Przybyszewska-Jarmińska relate, for example, the offertories from Mikołaj Zieleński’s collection *Offertoria et communionis totius anni* (Venezia, 1611) – written in a polychoral technique in which the composer manipulates various combinations of voices, as well as linking voices with instruments for dynamic and coloristic purposes – to Venetian music and the works of Giovanni Gabrieli. However, at the same time, they emphasize familiarity with the works of Andrea and Giovanni Gabrieli in Kraków, documented in inventories of printed publications imported by booksellers there. In addition Przybyszewska-Jarmińska highlights the

Musical Sources – Repertoire – Style, pp. 23-38; Ead., “Music Theory of Giovanni Maria Artusi in the Polemical Writings and in the Music of Marco Scacchi”, *Musica Iagellonica*, 4 (2007), pp. 19-48.

¹⁰⁴ Cf. among others: Szweykowski, “Muzyka” cit.; Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit.

¹⁰⁵ Jachimecki (*Wpływy włoskie w muzyce polskiej* cit.), focusing on a discussion of the local *oeuvre* in the 16th and 17th centuries, points out the form of a work – a form considered to be Italian or created in Italy – as well as general traits of compositional style considered to be Italian or associated with the properties of a specific Italian composer’s or musical center’s music. For the most part, the phenomenon of Italian influences taken into account in the course of analyses of musical monuments is attributed by Jachimecki only to the characterization of traits of Italian genres and forms, as well as styles of works by Italian composers associated with Poland, contained in theoretical writings and in German music history literature from the end of the 19th and beginning of the 20th centuries. Cf. also Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej* cit.

¹⁰⁶ Szweykowski (“Muzyka” cit.) examines, thus, not so much music of the Baroque era created in the Commonwealth in a European, above all Italian – at the time the most important – context, as the music of Italians written in this territory during their period of activity in the patronage *milieu* of the kings of the Polish Waza dynasty; and then he studies the effect of the Italian composers on the local *oeuvre*, indicating stylistic similarities and differences of works by indigenous composers relative to the music of Italian royal chapel members. After acquainting himself with surviving works of royal chapel members from Italy, he attempts to establish in what measure their music influenced the local *oeuvre*.

reception in the Commonwealth of the *oeuvre* of G. Gabrieli, whose posthumous collection *Symphoniae Sacrae* [...] *liber secundus* (Venezia, 1615) perhaps reached the royal court – a reception attested by numerous copies of his compositions in the Pelplin Tablature.¹⁰⁷ Szweykowska and Przybyszewska-Jarmińska also recall the information, known by Jachimecki, that some works by G. Gabrieli were supposed to have been offered by him to Zygmunt III; and Przybyszewska-Jarmińska adds that students of the Venetian master (among others, royal organist G. Valentini) were also active at the king's court.¹⁰⁸ Szweykowski points out, additionally, Zieleński's use of antithetical phrases – characteristic of the *oeuvre* of G. Gabrieli, but also of the compositions of F. Lilius (Gigli), Merula and Polish composers of vocal and instrumental music.¹⁰⁹

According to the views cited by Przybyszewska-Jarmińska, the textural traits of Adam Jarzębski's *Canzoni e concerti* (surviving in a manuscript dated 1627) probably written during the composer's sojourn at the court of Jan Zygmunt, Elector of Brandenburg, in Berlin (ca. 1612-1615), where he was able to acquaint himself with collections of William Brade's orchestral suites, directly after that in Italy, and then, as well, after his return to the Commonwealth (in 1617 or slightly later) prove that the composer was familiar with the latest tendencies in Italian instrumental music, present in the *oeuvre* of Salomon Rossi and Biagio Marini; and in the second and third decade of the 17th century, also in the music of Dario Castello, Carlo Farina, Ottavio M. Grandi and Francesco Turini. Jarzębski alluded to the concept of the trio sonata cultivated by Rossi already in the years 1607-1608 (*Il primo libro delle sinfonie e gagliarde* and *Il secondo libro delle sinfonie e gagliarde*); in his works, he attempted to adapt vocal or organ ornamentation to the technical properties of melodic instruments – especially the violin, contributing to the formation of the violinistic idiom. The artistry of the variational technique used by Jarzębski permits us to compare his music with that of masters of this technique from the time, among them Frescobaldi.¹¹⁰ Jarzębski's chamber music *oeuvre* also displays relationships with the instrumental music of Merula, whose *Il primo libro delle canzoni a quattro*, published in 1615 – before the composer's arrival in Poland – was copied in its entirety in the

¹⁰⁷ Cf. Szweykowski, "Muzyka" cit., pp. 134-135, 139-140; B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., pp. 278, 284-285, 302-303.

¹⁰⁸ Cf. Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej* cit., p. 205; Szweykowska, "Muzycy" cit., p. 65-66; Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., pp. 284-285, 302-303.

¹⁰⁹ Cf. Szweykowski, "Muzyka" cit., pp. 164-165.

¹¹⁰ Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., pp. 449, 451. Cf. also P. Ludwig, "Twórczość instrumentalna Adama Jarzębskiego na tle włoskiej muzyki skrzypcowej I ćwierci XVII w." ["Adam Jarzębski's instrumental oeuvre against the background of Italian violin music of the first quarter of the 17th century"], Master's thesis, University of Warsaw, 1966. The relationships of Jarzębski's works with the Italian instrumental *oeuvre* (of G. Frescobaldi, as well as G. Gabrieli, C. Merulo, G. B. Buonamente, F. Turini, B. Marini, S. Rossi, C. Farina), as well as with English music (W. Brade) were also pointed out by Dunicz (*Adam Jarzębski* cit, *passim*). He perceived these relationships especially in the area of melodic language (manipulation of variationally-transformed motifs, types of ornaments), technique of paraphrasing vocal models, form (among other things, frame structure), texture (trio scoring). Dunicz also noted the coincidence of ornamental formulae applied by Jarzębski to vocal and instrumental ornaments cited by Caccini (*Le nuove musiche*, Firenze, 1602) and Diruta (*Il transilvano*, Venezia, 1593).

Pelplin Tablature. In particular, however, the formal features of Jarzębski's four-voice *canzonas* have the same form as Merula's compositions written in the Commonwealth (repetition of the beginning of the work in its finale). Common traits in the music of both composers appear, however, rather to indicate their knowledge of the current Italian *oeuvre* than to represent proof of connections between their music.¹¹¹ The figurations in Marcin Mielczewski's *Canzona seconda a 2* or *Canzona prima a 3* – in Piotr Wilk's opinion – show an allusion to the mainstream repertoire of diminutions codified in the textbooks of Francesco Rognoni Taeggio (*Selva de varii passaggi*, Milano, 1620, N.B. written on commission from Zygmunt III), as well as of Girolamo Diruta (*Il Transilvano*, Venezia, 1593) or Girolamo Dalla Casa (*Il vero modo di diminuir*, Venezia, 1584).¹¹²

In Mielczewski's polychoral vocal-instrumental works, Szweykowski discerns a set of stylistic traits considered to be typical of the Roman and Northern Italian – Venetian and Bolognese – *oeuvre*. On the one hand, the composer manipulates four-voice choirs of *a voce piena* disposition, of non-differentiated sound color, in a typical manner of Roman works; on the other, in the majority of his works he utilizes the Venetian model: instrumental ensembles, which sometimes play parts of the composition independently. In addition he occasionally writes for vocal-instrumental choirs with *obbligato* scoring, introducing segments in triple meter, as well as small-ensemble and solo segments of virtuosic melodic language. Finally, alluding to Bolognese practice, known in the Commonwealth probably from publications of Girolamo Giacobbi's *oeuvre*, Mielczewski uses choirs in which the individual parts are executed in alternation by voices and instruments. The combination in Mielczewski's music of Roman and Venetian traits also occurs in the *oeuvre* of composers active in Rome, also associated with the Commonwealth (A. Orgas and G. F. Anerio) and with the chapel of the Polish Waza dynasty (G. Osculati, G. F. Anerio). Thus, it is necessary to suspect that the style sources of Mielczewski's works lie in the music of Italian royal chapel members (N.B. his own solo and small-ensemble setting of verses of prose in *Victimae paschali laudes* resembles the formation of G. Osculati's psalm *Laudate pueri*, 1615). In Mielczewski's *oeuvre*, Szweykowski also observes detailed stylistic concurrences with the compositions of Monteverdi: in the concerto *Virgo prudentissima*, repetitions of a melodic phrase from the litany to Our Lady – *Sancta Maria ora pro nobis* – in the highest voice of the fourth choir, of *cantus firmus* character, similarly to Monteverdi's *Sonata sopra la Sancta Maria* from *Vespro della Beata Vergine* (Venezia, 1610), as well as in the concerto *Sancta Maria* for two sopranos and *basso continuo*, published in Giovanni B. Ala's *Primo libro di concerti ecclesiastici* (Milano, 1618). N.B. the same solution was used by Merula in his setting of the psalm *Credidi*, published in the collection *Arpa Davidica* (Venezia, 1640).¹¹³

¹¹¹ Cf. Szweykowski, "Muzyka" cit., pp. 224-226.

¹¹² Cf. P. Wilk, "Idiom skrzypcowy w utworach Marcina Mielczewskiego" ["The violin idiom in the works of Marcin Mielczewski"], in *Marcin Mielczewski. Studia* cit., pp. 187-204.

¹¹³ Cf. Z. Szweykowski, "Z problemów techniki polichoralnej Marcina Mielczewskiego" ["On issues in the polychoral technique of Marcin Mielczewski"], in *Marcin Mielczewski. Studia* cit., pp. 125-137; cf. also Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., p. 305.

According to Przybyszewska-Jarmińska, the melodic language in the solo concertos of Kaspar Förster the Younger – with contrasts between recitative and aria-like type of melody (lyric and virtuoso) – was inspired by the *oeuvre* of Carissimi. For Förster, while studying with the Roman master, had occasion to acquaint himself with the art of creating emphatic recitatives and constructing a melody in which individual, expressively strong words were subjected to musical interpretation, as well as of manipulating harmonic resources with the aim of conveying the emotions of the text.¹¹⁴ Concurrence of traits is also displayed by the Latin dialogues of Förster and Carissimi – and in particular, by the features of the literary texts and music (solo-choral complexes).¹¹⁵ In Szweykowski's opinion, Bartłomiej Pękiel's concerto *Dulcis amor Jesu* displays stylistic relationships with the *concertato* compositions of Merula and Scacchi, as heard in the *concertato* relationship of the solo voices and small ensembles, as well as the use of small motives in the melody-line.¹¹⁶ However, as Przybyszewska-Jarmińska observes, the musical shape of the work was influenced in essence by the choice of literary text – close in intensity of expression to the text *Virgo clemens, virgo pia*, set by Förster.¹¹⁷ Pękiel's *Audite mortales* – in which he used the same subject matter as Carissimi in *Iudicium extremum* – is close to the Roman Latin dialogues from the 1630s and 40s, which NB. was discerned already within Pękiel's lifetime by the scribe of a copy of the work lost today, which was once in the possession of Johann Ph. Krieger, who attributed the work specifically to Carissimi.¹¹⁸

It is worth noting that the migration to and the reception of Italian style repertoire in Europe, documented in the sources, sometimes provides a basis for the interpretation of stylistic relationships in the music of composers active in the Commonwealth, as well as that written in Italy and in other European centers. In particular, Przybyszewska-Jarmińska observes that (compared to Carissimi and other Roman composers) Kaspar Förster the Younger introduces in his dialogues larger instrumental ensembles – perhaps under the influence of Northern European performance practice, which the composer encountered while active in Denmark and Germany. (Förster's dialogues were probably presented by the renowned Collegium Musicum in Hamburg, directed by M. Weckmann).¹¹⁹ According to the same author, the melodic language in the solo concertos of Stanisław S. Szarzyński displays affinity not only with the melodic features of works by Roman composers (e.g. G. Carissimi or B. Graziani) known in the Commonwealth in the second half of the 17th century, as well as of works by musicians active at the Imperial court in Vienna (e.g. A. Draghi or J. K. Kerll) writing under their

¹¹⁴ Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., p. 336.

¹¹⁵ Cf. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Kaspar Förster junior. Tekst i muzyka w dialogach biblijnych* [*Kaspar Förster the Younger. Text and Music in His Biblical Dialogues*] (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1997), pp. 208-211.

¹¹⁶ Cf. Szweykowski, "Muzyka" cit., pp. 163-164.

¹¹⁷ Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., p. 313.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 350-351.

¹¹⁹ Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Kaspar Förster junior. Tekst i muzyka w dialogach biblijnych* cit., pp. 194-206, 212-215.

influence, but also with works by Förster, a student of Carissimi active at the Polish royal court.¹²⁰

It should be emphasized that in studies from recent years, stylistic traits of music composed in the 17th-century Commonwealth are interpreted as a manifestation not only of passive imitation of foreign works, but also of creative reception and modification of the Italian musical language (*prima* and *seconda pratica*);¹²¹ thus, at the same time, the esteem expressed in them for the achievements of local composers is growing (though it is, of course, no longer linked with the value of ‘Polishness’ as in earlier studies).¹²² At the same time, these studies emphasize the universal character of the musical language of that time – shaped, above all, in Italy – the existence of which was considered an essential factor facilitating the rapid assimilation outside of Italy of the Italian repertoire, as well as of compositional technique resources that were new in Europe (chiefly in Italy).¹²³ For this reason as well, music written in the Italian style in the 17th century by the most distinguished Polish royal chapel members, similar stylistically to compositions known universally in Italy, and rivaling them in level (N.B. scarcely available in print), did not contrast with the European *oeuvre* of the time, and was not perceived in Europe as being separate from the Italian style;¹²⁴ thus, it is difficult today to differentiate it from foreign music.¹²⁵ In the most recent study of the history of music in the 17th-century Commonwealth, the opposition of ‘Polish’ music (with peculiarly local characteristics) and ‘Italian’ (not possessing such characteristics) – known from earlier historical perspectives – has lost its sharpness.¹²⁶

¹²⁰ Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., pp. 342-343. Szarzyński’s *Sonata*, however, has elements in common with works by such Roman composers as L. Colista, A. Stradella, C. A. Lonati, as well as with the early sonatas of Giovanni B. Vitali or Johann H. Schmelzer. Cf. M. Szelest, “Sonata Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego w kontekście repertuaru europejskiego” [“Stanisław Sylwester Szarzyński’s Sonata in the Context of the European Repertoire”], *Muzyka*, XLVI/1 (2001), pp. 5-40.

¹²¹ Szwejkowski points out, for example, that the *concertato* technique of indigenous composers active in the chapel of the Polish Waza dynasty is sometimes more developed and mature than that of the Italian chapel members. Thus, it seems possible that local composers absorbed it in contact with the broader repertoire – including Italian printed music – at the ensemble’s disposal. For this reason, as well, he attributes to them a role of contribution to the style of music composed here. The author also supposes that the instrumental chamber music composed by Polish members of the ensemble (among others, Mielczewski) very quickly took on a separate character within Baroque conventions. Cf. Szwejkowski, “Muzyka” cit., pp. 165, 227-228.

¹²² Cf. footnote 8.

¹²³ Cf. especially Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., p. 17.

¹²⁴ In a certain measure, this phenomenon has already been pointed out by Poliński (*Dzieje muzyki polskiej* cit., pp. 132-133), in mentioning the printing of Mielczewski’s concerto *Deus in nomine tuo* in Johannes Havemann’s publication *Jesu hilf. Dreissig lateinische concerte berühmter Italiener* [emphasis by Poliński] (*Erster Theil geistlicher Concerten*, Jena, 1659) – which is meant to be (in his opinion) proof “that Mielczewski was esteemed abroad at the same level as the famous Italians”.

¹²⁵ In the countries of Western and Southern Europe, on the other hand, what piqued interest were ‘Polish dances’ and popular music, as well as the forms and genres of Eastern, Turkish and Cossack music which had been assimilated into the culture of the Commonwealth. They were also probably perceived at the time as being peculiar to the Commonwealth. Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., p. 505.

¹²⁶ Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., as well as footnote 11.

5. *Transmission of Music in the Italian Style*

Finally, an issue taken up in Barbara Przybyszewska-Jarminińska's book is the problem of transmission of Italian music in the 17th century, via the Commonwealth, as well as music in the Italian style composed there – from West to East (and *vice versa*), as well as from Southern to Northern Europe.¹²⁷ This phenomenon is reflected in historical documentation (concerning the activity of musicians – also permitting us to establish the directions of migration – and especially their works themselves and their reception), which at the same time is proof of strong cultural connections in the entire Baltic Sea basin area. For on the basis of surviving music practice sources, we need to assume that works of Italian and indigenous composers written in the court *milieu* of the Polish Waza dynasty were performed not only by Roman Catholic monastic and ecclesiastical chapels in the Commonwealth, but in Upper Hungary and in Czech lands; as well as being known in Lutheran centers in Gdańsk and Silesia, Northern Germany, Ducal (East) Prussia and Sweden, and even in Uniate and Orthodox Christian *milieux*. We can also see that distinguished local artists enjoyed renown outside the Commonwealth – in particular, Adam Jarzębski, Marcin Mielczewski, Bartłomiej Pękiel and Kaspar Förster the Younger. The sources attesting to the reception and dissemination of Italian music there are individual and anthological printed publications containing works by Italian composers active in the Commonwealth and, above all, manuscripts with compositions by local artists and Italians employed by Polish and Lithuanian patrons. They were prepared abroad in the 17th century for musicians and audiences there, as well as for music ensembles active there, to whom these copies belonged.¹²⁸

Among the individual prints of Italian composers associated with the Commonwealth there are reprints of Pacelli's collections, which came out in print in Frankfurt-am-Main while the composer was employed at the Polish royal court.¹²⁹ Anthologies printed mainly at German publishing houses include the *oeuvre* of Italian composers active in the Commonwealth at the end of the 16th and in the first half of the 17th centuries – including, in part, that written during their sojourn in Poland. These are works by Marenzio, Bertolusi, Osculati, Pacelli, printed, for example, in Erhard Bodenschatz's collections *Florilegium portense* (Leipzig, 1618) and *Florilegii musici portensis* (Leipzig, 1621), as well as Abraham Schadaeus and Caspar Vincentius' *Promptuarii musici* (Strasbourg, 1611-1617) – very popular in Northern and Central Europe; works by Cocciola (also known from the Pelplin Tablature) to be found in Giovanni B. Bonometti's

¹²⁷ Przybyszewska-Jarminińska, *Barok* cit., chapter entitled "Migracje muzyków oraz recepcja powstałej w Rzeczypospolitej twórczości muzycznej i teoretyczno-muzycznej w Europie" ["Migrations of musicians, as well as reception in Europe of the musical and theoretical-musical *oeuvre* written in the Commonwealth"]. Cf. also Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej* cit.

¹²⁸ Cf. Przybyszewska-Jarminińska, *Barok* cit., pp. 500-506.

¹²⁹ Cf. A. Patalas, "Madrigale spirituale w siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej – kompozycje Asprilio Pacellego" ["The *madrigale spirituale* in the 17th-century Commonwealth – Compositions by Asprilio Pacelli"], *Muzyka*, XLVIII (2003/4), pp. 49-50; Przybyszewska-Jarminińska, *Barok* cit., p. 180.

anthology *Parnassus musicus Ferdinandeus* (Venezia, 1615, containing works by members of the chapel of Archduke Ferdinand of Graz) and Johannes Donfrid's *Promptuarii musici* (Strasbourg, 1627),¹³⁰ and compositions by Merula and Scacchi which are part of the aforementioned publications of religious music in *stile moderno* assembled by Ambrosius Profe – organist at St. Elizabeth's Church in Wrocław – published in the 1640s, predominantly in Leipzig.¹³¹ Works by indigenous composers were to be found in the anthologies only very exceptionally, as in the case of Mielczewski's solo church concerto *Deus in nomine tuo*, which was included by Johannes Havemann in his collection *Erster Theil geistlicher Concerten* (Jena, 1659), together with works by "the most renowned Italian and other authors".

Valuable evidence of the broad dissemination of the *oeuvre* of Italian and indigenous composers active chiefly at the courts of the Polish Waza dynasty are manuscript copies presented in vocal or tablature notation. They document the presence of their works in the repertoire of musical ensembles not only of Lutheran churches in Wrocław (works by L. Marenzio, A. Pacelli, G. Osculati and M. Scacchi, as well as A. Hakenberger, A. Jarzębski, F. Lilius [Gigli], M. Mielczewski *et al.* from the collections of E. Bohn)¹³² and in Gdańsk (works by L. Marenzio, A. Pacelli, G. Osculati, T. Merula and M. Scacchi, as well as F. Lilius [Gigli], M. Mielczewski, B. Pękiel, J. Różycki),¹³³ but also of the royal chapel in Stockholm (copies of works by G. B. Cocciola, M. Scacchi, B. Pękiel, K. Förster the Younger, prepared and collected by the family of Swedish royal chapel masters Andreas and Gustav Düben),¹³⁴ and also at the Jesuit colleges in Kražiai, in the Samogitian region of Lithuania (among others, instrumental works by V. Bertolusi) and in Braniewo, as well as at the Cistercian abbey in Oliwa (works by G. B. Cocciola, D. Cato and A. Hakenberger, as well as Italian madrigals and *canzonette*, to be found in the so-called Oliwa tablatures).¹³⁵ Proof of knowledge beyond Commonwealth borders of music written within the Commonwealth can be found in inventories drawn up at the end of the 17th century at the

¹³⁰ Cf. also Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., pp. 86, 180-181; I. Bieńkowska, "The Polychoral Works of G. B. Cocciola from the Pelplin Tablature within the Context of the Stylistic Changes of the Epoch", in *Musica Baltica. Im Umkreis des Wandels* cit., pp. 45-60.

¹³¹ Cf. B. Przybyszewska-Jarmińska, "Recepcja repertuaru kapeli Władysława IV Wazy" cit.; Jeż, "Kontrafakture madrygałów w antologiach Ambrożego Profiusa" cit.

¹³² Cf. Przybyszewska-Jarmińska, "Ocalałe źródła do historii muzyki w Polsce XVII stulecia ze zbiorów dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu" ["Surviving Sources for the History of Music in 17th-century Poland from the Collections of the former Stadtbibliothek in Wrocław"], *Muzyka*, xxxix/2 (1994), pp. 3-10; Ead., "Odpisy oraz opracowania kompozycji Marcina Mielczewskiego i innych muzyków polskich Wazów w siedemnastowiecznej kolekcji muzykaliów kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu" ["Copies and settings of compositions by Marcin Mielczewski and other musicians of the Polish Waza dynasty in the 17th-century music materials collection at St. Mary Magdalene's Church in Wrocław"], *Muzyka*, LI/1-2 (2006), pp. 117-146; Ead., *Barok* cit., pp. 202-203.

¹³³ Cf. Szlagowska, *Repertuar muzyczny z siedemnastowiecznych rękopisów* cit.

¹³⁴ Cf. B. Grusnick, "Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung" (in two parts), *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, XLVI (1964), pp. 27-82, XLVIII (1966), pp. 63-186.

¹³⁵ Cf. Trilupaitienė, "Nieznany XVII-wieczny rękopis z Kroź" cit.

Piarist Colleges in Podolinec and Prievidza (at the time located in Upper Hungary, now in Slovakia), which list, among others, compositions by royal chapel members (F. Lilius [Gigli], M. Mielczewski, B. Pękiel, J. Różycki *et al.*).¹³⁶ Surviving documents also permit us to observe the effect of music in the Italian style and of Italian compositional principles on the musical *oeuvre* and theoretical thought in Russia and Ukraine. Historical and literary sources indicate Russian interest in the second half of the 17th century in Polish and Italian music composed in the Commonwealth, and Italian music theory is reflected in the textbook *Gramatyka muzyczna* [*Musical Grammar*] (before 1677) by Ukrainian theorist and composer Mikołaj Dylecki, a student of the Wilno Academy. In his textbook, known from many copies, Dylecki justified theoretically the so-called *partiesny* style in Orthodox Church music, recalling examples taken from the works of Marcin Mielczewski and Jacek Różycki.¹³⁷

In the Polish musicological literature of recent decades devoted to the role of Italian musical culture in the Commonwealth in the 17th century, the emphasis has been on source documentation of facts about musicians (Italian and indigenous) employed there, their surviving legacy, reception of Italian music and theory in Central and North-eastern Europe, as well as the relationships of the countries of the Baltic Sea basin with Italian culture. This documentation is becoming the foundation for interpretation of the *oeuvre* of composers active in the Commonwealth – an interpretation more and more versatile and multi-aspected. Musicologists present musical repertoire from the perspective of artistic patrons of the court, in the context of the function music had in cultural life at the time, as well as cultural and historical factors. They also examine the musical *oeuvre* ('Polish' and 'Italian') written in the 17th-century Commonwealth in terms of stylistic traits, against the background of the European (Italian) *oeuvre*. Nevertheless, they characterize 'Polish' music not so much as subject to 'Italian influences', but rather as a reflection of the reception of Italian compositional technique, which then gains universal significance.

¹³⁶ Cf. A. Patalas, "Polonica w inwentarzach słowackich z lat 1581-1718" ["Polish materials in Slovak inventories from 1581-1718"], *Muzyka*, XLVII/2 (2002), pp. 97-107.

¹³⁷ Cf. J. Kazem-Bek, "Marcin Mielczewski w Gramatyce muzycznej Mikołaja Dyleckiego" ["Marcin Mielczewski in Mikołaj Dylecki's Musical Grammar"], in *Marcin Mielczewski. Studia* cit., pp. 177-186; Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* cit., pp. 495-496, 503-504.

Abstract

The paper discusses musical ties between Italy and Poland in the 17th century, a topic which has been of key interest to Polish musicologists since the beginning of musicology here. In the Polish musicological literature of recent decades the emphasis has been on source documentation of facts about musicians (Italian and indigenous) employed there, their surviving legacy, reception of Italian music and theory in Central and North-eastern Europe, as well as the relationships of the countries of the Baltic Sea basin with Italian culture. This documentation is becoming the foundation for interpretation of the *oeuvre* of composers active in the Commonwealth – an interpretation more and more versatile and multi-aspected. Musicologists present musical repertoire from the perspective of artistic patrons of the court, in the context of the function music had in cultural life at the time, as well as cultural and historical factors. They also examine the musical *oeuvre* ('Polish' and 'Italian') written in the 17th-century Commonwealth in terms of stylistic traits, against the background of the European (Italian) *oeuvre*. Nevertheless, they characterize 'Polish' music not so much as subject to 'Italian influences', but rather as a reflection of the reception of Italian compositional technique, which then gains universal significance.

L'articolo prende in esame nella sua globalità il fenomeno dei legami musicali italo-polacchi nel diciassettesimo secolo, argomento che ha costituito il principale centro d'interesse dei musicologi polacchi sin dalle origini della musicologia in questo Paese. Nella letteratura musicologica polacca degli ultimi decenni l'accento è stato posto soprattutto sulla ricerca archivistica e documentaria dedicata ai musicisti (italiani e autoctoni) attivi in Polonia, sulla loro eredità musicale, sulla ricezione della musica e della teoria musicale italiane nell'Europa centrale e nord-orientale, così come sui rapporti intercorsi fra i paesi del bacino del Mar Baltico e la cultura italiana. Questa documentazione ha poi costituito la base sulla quale si è fondata l'interpretazione dell'opera dei compositori attivi nella repubblica – un'interpretazione che si è fatta viepiù versatile e articolata. I musicologi considerano il repertorio musicale dal punto di vista del mecenatismo di corte, nel contesto delle funzioni svolte dalla musica nella vita culturale dell'epoca, prendendo in esame altresì aspetti culturali e storici di varia natura. Non mancano inoltre indagini incentrate sugli aspetti propriamente stilistici delle opere ('polacche' e 'italiane') composte nel diciassettesimo secolo nella Repubblica di Polonia-Lituania, proiettate sullo sfondo della produzione europea (e italiana) dell'epoca. Ciò nondimeno, la musica 'polacca' non è considerata come semplicemente soggetta a 'influenze italiane', ma come il risultato della ricezione di tecniche compositive di ascendenza italiana profondamente assimilate e dunque finalmente dotate di un significato universale.

Parte prima

LA POLICORALITÀ IN ITALIA FRA CINQUE E SEICENTO

Part one

POLYCHORAL MUSIC IN ITALY

BETWEEN THE SIXTEENTH AND THE SEVENTEENTH CENTURIES

MARCO DELLA SCIUCCA

L'ALTRA ITALIA: ROMA
TECNICHE ED ESTETICHE DELLA POLICORALITÀ IN PALESTRINA

Inizierei dalla prima parte del titolo: «L'altra Italia». Altro da cosa? – ci vien da chiedere. Sappiamo bene che nel periodo che qui ci interessa (seconda metà del XVI secolo-inizio XVII) l'Italia era un guazzabuglio di piccoli stati, che tuttavia non mancavano di riconoscersi in un'identità sovraterritoriale comune. In questo sistema politico complesso vi erano tuttavia delle capitali di riferimento imprescindibili: Venezia, Roma, Napoli. Per chi osservasse la Penisola dal Mediterraneo orientale o dalle terre dell'est-Europa, dall'Austria, dalla Germania¹, per Italia si intendeva primariamente Venezia, mentre è molto verosimile che Roma e Napoli fossero percepite come l'«altra parte» di quell'entità putativa che solo molto più tardi si ufficializzerà in uno stato unico.

Se è legittimo ritenere che un uomo dell'epoca potesse effettivamente rappresentarsi tre differenti 'Italie' (ma potremmo tranquillamente aumentare il numero delle divisioni), dobbiamo invece giudicare come veri e propri pregiudizi storiografici taluni luoghi comuni che, arrestandosi a questo livello generale politico-geografico, usano poi dimenticare di indagare la realtà specifica delle cose. Uno di questi pregiudizi è proprio quello che vuole la policoralità come appannaggio più o meno esclusivo dell'Italia veneziana: un pregiudizio di tipo stilistico che ha a lungo contrapposto il mondo musicale veneziano a quello romano, quasi fossero entità inconciliabili. In realtà, tra le due città esistevano numerosi punti di contatto, osmosi socio-politico-economiche che necessariamente finivano per avere conseguenze sul piano culturale generale, e naturalmente anche musicale.

In ambito di policoralità, parlare di Roma come di «un'altra Italia», in contrapposizione alla pratica veneziana, sarebbe in sé solo pretestuoso: devo dunque riconoscere nel titolo anche una forte componente ironica di senso.

Noel O'Regan ha dimostrato bene quanto, a partire dagli anni settanta del XVI secolo fino ai primi due decenni del XVII, la policoralità fosse presente a Roma ben più che a Venezia e in ogni altro centro, con una produzione di oltre quattrocento composizioni policorali pervenuteci di compositori attivi nell'Urbe². La sola produzione di Palestrina in questo campo è seconda unicamente a quella di Giovanni Gabrieli e di Felice Anerio (anche quest'ultimo, peraltro, di ambiente romano). Eppure l'immagine tradizionale di Palestrina, falsata da pregiudizi altrettanto gravi quanto la presunta anti-policoralità romana, è quella di un compositore dedito esclusivamente al contrappunto «mono-corale».

¹ Un po' come in certe mappe a volo d'uccello del tempo, disegnate da cartografi austriaco-tedeschi, che ci mostrano l'Italia capovolta, con i territori veneziani in primo piano, in basso, e il centro-sud più in lontananza, in alto.

² Cfr. N. O'Regan, *Sacred Polychoral Music in Rome, 1575-1621*, D. Phil. dissertation, University of Oxford, St. Catharine's College, 1988.

Un'immagine – ci dice ancora O'Regan³ – formatasi sulla base di studi sullo stile palestriniano autorevoli, ma limitati solo a una parte della produzione: il riferimento principale è allo storico e noto volume di Jeppesen, *Lo stile di Palestrina*. D'altra parte, altri autorevoli contributi, come l'articolo *Cori spezzati* di Denis Arnold / Anthony F. Carver sul *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, giudicano la pratica della policoralità romana non all'altezza di quella veneziana:

A Venezia e nello stato circostante, la musica policorale venne presto in declino e dal 1630 cessò di essere la principale forma di musica cerimoniale, sostituita dalle forme più flessibili del concerto sacro. Continuò tuttavia a essere popolare per qualche tempo sia a Roma sia in Germania. A Roma Palestrina aveva composto e pubblicato mottetti a due cori sin dal 1572. I loro testi indicano che si trattava di brani pensati per grandi occasioni cerimoniali, ma, sebbene ciò possa far pensare a un'influenza dei compositori veneziani, in realtà lo stile mostra un Palestrina non tanto interessato alle risorse dei cori spezzati quanto alla grande sonorità resa possibile dalle otto voci. Vi è poco contrasto tra i cori e, benché venga utilizzato talvolta un libero stile dialogico, l'interesse principale rimane nel contrappunto imitativo. Il volume di mottetti di Palestrina del 1575 è in uno stile più moderno, con passaggi in tempo ternario, dialogo omofonico tra cori armonicamente completi, ecc. Ma anche così, i passaggi più caratteristici e vigorosi, come l'inizio del *Surge, illuminare*, si basano sul contrappunto piuttosto che su istanze policorali. Vi sono lunghe frasi imitative e linee melodiche interessanti, indipendenti, cose che invece erano completamente ignorate dai compositori veneziani nell'ultima parte del secolo⁴.

Alcune di queste affermazioni mi sembrano del tutto gratuite: non tanto il fatto che *Surge, illuminare* contenga frasi melodiche di una certa lunghezza e una scrittura contrappuntistico-imitativa, il che è anche vero in alcuni momenti, quanto il sostenere che ciò non apparteneva alla produzione veneziana (basti guardare un qualunque mottetto a due cori di Giovanni Gabrieli per smentire) o l'omettere che nello stesso mottetto vi è co-

³ Cfr. N. O'Regan, *Palestrina's Polychoral Works. A Forgotten Repertory*, in *Palestrina e l'Europa*, Atti del III Convegno Internazionale di Studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994), a cura di G. Rostirolla, S. Soldati, E. Zomparelli, Palestrina, Fondazione G. Pierluigi da Palestrina, 2006, pp. 341-363: 341.

⁴ «In Venice and its surrounding state, polychoral music soon declined, and by 1630 it was no longer the main form of ceremonial music, having been superseded by more flexible forms of sacred concerto. Its popularity continued for a short time, however, in both Rome and Germany. In Rome Palestrina had composed and published motets for two choirs as early as 1572. Their texts indicate that they were intended for great ceremonial occasions, but although this might denote the influence of Venetian composers the actual style shows that Palestrina was less interested in the resources of *cori spezzati* than in the greater sonority made possible by eight voices. There is little contrast between the choirs, and although a free dialogue style is sometimes used the main interest is in imitative counterpoint. Palestrina's motet volume of 1575 is in a more modern style, with triple-time passages, homophonic dialogue between harmonically complete choirs, and so on. Even so, the more characteristic and powerful passages, such as the beginning of *Surge, illuminare*, depend on counterpoint rather than polychoral devices. There are long imitative phrases and interesting, independent melodic lines, both of which the Venetian composers completely ignored in the later part of the century», da D. Arnold / A. F. Carver, *Cori spezzati*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., London, Macmillan, 2001², vi, pp. 467-469.

munque un buon numero di brevi frasi in omofonia che rimbalzano incalzantemente tra i due cori, cosa che dimostra tutt'altro che uno scarso interesse di Palestrina per gli effetti spaziali dei cori battenti.

Detto questo, ritengo di dover ora precisare quale ritengo possa essere il senso, o la molteplicità di sensi, della scrittura policorale in Palestrina. Il primo passo è tentare di capire quali sono i generi, le forme in cui Palestrina utilizza la policoralità: e già qui si intravedono le prime difficoltà interpretative. Se è facile affermare che un brano a otto voci in due cori, o a dodici voci in tre cori, sia di tipo policorale (per quanto anche qui, come vedremo, possano sorgere dubbi), non sempre altrettanto facile è stabilire se possa avere in sé i caratteri di una scrittura policorale un brano non dichiaratamente annunciato come tale. E proprio una delle composizioni più note di Palestrina, la *Missa papæ Marcelli*, pur se scritta per un coro unico di sei voci, presenta vistosi elementi di policoralità.

Vorrei chiamarla 'policoralità latente'. Anche una composizione a quattro o cinque voci può presentare una scrittura di questo tipo, per esempio contrapponendo le due/tre voci più acute alle due/tre più gravi, ma è chiaro che più aumenta il numero di voci, maggiori potranno essere le combinazioni dei raggruppamenti interni e, soprattutto, ciascun raggruppamento potrà risultare di ben maggiore corposità rispetto a un semplice *bicinium*, definendosi così meglio la struttura e l'effetto policorale del brano. È noto come spesso la policoralità latente costituisca tra i musicisti del Cinquecento un efficace espediente di *variety* all'interno della trama contrappuntistica, alla stregua di un improvviso momento di omofonia o di un'inaspettata riduzione dell'organico a un semplice *bicinium*. Talvolta, tuttavia, essa è ben più che un espediente momentaneo, finendo per forgiare tutta una composizione o un'intera parte di essa: ed è proprio e unicamente questo il caso che interessa precipuamente in questo contesto.

Ho già avuto modo di scrivere in altro luogo sulla policoralità latente della *Missa papæ Marcelli*,⁵ una messa che non è basata su alcun *cantus firmus*, non è una messa-parafrasi né una messa-parodia. Nel *Gloria* (cfr. esempio 1) o nel *Credo* la scrittura è prevalentemente omoritmica e sillabica.

Ma se da una parte il contrappunto sembra annullarsi, con una scrittura quasi sempre nota contro nota e sillabica, dall'altra possiamo osservare una disposizione per così dire dialogica di gruppi di voci contrapposti. La tecnica contrappuntistico-imitativa classica, che è possibile in genere adottare anche con un numero limitatissimo di voci, anche solo due ad esempio, cede qui il passo a un dialogismo fatto di contrapposizioni di blocchi sonori che si alternano o si sovrappongono parzialmente: eppure non si tratta di un venir meno a quel concepire la realtà sonora come flusso, tipico della tecnica contrappuntistico-imitativa che favoriva un continuo 'sfumare' da una frase all'altra. Le prime quattro frasi del *Gloria* (cfr. tabella 1), fino a «Benedicimus te», alternano regolarmente due combinazioni dell'organico vocale (C-A-T2-B2 e C-A-T1-B1) con un comune denominatore, le due voci di *cantus* e di *altus* (C-A); le altre due voci si relazionano invece tra loro in forma di coppie in raddoppio (T2-B2 e T1-B1).

⁵ Cfr. M. Della Sciuca, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Palermo, L'Epos, 2009, pp. 116-121.

Esempio 1. G. P. da Palestrina, *Missa papæ Marcelli* (1567), *Gloria*, batt. 1-14

C
Et in ter - ra pax_____ ho-mi-ni - bus bo - nae vo - lun - ta -

A
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta -

T I
bo - nae vo - lun - ta -

T II
Et in ter - ra pax ho - mi-ni - bus

B I
bo - nae vo - lun - ta -

B II
Et in ter - ra pax_____ ho-mi-ni - bus

8

tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci-mus te.

tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci-mus te.

8 tis. Be - ne - di - ci-mus_____ te. A - do - ra - mus te.

8 Lau - da - mus_____ te. A - do - ra - mus te.

tis. Be - ne - di - ci-mus te.

Lau - da - mus te. A - do - ra - mus te.

Tabella 1

Raggruppamenti delle voci nella parte iniziale del <i>Gloria</i> della <i>Missa papæ Marcelli</i>						
Et in terra pax hominibus	C	A		T2		B2
bonæ voluntatis.	C	A	T1		B1	
Laudamus te.	C	A		T2		B2
Benedicimus te.	C	A	T1		B1	
Adoramus te.			T1	T2		B2

Il passaggio da una combinazione all'altra risulta dunque alquanto sfumato grazie alla costante presenza di due voci, che appartengono egualmente all'uno come all'altro blocco sonoro contrapposto. Il concetto di 'sfumato' trapassa così da un piano tecnico all'altro, realizzando in forme alternative un unico ideale estetico di flusso sonoro: quella sorta di riverberazione dei contenuti armonici della prima frase nelle successive è quasi un voler estendere l'idea di *continuum* anche sul piano della resa armonico-fraseologica.

Non tutta la *Missa papæ Marcelli* presenta effetti di questo tipo. Vi sono pure ampie parti in contrappunto imitativo, ma tutta l'opera si distingue comunque per un effetto di grandiosità: probabilmente è proprio il raddoppio delle due voci più gravi a creare sonorità più austere e solenni. Il *tenor 2* spesso non fa altro che ripetere, riecheggiare il *tenor 1*, o viceversa, e il *bassus 2* si comporta allo stesso modo con il *bassus 1*, o viceversa. Le quattro voci miste, nel loro vicendevole riecheggiare su altezze diverse, creano una spazialità verticalizzata dell'insieme sonoro, una spazialità 'astratta' perché solo udibile e non visibile fisicamente; al contrario, il riecheggiare tra voci pari, che avviene sulle stesse identiche altezze, dilata lo spazio sonoro orizzontalmente, 'fisicamente' si potrebbe dire, costringendo quasi l'ascoltatore a cercare nello spazio fisico le varie collocazioni dei diversi cantori 'doppi' che intonano alternativamente melodie identiche (un po' come accade quando si ascolta un doppio coro disposto parte a destra e parte a sinistra).

La *Missa papæ Marcelli* rappresenta così una vera testa di ponte tra le novità della spazialità e del movimento fisico tipico della scrittura a doppio coro e ad eco, e la tradizione classica del contrappunto imitativo, con la sua spazialità e il suo movimento di tipo astratto: il risultato è un senso di grandiosità e di mistero, di infinità e intimità insieme, che rapisce l'ascoltatore in una pienezza estetica assolutamente inedita⁶.

⁶ Non è forse superfluo notare che nel 1609 Francesco Soriano pubblicò un adattamento della *Missa papæ Marcelli* per due cori e basso continuo: *Francisci Suriani Romani [...] Missarum Liber Primus*, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1609. Cfr. *Two Settings of Palestrina's Missa Papæ Marcelli*, ed. by Hermann J. Busch, Madison, Wi., A-R Editions, 1973 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 16). Vi sono almeno altre due opere di Palestrina a sei voci che sono poi state realizzate in versioni a otto voci in due cori, ancora una volta testimoniandoci il latente pensiero policorale nella scrittura a sei parti: si tratta dei mottetti *O bone Jesu* e *O Domine Jesu*, le cui trascrizioni sono in *Ioannis Petralloysii Prænestini Opera Omnia*, 33 voll., hrsg. von F. X.

La policoralità latente, tuttavia, può essere anche più libera: se nel caso del *Gloria* della *Missa papæ Marcelli* vediamo un vero pensiero bicolore nella scrittura con i due *tenor* contrapposti e i due *bassus* contrapposti (benché *cantus* e *altus* non abbiano dei ‘doppi’), in un mottetto come *Responsum accepit Simeon*⁷ troviamo ugualmente una concezione per blocchi vocali, ma questi blocchi sono combinati sempre in modi diversi, senza osservare una spazialità orizzontale che veda un rapporto di reciprocità tra le voci equivalenti, *altus I* e *altus II* da una parte, *tenor I* e *tenor II* dall’altra. Basta osservare semplicemente le prime battute per rendercene conto (cfr. esempio 2).

Esempio 2. G. P. da Palestrina, *Responsum accepit Simeon* (I-Rvat, CS 29), batt. 1-9

The musical score shows the first nine measures of the motet. The voices are arranged in six staves. The lyrics are: 'Re - spón - sum ac - cé - pit Si - me - on, [re -'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values.

Haberl et al., Lipsiæ, Breitkopf & Härtel, 1862-1907 (ristampa in facsimile: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Works*, 33 voll., Farnborough, Gregg International Publishers, 1968; ristampa in microfiches: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Opera omnia*, hrsg. von F. X. Haberl et al., New York, University Music Editions, 1968), vi, *Werke von Pierluigi da Palestrina. Sechster Band. Fünf- sechs- und achtstimmige Motetten aus dem Nachlass*, herausgegeben von Franz Espagne [1876], pp. 135 e 140. Sulla pratica romana della riscrittura a doppio coro di opere di Palestrina e Victoria non concepite come tali, cfr. D. Filippi, *Riscritture polichorali e creatività sonora in Palestrina e Victoria / Polychoral Rewritings and Sonic Creativity in Palestrina and Victoria*, in «Polifonie», VIII, 2008/2-3, pp. 63-182.

⁷ *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 35 voll., a cura di R. Casimiri et alii, Roma, Scaleria - Istituto italiano per la storia della musica, 1939-1999, xxxv/1, *Composizioni latine, composizioni italiane, composizioni non vocali*, a cura di L. Bianchi e G. Rostirolla, tomo 1, pp. 292-298.

6

spón - sum ac - cé - pit Si - me - on] a Spi - ri - tu

spón - sum ac - cé - pit Si - me - on]

a Spi - ri - tu

8 spón - sum ac - cé - pit Si - me - on a Spi - ri - tu

8 spón - sum ac - cé - pit Si - me - on] a Spi - ri - tu

spón - sum ac - cé - pit Si - me - on

Un esempio, invece, di policoralità latente, che però molto si avvicina alla policoralità effettiva sono le *Litanie de Beata Virgine Maria* a 6 voci dal codice XIII-24 della Cappella Giulia⁸. Anche qui la forma liturgica responsoriale tipica delle litanie è alla base della divisione in due raggruppamenti: sebbene la realizzazione non sia propriamente policorale, va detto che, ad eccezione degli episodi col ‘tutti’, vi è sempre una divisione che vede *cantus*, *altus I* e *tenor I* da una parte, e *altus II*, *tenor II* e *bassus* dall'altra, quasi fossero due cori costantemente contrapposti (cfr. esempio 3).

Chiaramente, qui, il modello di tipo responsoriale che è alla base della funzione liturgica tende relativamente a semplificare la forma, a rendere la divisione in blocchi più netta rispetto alla varietà di soluzioni del *Gloria* della *Missa papæ Marcelli*, come del mottetto *Responsum accepit Simeon*.

Dalla policoralità latente alla policoralità effettiva. Vorrei qui fare delle distinzioni che combinano considerazioni di tipo liturgico con altre di tipo estetico.

Una delle intonazioni palestriniane del cantico di Zaccaria, il *Benedictus Dominus* (in *duplici choro*) pubblicato da G. Guidetti nel 1587⁹, è un esempio di quello che potrebbe

⁸ *Le opere complete* cit., XX, *Le litanie a 3, 4, 5, 6 e 8 voci secondo la ristampa del 1600 e i diversi codici manoscritti*, a cura di L. Bianchi, pp. 77-85.

⁹ In *Cantus ecclesiasticus officii maioris hebdomadæ iuxta ritum Cappellæ Sanctissimi Domini nostri Papæ ac Basilicæ Vaticanæ collectus, & emendatus, a Ioanne Guidetto*, Roma, ex Typographia Iacobi Torneri, 1587, p. 114 (edizione moderna in *Le opere complete* cit., XXXIV, *Le composizioni latine a 8 voci*, a cura di L. Bianchi, p. 196).

Esempio 3. G. P. da Palestrina, *Litaniae de Beata Virgine Maria* (I-Rvat, CG XIII, 24), batt. 1-11

The musical score is for six voices: Contralto (C), Alto I (A I), Alto II (A II), Tenore I (T I), Tenore II (T II), and Basso (B). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The first system (batt. 1-11) features the following lyrics:

- C: Ký - ri - e - e - lèi - son.
- A I: Ký - ri - e - e - lèi - son.
- A II: Ký - ri - e - e - lèi -
- T I: Ký - ri - e - e - lèi - son.
- T II: Ký - ri - e - e - lèi -
- B: Ký - ri - e - e - lèi -

The second system (batt. 12-17) features the following lyrics:

- C: Chri - ste _____ Ký -
- A I: Chri - ste _____
- A II: - son. Chri - ste e - lé - i - son. _____
- T I: Chri - ste _____ Ký - - -
- T II: son. Chri - ste _____ Ký -
- B: son. Chri - ste _____ Ký -

chiamarsi il livello base della scrittura poliorale effettiva di Palestrina. È un falsobordone realizzato per iscritto. Al genere del falsobordone appartengono più di venti composizioni di Palestrina, elaborazioni scritte di una pratica a metà tra prassi improvvisativa e composizione. Sul *cantus firmus* gregoriano, affidato alla voce del *tenor*, si aggiunge in genere una melodia per seste al *cantus*, mentre le altre voci si muovono liberamente, ma sempre nell'ambito di un'armonia consonante. I cantori, all'epoca, erano abituati anche a realizzare in forma improvvisativa un falsobordone, di solito a tre voci: nella sua realizzazione a quattro voci, Palestrina dignifica la forma improvvisativa al rango di forma scritta, registrabile e tramandabile¹⁰. Un impulso decisivo all'impegno di Palestrina a cimentarsi nella redazione scritta della forma del falsobordone fu certamente la richiesta puntuale fattagli da Guglielmo Gonzaga. Ci è infatti pervenuta una lettera di Palestrina al duca di Mantova, datata 13 dicembre 1568, che accompagnava alcuni mottetti insieme a trascrizioni dei falsobordoni in uso presso la Cappella Pontificia e a falsobordoni propri. Purtroppo con la lettera non ci sono giunte le musiche, per cui oggi è difficile poter dire di quali composizioni si tratti, se fossero o no falsobordoni di quelli a noi noti. Così scrive il compositore:

Don Annibale¹¹ mi ha ditto delli falsi Bordoni della Cappella del Papa, i quali non si trovano in scritto li metterò insieme con alcuni di miei perché quelli antichi che i Cantori cantano della Cappella di S. Santità non son più che a tre voci ma con li contrapunti li fan parer tanto belli quanto sono sciocchi come l'Ecc.a V.ra giudicherà in vederli.¹²

Il falsobordone, nella liturgia papale, in origine non era altro che un'amplificazione armonica della melodia gregoriana, spesso una semplice formula salmodica. Tale amplificazione si realizzava appunto con l'aggiunta di una terza e una sesta superiori su ogni nota. Era come un tranquillo salmodiare non misurato in gregoriano, solo in modo un po' più amplificato dal punto di vista armonico e – immaginiamo – con l'improvvisativa aggiunta di qualche cadenza misurata nei punti di cesura secondo schemi di tipo polifonico-con-

¹⁰ Per studi generali sul falsobordone non si può prescindere da M. Bradshaw, *The History of the Falsobordone from its Origins to 1750*, Ph.D. diss., University of Chicago, 1969, e Id., *The Falsobordone. A Study in Renaissance and Baroque Music*, s.l., American Institute of Musicology, 1978 (Musicological Studies and Documents, XXXIV). In italiano, cfr. I. Macchiarella, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, [1994] (Alia musica, 2).

¹¹ Don Annibale Capello, un sacerdote mantovano che faceva da intermediario tra Palestrina e il duca Guglielmo.

¹² L'intero contenuto della lettera di Palestrina (da Roma, 13 dicembre 1568) si può leggere in A. Bertolotti, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, Milano, s.e. [Ricordi], 1890, p. 49, e in L. Bianchi, *Palestrina nella vita, nelle opere, nel suo tempo*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1995 (Musica e musicisti nel Lazio, 3), p. 121. Riproduzione fotografica in *Iconografia palestriniana. Giovanni Pierluigi da Palestrina: immagini e documenti del suo tempo*, a cura di L. Bianchi e G. Rostirolla, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994 (L'Arte armonica, Iconografia e cataloghi, 1), p. 143.

trappuntistico. Se dunque la salmodia gregoriana aveva una forma di tipo responsoriale, anche la sua realizzazione in falsobordone conservava integralmente tale forma. Dalle parole di Palestrina al duca ci pare di capire che egli avesse fatto una trascrizione fedele delle antiche improvvisazioni a tre voci che ancora i cantori pontifici eseguivano, a cui aggiungeva alcuni altri falsobordoni di propria composizione.

Possiamo così seguire un filo di continuità tra il falsobordone improvvisativo dei cantori pontifici e le forme di falsobordone a quattro voci, ma anche a due cori alternati, che di Palestrina ci sono pervenute. Il falsobordone a doppio coro nasceva tale per stretta necessità liturgica, mantenendo generalmente l'alternanza di tipo antifonico o responsoriale della forma liturgica di origine.

Ma qual era il senso dell'improvvisazione in falsobordone nella cappella papale? Probabilmente quello di rendere più consona alla dignità papale un tipo di canto giudicato forse troppo semplice e, per orecchie non più abituate all'essenzialità gregoriana, forse anche un po' noioso.

Non credo dunque affatto azzardato provare a formulare almeno un paio di ipotesi per quanto riguarda l'origine della pratica poliorale a Roma. La prima è che tale pratica abbia almeno in parte un'origine autoctona (i falsobordoni) e non sia necessariamente un fenomeno artistico di importazione. La seconda è che essa non nasca, almeno nelle forme viste, primariamente da un'esigenza estetica particolare né da una forma di *captatio fidelium* che sarà tipica della propaganda controriformistica: è notorio come la magnificenza della musica, che poteva ben realizzarsi attraverso la grandiosità e la spazialità poliorale, fosse in epoca postconciliare una delle forme principali adottate dalle autorità ecclesiastiche per favorire l'avvicinamento alla fede e alla pratica del culto cattolico. In realtà, la ragione prima dello svilupparsi di forme poliorali, almeno nella fase iniziale, deriverebbe dalla graduale evoluzione di una tradizione liturgica dell'*alternatim* già insita nel gregoriano.

Vorrei però sottolineare un risvolto estetico in tutto questo. Nel momento in cui Palestrina firma con la propria mano alcune rielaborazioni scritte di quei falsobordoni, elevandoli, da mera pratica improvvisativa qual erano, a veri e propri testi autoriali, depositari cioè di un atto di volontà creativa da parte dell'autore, entriamo nell'ambito di una nuova categoria estetica, quella di opera: siamo di fronte al riconoscimento di un'*auctoritas* che necessita di esplicitarsi a tutti i livelli, da quello più basso (la pratica improvvisativa che viene resa testo autoriale) a quello più elevato e nobile (la composizione libera, possibilmente nella realizzazione contrappuntistica più aulica). Al centro vi sono tutti quei processi intermedi, che vanno da certi madrigali ispirati a forme popolari più o meno nobilitate dalla mano d'autore fino ai madrigali spirituali, fortemente imbevuti di spirito devozionale¹³.

Ebbene, torno ora all'annunciato *Benedictus Dominus* (*in duplici choro*: cfr. esempio 4). È un brano semplicissimo nella sua costruzione formale: il primo versetto del testo «Benedictus Dominus Deus Israel, quia visitavit et fecit redemptionem plebis suae» è affidato al primo coro, mentre il secondo canta «Et erexit cornu salutis nobis: in domo David

¹³ Sullo spirito devozionale della musica romana controriformistica cfr. N. O'Regan, *Church Reform and Devotional Music in 16th-Century Rome. The Influence of Lay Confraternities*, in *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy*, edited by A. Brundin and M. Treherne, Ashgate, Aldershot, 2009, pp. 215-232.

L'ALTRA ITALIA: ROMA

Esempio 4. G. P. da Palestrina, *Benedictus Dominus*, in G. Guidetti, *Cantus ecclesiasticus* (1587), batt. 1-7

The musical score is presented in two systems. The first system contains staves 1 through 7, and the second system contains staff 6. Each system features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Latin, and the music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system shows the beginning of the piece, with the lyrics 'Be - ne - díc - tus Dó - mi - nus Dé - us Í - sra - el,'. The second system shows a later part of the piece, with the lyrics 'quí - a ví - si - tá - vit et fê - cit re - dem - pti - ó - nem ple - bis su - ae.'.

Be - ne - díc - tus Dó - mi - nus Dé - us Í - sra - el,
 [Be - ne - díc - tus Dó - mi - nus Dé - us Í - sra - - el,
 8 [Be - ne - díc - tus Dó - mi - nus Dé - us Í - sra - el,
 [Be - ne - díc - tus Dó - mi - nus Dé - us Í - sra - el,
 8
 6
 quí - a ví - si - tá - vit et fê - cit re - dem - pti - ó - nem ple - bis su - ae.
 quí - a ví - si - tá - vit et fê - cit re - dem - pti - ó - nem ple - bis su - ae.]
 8 quí - a ví - si - tá - vit et fê - cit re - dem - pti - ó - nem ple - bis su - ae.]
 quí - a ví - si - tá - vit et fê - cit re - dem - pti - ó - nem ple - bis su - ae.]
 8

pueri sui». Ciascun versetto si divide in due emistichi, ognuno con una propria cadenza conclusiva, la prima aperta su una triade maggiore costruita sulla *repercussio*, do, la seconda chiusa sulla *finalis*, fa, considerando che il fa (con si bemolle in chiave) è il tono della composizione. Ciò che cambia, tra i due versetti, è la tessitura delle voci, il registro vocale complessivo: il primo coro ha una sonorità ben più acuta del secondo (C1-C2-C3-C4 contro C3-C4-C4-F4), a creare un contrasto che richiami più la forma responsoriale, con alternanza gruppo-solista, che quella antifonica del tipo gruppo-gruppo. Non c'è sovrapposizione tra i due cori: l'unico principio formale di tipo policorale è quello dell'alternanza. Ma già se passiamo alle due redazioni del *Popule meus*, l'una tratta dal codice 59 di S. Giovanni in Laterano¹⁴, l'altra dal codice Cappella Sistina 205 e 206 della Biblioteca Apostolica Vaticana¹⁵, ci troviamo di fronte sì di nuovo a falsobordoni redatti per doppio coro in forma scritta da Palestrina, ma questa volta con l'aggiunta di momenti di simultaneità tra le due compagini contrapposte (cfr. esempio 5)¹⁶.

Anche nel caso delle litanie della Beata Vergine, lo si è visto, la liturgia prevede normalmente una recitazione di tipo responsoriale con alternanza solo-tutti; la formula litanica dell'alternanza tra entità recitanti si trasforma ora in effettiva forma musicale a doppio coro, dopo la 'policoralità latente' a sei voci che già si è vista. Questa volta, tuttavia, non siamo più di fronte alla trascrizione o rielaborazione di una pratica improvvisativa, come nel falsobordone, ma a una forma policorale che nasce scritta, quindi di gran lunga più elaborata contrappuntisticamente e più libera nell'interpretazione del principio di alternanza rispetto alla litania semplice, dove sono previsti sempre gli stessi ruoli (proposta o risposta) fra le due parti. La tabella 2 ci aiuterà a capire in che modo:

Tabella 2

I coro	II coro
Kyrie eleison.	Christe eleison.
Kyrie eleison.	Kyrie eleison.
Pater de Coelis Deus,	miserere nobis.
Fili Redemptor mundi Deus,	miserere nobis.
Spiritus Sancte Deus,	miserere nobis.

¹⁴ Edizione moderna in *Le opere complete* cit., xxxiv, pp. 197-198. Riproduzione in facsimile del manoscritto in *Il Codice 59 dell'Archivio Musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano autografo di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, edizione anastatica a cura di G. Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1996, c. 94v. Cfr. CD audio, traccia 1.

¹⁵ Edizione moderna, ivi, pp. 199-205. Cfr. CD audio, traccia 2.

¹⁶ Ivi, p. 198.

I coro	II coro
Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis.	Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis. Sancta Maria, ora pro nobis.
Sancta Maria, ora pro nobis.	Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis.
Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis.	Sancta Virgo virginum, ora pro nobis.
Sancta Virgo virginum, ora pro nobis.	Mater Christi, ora pro nobis.
Mater divinæ gratiæ, ora pro nobis.	Mater purissima, ora pro nobis.
Mater castissima, ora pro nobis.	Mater inviolata, Mater intemerata, ora pro nobis.
ora pro nobis	
ora pro nobis. Mater amabilis,	

Ci stiamo chiaramente avviando, con Palestrina, nella strada verso la libera interpretazione del principio di alternanza, ispirato, sì, da una pratica liturgica, o più semplicemente tradizionale, ma che si propone come mero stimolo per una nuova costruzione di senso. Vediamo come.

La pratica del doppio coro ha senza dubbio una matrice di tipo popolare-tradizionale, il canto antifonico che tanta parte ha in ambito sia sacro che profano¹⁷. È su questo archetipo che si basa anche una delle più importanti e note composizioni palestriniane della maturità, lo *Stabat Mater*, a otto voci in due cori. E non vi è solo un archetipo di tipo formale: ve n'è un altro basato su uno schema melodico-armonico, su una struttura che si trova proprio all'inizio dell'opera (cfr. esempio 6), già utilizzato da Palestrina in altri lavori, uno di quegli archetipi che Schlötterer definisce come «generatori del melos e dell'armonia»¹⁸.

¹⁷ I concetti che seguono sono più ampiamente espressi nel mio *Palestrina* cit., pp. 285-292.

¹⁸ R. Schlötterer, *Palestrina compositore*, traduzione italiana di Alessandra Castriota, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2001 (Musica e musicisti nel Lazio, 5), p. 52.

Esempio 5. G. P. da Palestrina, *Popule meus* (I-Rvat, CS 205-206)

The musical score is arranged in four systems, each containing four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are in Latin and are repeated across the staves. The first system contains the lyrics: "Á - gi-os i - schý-ros." and "Á - gi-os a-thá-na-tos". The second system contains the lyrics: "Sanc-tus for - tis." and "Sanc-tus for - tis." The third system contains the lyrics: "e - lé-y-son i-mas." and "mi - se-ré-re no - bis." The fourth system contains the lyrics: "Sanc-tus et im-mor-tá - lis, mi - se-ré-re no - bis." and "Sanc-tus et im-mor-tá - lis, mi - se-ré-re no - bis." The score is written in a single key signature (one flat) and a 4/4 time signature.

Á - gi-os i - schý-ros. Á - gi-os a-thá-na-tos

Á - gi-os i - schý-ros. Á - gi-os a-thá-na-tos

Á - gi-os i - schý-ros. Á - gi-os a-thá-na-tos

Á - gi-os i - schý-ros. Á - gi-os a-thá-na-tos

Sanc-tus for - tis. Sanc-tus for - tis.

Sanc-tus for - tis. Sanc-tus for - tis.

Sanc-tus for - tis. Sanc-tus for - tis.

Sanc-tus for - tis. Sanc-tus for - tis.

e - lé-y-son i-mas. mi - se-ré-re no - bis.

e - lé-y-son i-mas. mi - se-ré-re no - bis.

e - lé-y-son i-mas. mi - se-ré-re no - bis.

e - lé-y-son i-mas. mi - se-ré-re no - bis.

Sanc-tus et im-mor-tá - lis, mi - se-ré-re no - bis.

Sanc-tus et im-mor-tá - lis, mi - se-ré-re no - bis.

Sanc-tus et im-mor-tá - lis, mi - se-ré-re no - bis.

Sanc-tus et im-mor-tá - lis, mi - se-ré-re no - bis.

Sanc-tus et im-mor-tá - lis, mi - se-ré-re no - bis.

Esempio 6



A differenza dei trattamenti più o meno elusivi che Palestrina riserva a questo modello in altre opere, qui esso appare puro e semplice, spoglio da ogni elaborazione contrappuntistica, da ogni fioritura melodica, esposto sin dall'inizio, quasi a mo' di simbolo sonoro: solitudine del dolore di Maria ai piedi della croce.

L'arte non può accedere a quel dolore pietrificato, non può profanarlo con un'estetica del dolore che non sia il dolore stesso, con un'estetica che lo trasformi in fattore espressivo funzionale all'arte: sarebbe una profanazione. Qui si esige piuttosto rispetto e deferenza. Quell'imperfetto del verbo iniziale, «stabat», è l'imperfetto della fissità e dell'atemporalità di una donna ormai senza passato e senza futuro, sola col suo dolore e il suo pianto.

Stabat Mater dolorosa
iuxta crucem lacrymosa
dum pendebat Filius¹⁹.

Ma la sequenza ha nel testo una sua gradualità. Un po' alla volta vi si insinua un sentire umano, una condivisione del dolore per colei che è anche madre nostra, di tutti, fino alla nona strofa, in cui si fa avanti fino in fondo un io narrante che supplica la sua partecipazione al dolore:

Eia Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac ut tecum lugeam.

Fac, ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complacem²⁰.

¹⁹ «La Madre era ferma, nel dolore ed in lacrime, presso la croce allorché pendeva il Figlio».

²⁰ «Orsù, Madre, fonte d'amore, fammi provare la forza del dolore affinché io pianga con te. Fa' che il mio cuore arda nell'amore per Cristo Dio, affinché io sia a lui gradito».

Non è un caso che lo *Stabat Mater* fosse utilizzato non solo liturgicamente come sequenza, ma anche come testo-canto devozionale in contesti extraliturgici. È forse proprio per questo che Palestrina nel suo *Stabat* non rispetta fino in fondo la struttura musicale tipica della sequenza, fatta di quell'alternanza antifonica legata a una struttura poetica con strofe di coppie di terzine²¹. Vi è invece un atteggiamento di tipo più madrigalistico che liturgico nel distribuire il testo tra i due semicori. Le unità testuali intonate da un semicoro si fanno trasversali rispetto alle ripartizioni strofiche, a seconda dell'intenzione espressiva colta nel testo. La stessa dinamica di crescendo espressivo ed emotivo del testo è esgeticamente colta nel divenire musicale.

Quell'inizio sul nudo archetipo sonoro, nella sua semplicità e perfezione formale è il dolore stesso di Maria, chiuso nella forma architettonica perfettamente simmetrica e compiuta. Ma anche l'alternanza perfetta tra i due semicori nei due primi versetti è simbolo di forma antifonica pura e semplice, quella tipica della tradizione devozionale, quella forma che neutramente osserva, espone, dice il dolore, un dolore vero, ma non lo interpreta, non lo rielabora e non lo trasforma: lo lascia lì dov'è, nella sua desolazione e nel suo isolamento, nella sua forma perfetta e chiusa, proprio come quelle note, assolutamente identiche nel loro passaggio dal primo al secondo semicoro, su cui si intonano i due versetti iniziali, in rima baciata (cfr. esempio 7).

Ma già nella seconda strofa, tutta affidata al secondo semicoro, comincia ad alterarsi ogni simmetria e ordine. Nella terza strofa compare il primo breve intervento soggettivo del poeta: un'interiezione partecipata e sentita, «O quam tristis». E qui esplode per la prima volta il tutti, potente ed energico, fino al termine della terzina.

Da qui, le alternanze e le combinazioni tra i due gruppi corali si fanno sempre più variate, così come variano tra i versi le immagini del dolore di Maria e di Gesù, ma lo stile omoritmico-declamato, quello più tipico del genere devozionale, rimane costante. Sarà solo nel momento più toccante della morte («emisit spiritum») che finalmente le rigidità omoritmiche si scioglieranno nel puro flusso di un contrappunto libero.

Detona ora l'anima orante dell'uomo: una nuova interiezione, «eia» (all'inizio della già vista nona strofa), questa volta più potente e liberatoria, si sprigiona dall'animo del poeta che, dall'atto contemplativo, si dispone ora a quello attivo e propositivo di condivisione e compassione. Palestrina avverte con forza lo strappo di quell'interiezione e inizia lì una vera e propria *secunda pars*, su un metro ternario (*tempus perfectum*) che sembra recuperare al testo la sua forza ritmica quantitativa originaria, il suo impeto trocaico. Ma il tipico automatismo ritmico ternario appena innescato, quell'unisono ritrovato tra metrica e realizzazione musicale, si imbatte ben presto in un seguito di variazioni, di *hemioliae*, che si innalzano con gradualità verso complessità crescenti²², e che fanno di volta in volta sorprendere, ingannare le attese,

²¹ Cfr. A. Ziino, *La tradizione musicale dello Stabat Mater fino a Palestrina*, in *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi*, Atti del II Convegno internazionale di studi palestriniani, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina - Centro Studi Palestriniani, 1991, pp. 27-61: 41.

²² Cfr. alcuni interessanti suggerimenti analitici in Schlötterer, *Palestrina compositore* cit., pp. 137-140.

L'ALTRA ITALIA: ROMA

Esempio 7. G. P. da Palestrina, *Stabat Mater* (I-Rvat, CS 29), batt. 1-10

The musical score is for a SATB choir and organ. It consists of two systems of staves. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The lyrics are: "Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa iux - dum pen - de - bat fi - li - us, ta cru - cem la - cry - mo - sa,". The organ part is indicated by a 'C' on the first staff of each system. The lyrics are written below the vocal staves. The score is in G major and 4/4 time.

System 1 (Measures 1-4):

- C: Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa
- A: Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa
- T: Sta - bat ma - ter do - lo - ro - - - sa
- B: Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa
- C: iux -
- A: iux -
- T: iux -
- B: iux -

System 2 (Measures 5-8):

- C: dum pen - de - bat fi - li - us,
- A: dum pen - de - bat fi - li - us,
- T: dum pen - de - bat fi - li - us,
- B: dum pen - de - bat fi - li - us,
- C: ta cru - cem la - cry - mo - sa,
- A: ta cru - cem la - cry - mo - sa,
- T: ta cru - cem la - cry - mo - sa,
- B: ta cru - cem la - cry - mo - sa,

e introdurre così, tra i meccanismi del costruito artigiano, il palpito estetico dell'arte. Ritmo semplice-complesso, omoritmia-contrappunto, simmetria-asimmetria del pensiero antifonico: sono queste le idee dialettiche fondamentali dello *Stabat Mater*, che si richiamano, poi, ai più generali principi dialettici dell'estetica palestriniana *tout court*, un dialogo costante tra le forme semplici dell'*homo naturalis* e l'aspirazione metafisica atta al loro superamento.

Con lo *Stabat Mater* siamo dunque giunti all'apice, nel genere policorale, di quella stratificazione di livelli compositivi e, con essi, di significazioni simboliche, che in realtà appartiene all'arte palestriniana nel suo complesso. Ciascun repertorio, ciascuna forma si articola generalmente in un ventaglio di singole opere che vanno da livelli di elaborazione alquanto semplici e spontanei fino ad architetture di grande respiro e a tecniche di scrittura contrappuntistica altamente complesse: ma va anche detto che, tendenzialmente, Palestrina evita di accogliere le espressioni più semplici e popolari della musica del suo tempo nella loro forma più schietta e banale, piuttosto le reininterpreta in una scrittura che sappia elevarle a rango artistico e, dunque, sublimarle simbolicamente in tensione ascetica. Nel caso della policoralità, la stratificazione di livelli è molto evidente e può ben essere sintetizzata nello schema che segue, dove osserviamo i vari momenti di un ideale percorso ascendente dalle forme più semplici a quelle più ricche.

Livelli di policoralità in Palestrina
Coro unico: • Policoralità latente (generalmente a sei voci)
Doppio coro: • Falsibordoni con l'unico principio dell'alternanza secondo schema liturgico di tipo antifonico o responsoriale • Falsibordoni che uniscono al principio dell'alternanza quello della simultaneità dei cori, prendendo spunto dalla forma liturgica, ma rielaborandola con libertà • Composizioni policorali con alternanza di tipo liturgico • Composizioni policorali libere o liberamente ispirate all'alternanza di tipo liturgico o devozionale

(Chiaramente, la policoralità latente si pone, dal punto di vista estetico, trasversalmente rispetto al resto, non certo in posizione di inferiorità tecnica o estetica, soprattutto in considerazione dei capolavori, come la *Missa papæ Marcelli*, che utilizzano questa tecnica.)

Non vorrei qui creare l'equivoco di una scrittura policorale aulica palestriniana interpretata unicamente da quella dello *Stabat Mater*: vi è tutta una serie di mottetti e di rea-

lizzazioni di antifone mariane a due cori (e anche a tre cori) che hanno una varietà di interazioni e di tessuti sonori forse superiori a quello dello *Stabat*, e che si riconducono anche a quella stagione della polichoralità romana espressa da compositori come Giovanni Animuccia, Annibale Zoilo, Jean de Macque, Tomás Luis de Victoria e altri. Tuttavia, in questo ideale percorso ascendente ritagliato su un repertorio particolare ma anche molto rappresentativo e numericamente importante, quello delle forme polichorali, sembra di ritrovare tutto un mondo estetico palestriniano di dialogo della trascendenza, se mi è concessa questa espressione: un dialogo fondato sul principio di accoglienza del piccolo, del popolare, del semplice, dell'archetipico, all'interno di una dimensione estetica che li trascende. È in fondo l'umano che trova il suo spazio di trascendenza nel divino²³.

²³ A conclusione, desidero ringraziare sentitamente Noel O'Regan, che ha letto il mio manoscritto nella sua prima versione, fornendomi preziose critiche e consigli per approfondimenti e integrazioni.

Abstract

L'articolo fa il punto sull'apporto di Palestrina all'evoluzione di uno stile policorale romano e su alcune delle influenze che condussero il compositore ad adottare quello stile per una buona parte della sua produzione. A partire dai contributi di O'Regan sulle origini dello stile policorale romano, l'autore focalizza l'attenzione su una Roma divenuta centro autorevole della musica policorale, alla stregua di Venezia, e osserva lo stile policorale latente già presente in alcune opere composte da Palestrina negli anni sessanta del Cinquecento, come la *Missa papæ Marcelli*, il mottetto *Responsum accepit* e una litania a sei voci, alle quali viene qui riservata un'attenzione particolare. L'ultima parte dell'articolo è incentrata sullo *Stabat Mater* a doppio coro che viene osservato come il culmine dello sviluppo policorale palestriniano, con un'analisi che ne evidenzia la natura devozionale e popolare.

This article focuses on the contribution that Palestrina's music made towards the evolution of the Roman polychoral style, and looks at some of the influences that led the composer to use this style in a significant number of his compositions. Based on research carried out by O'Regan's on the origins of the Roman polychoral style, the author points out that Rome was just as significant a centre for polychoral music as Venice. He describes a latent polychoral style already evident in some works composed by Palestrina in the 1560s, and draws particular attention to works including the *Missa papæ Marcelli*, the motet *Responsum accepit* and a six-voice litany, to all of which he draws specific attention here. The final section of the paper analyses the *Stabat Mater* for two choirs, which is seen as the culmination of Palestrina's polychoral development; its setting is analysed, and highlights its devotional and popular nature.

LAURA MAURI VIGEVANI

*IN CONVERTENDO DOMINUS, «DIALOGO A DOI CHORI»
DI ORFEO VECCHI (1588)**

Com'è noto, il canto antifonico alla base della tecnica policorale fu introdotto nella chiesa latina da sant'Ambrogio e dalla sua sede vescovile si diffuse in tutto l'Occidente cristiano. Con questa storia alle spalle, certamente Milano non poteva essere estranea alla musica policorale, che infatti nel Cinque-Seicento fu scritta ed eseguita anche nella capitale del ducato. Manoscritti e stampe che ci tramandano questo genere musicale sono perlopiù in fascicoli di parti vocali staccate e sono quasi sempre sprovvisti di indicazioni sulla possibilità di partecipazione degli strumenti musicali. Ciò non toglie che questi però, conformemente alle diverse occasioni e disponibilità, molto spesso fossero utilizzati per sostenere o sostituire le voci e per contribuire a differenziare timbricamente i due o più cori che si alternavano o sovrapponevano nell'intonazione dei versetti salmodici. Certamente gli organi potevano svolgere questa funzione e talvolta le fonti riservano una parte apposita per questi strumenti. Alcune chiese milanesi erano dotate di due organi e due cantorie, ad esempio Santa Maria della Passione, San Simpliciano, lo stesso duomo. Risulta difficile supporre che non fossero disponibili per la differenziazione timbrica e spaziale dei cori. Ma anche altri strumenti (e non solo cornetti e tromboni) erano utilizzati¹.

Non sappiamo quanto nel secondo Cinquecento in duomo la regola di una musica solo a voci e organo fosse rispettata scrupolosamente nella liturgia ordinaria, comunque è noto che nel territorio della diocesi la regola spesso non era seguita. Avveniva sia fuori Milano sia nella stessa Milano nelle chiese che godevano di particolari privilegi come i santuari (ad esempio in Santa Maria presso San Celso) e nelle chiese degli ordini religiosi, che non rispondevano alla giurisdizione vescovile milanese (come San Francesco e Sant'Ambrogio).

È stato osservato che in alcune musiche del primo Seicento è essenziale la parte esplicitamente affidata allo strumento, ma non lo strumento in sé, che nell'esecuzione può essere sostituito dalla voce². Si può ipotizzare anche il caso contrario e supporre talvolta un intervento strumentale che le fonti non indicano. Quando Carlo Cozzi, maestro di cap-

* Desidero ricordare che l'attenzione verso questo musicista fu in me destata molti anni fa da don Siro Cissilino (Venezia, Fondazione Cini).

¹ Per l'ambito di Venezia cfr. L. Mauri Vigevani, *Trombe, piffari, cornetti ovvero altri strumenti nella musica policorale a Venezia e nella Terra di Venezia nel Cinquecento / Trumpets, shawms, cornetts and other instruments in polychoral music of sixteenth-century Venice Republic*, in *Tesori della musica veneta del Cinquecento. La policoralità*, Giovanni Matteo Asola e Giovanni Croce, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, sala del Sansovino, 17 aprile - 2 giugno 2010), a cura di I. Fenlon e A. Lovato, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 2010, pp. 96-107.

² R. Tibaldi, *Strumenti e forme strumentali nel mottetto italiano del primo Seicento: alcune riflessioni. Con una nota su Incipite Domino di Pietro Lappi*, in *Barocco Padano 6*, Atti del XIV Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 16-18 luglio 2007), a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 2010, pp. 9-96: 23.

pella in San Simpliciano, per il passaggio a Milano di Marianna d'Austria stampò la *Messa e Salmi a due cori* (1649)³, molto probabilmente non escludeva la possibilità d'intervento di strumenti diversi dagli organi, anche se la stampa intesta le parti alle voci e il basso continuo agli organi.

In duomo, durante gli anni in cui Pietro Ponzio era maestro di cappella (1577-1582), la pratica a due cori era consuetudine per l'8 settembre, festa della Natività di Maria cui la cattedrale è dedicata; verso la fine degli anni Novanta per i grandi avvenimenti cominciarono ad essere utilizzati quattro cori⁴. E non dovevano mancare gli strumenti. Nel gennaio del 1599 ai Vespri solenni in onore della regina Margherita parteciparono non solo tre cantori straordinari, ma anche Girolamo del Cornetto, quattro viole da braccio e quattro tromboni⁵. Di Ignazio Donati, maestro di cappella al duomo tra il 1631 e il 1638, sono conservati Messe e Vespri a quattro cori, dei quali i primi due accompagnati dall'organo, il terzo e quarto dal regale⁶.

Orfeo Vecchi, autore del mottetto presentato in questo contributo, nel 1599 per l'anniversario della consacrazione di papa Clemente VIII fu «magister» in duomo per il canto di un mottetto a quattro cori «ut moris est»⁷. Nel 1598 il Vecchi aveva diretto un gruppo di quaranta musicisti (cifra davvero esorbitante per l'epoca) durante il funerale di Filippo II in Santa Maria della Scala⁸. Non sappiamo quali musiche furono eseguite, ma non possiamo escludere l'eventualità di musica policorale in una celebrazione così solenne.

I documenti del 1587-1588 sulla processione della vigilia del Venerdì Santo organizzata dai Barnabiti sono di particolare interesse, poiché indicano musiche, ruoli, posizioni nello spazio⁹. Improperi e responsori cantati per le vie della città erano a due cori. Cinque gruppi di musicisti erano dotati ciascuno del proprio maestro. La regia era complessa ed erano davvero necessarie indicazioni precise. Apprendiamo come e dove i versetti del *Miserere* fossero intonati dai diversi gruppi, a vicenda o simultaneamente.

Per il 1587:

Nel entrare nelle chiese canteranno sempre i chori sin che siano giunti all'altare maggiore. M. Orfeo [Vecchi], et M. Julio Cesare [Gabussi], canteranno le cose già

³ Edizione moderna in S. M. Fabbiano, *Messa e salmi a due cori di Carlo Cozzi per Marianna d'Austria, regina delle Spagne* (Carlo Camagno & Giorgio Rolla, Milano, 1649), tesi di laurea specialistica in Musicologia, Università degli studi di Pavia, 2008.

⁴ R. L. Kendrick, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 28.

⁵ M. Toffetti, *Nuovi documenti su Orfeo Vecchi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», xxx/3-4, 1996, pp. 445-465: 459, 465.

⁶ Kendrick, *The Sounds of Milan* cit., pp. 403-405.

⁷ Ivi, p. 420, n. 19, e p. 443, n. 52.

⁸ Toffetti, *Nuovi documenti* cit., pp. 458-459, 465.

⁹ Della processione organizzata dai Carmelitani nel 1609 in onore della Madonna conosciamo musiche, strumenti, esecutori, spostamenti e collocazione nello spazio all'interno delle chiese. La ricchezza di particolari in cronache e documenti sulle processioni dipende a mio parere dal fatto che queste manifestazioni erano il modo più largamente condiviso di vivere la comunità cittadina. Cfr. L. Mauri Vigevani, recensione a R. L. Kendrick, *The Sounds of Milan*, in «Philomusica on line», 5/1, 2006, pp. 1-11: 7.

ordinate. In Domo. M. Filiberto [Nanterni], et M. Horatio [Nanterni], anderanno al luogo della musica dell'organo che hora si fabrica [il Valvassori] et diranno subito un motetto mentre entra la processione. M. Gio. Maria anderà al luogo della musica sotto l'organo fatto [l'Antegnati], et dira ancor esso un motetto; subito dietro a quello di M. Filiberto. M. Orfeo si fermerà dalla parte del Vangelo, presso alla sedia dell'Arcivescovo. M. Julio Cesar dalla parte dell'Epistola presso dove si metta la credenza dell'Arcivescovo.

Entrata la processione tutta, M. Julio Cesare comincerà il Miserere. M. Orfeo il 2.o verso, M. Gio. Maria il 3.o, M. Filiberto il 4.o et così di mano in mano. Il versetto *Tibi soli peccavi* si replicherà da tutti i chori successivamente. L'ultimo versetto si dirà insieme da tutti, come ha composto M. Julio. Poi si farà il ragionamento [la predica]. Dopo il ragionamento M. Julio Cesar farà dire un motetto, insieme con M. Orfeo.

In una processione successiva al 1587, che probabilmente ebbe luogo nel 1588:

Nell'entrar in Duomo ogn'uno fornisca sempre il suo coro di musica non spezzandolo. M. Alessandro si fermerà al luogo della credenza di Mons. Arcivescovo, et canterà il suo motetto. M. Oratio andarà sopra il lettorile dalla parte dell'Epistola, et comincerà il motetto *Vere languores*

M. Gio. Maria al lettorile dalla parte del Vangelo, et dirà il motetto *Hei, hei mihi*

M. Orfeo alla cathedra di Mons. Arcivescovo, et dirà il motetto *Dicit Isaac*

M. Hercole alla porta dei balaustri neri, et dirà il motetto *Recessit*

Gionti tutti et accomodati i misteri si comincerà il Miserere, il primo verso M. Oratio, il 2.o M. Alessandro, il 3.o M. Orfeo, il 4.o M. Gio. Maria, il 5.o M. Hercole, tutti del 4.o tono

Li tre versi *Tibi soli*, *Cor mundum*, et *Tunc acceptabis* si diranno tutti insieme, cominci il verso che siegue M. Oratio e poi di man in mano, il che accaderà dopo il *Tibi soli* et *Cor mundum*.

Dopo il sermone si diranno subito le litanie di M. Orfeo tutti insieme, come lui ordinarà¹⁰.

Forse «le litanie di M. Orfeo» cantate da tutti i cori insieme sotto la sua direzione sono le litanie dei santi *alternatis choris* successivamente stampate a conclusione di un volume di inni e Compieta¹¹.

¹⁰ Milano, Archivio Storico dei Barnabiti, cartella B-2. Cfr. Kendrick, *The Sounds of Milan* cit., pp. 380-381.

¹¹ *Hymni totius anni secundum consuetudinem S. R. E. quatuor vocibus. Completorium item cum antiphonis, et litanis B. V. M. quinque vocibus concinendis, litaniae quoque sanctorum, alternatis choris*, Milano, erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi, 1600. Il contenuto della raccolta è riportato in J. Kurtzman, *Hymns published in Italy: 1542-1706*, in *Barocco Padano* 5, Atti del XIII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 18-20 luglio 2005, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 2008, pp. 11-100: 68-69. Di Orfeo Vecchi sono pervenute altre composizioni a otto voci, che potrebbero essere a due cori: *Missa, psalmi, magnificat* (1590) che contiene i mottetti *Osculetur me* e *Decantabat populus* la pars, *Sanctificati sunt*, 2a pars (alla Biblioteca del Seminario di Lucca copia di tutte le voci, eccetto l'*altus* 1, che è conservato a D-BAs), e *Falsi bordini figurati sopra gli otto toni* a quattro, cinque e a otto voci 1600 (D-Lr).

Mentre evidentemente a Milano la musica a più cori e Orfeo Vecchi godevano di un certo favore, vede la luce il nostro *In convertendo Dominus* (cfr. figura 1)¹². Nel 1588 Francesco ed eredi di Simone Tini pubblicano a Milano il primo volume del Vecchi giunto sino a noi, cioè il suo primo volume di Messe a cinque voci, dedicato al cardinale Federico Borromeo, e nello stesso anno pubblicano *In convertendo Dominus* in un'antologia con musica di diversi autori. Il mottetto a otto voci è contenuto nel *Liber primus musarum cum quatuor vocibus, seu sacrae cantiones, quae vulgo motecta appellantur, ab Orlando Lasso, Cipriano Rore, & alijs ecclesiasticis authoribus compositae, et ab Antonio Barré collectae, & in luce editae, addito nuper dialogo cum octo vocibus Orphei Vecchij*¹³, edizione milanese della raccolta ad opera di Antonio Barré già stampata a Venezia da Rampazetto nel 1563¹⁴.

Conosciamo il Barré come compositore, ma soprattutto come editore di una serie di *Libri delle Muse* a 3, 4, 5 voci di straordinaria fortuna, stampati e ristampati per oltre trent'anni¹⁵. Nell'edizione del Rampazetto la scelta del Barré, questa volta dedicata al genere sacro, è per ventinove mottetti di importanti autori europei: di Orlando di Lasso sei mottetti (in realtà sette, poiché uno è in due parti), due mottetti di Cipriano de Rore, di Palestrina, del suo predecessore in Santa Maria Maggiore a Roma, Adrien Valent, di Lerma e di Clemens non Papa, un mottetto di Jean Maillard, Annibale Zoilo, Lupi e Josquin Baston¹⁶.

A venticinque anni di distanza dall'edizione veneziana i Tini decidono di stampare nuovamente la raccolta del Barré. Ne riprendono fedelmente il contenuto, ad eccezione del mottetto *Factum est cor meum* di Josquin Baston, che non inseriscono¹⁷. Inoltre, come annunciano nel frontespizio, aggiungono il dialogo a otto voci di Orfeo Vecchi, che dunque rappresenta l'elemento di novità caratterizzante l'edizione milanese.

Il Vecchi era noto per la particolare abilità nella composizione poliorale:

Haveva tanta fecondità d'ingegno, e velocità di mano, che tenendo la cartella nelle mani, nella misura del tempo, ch'altri, prattichissimo di quell'arte, havrebbe formata una lettera, esso componeva un mottetto, non solamente a molte voci, ma a molti chori ancora¹⁸.

¹² Cfr. CD audio, traccia 3.

¹³ Ne è conservata copia alla Thüringische Landesbibliothek di Weimar; non contiene dedica.

¹⁴ *Liber Primus Musarum cum quatuor vocibus sacrarum cantionum que Vulgo Mottetta vocantur ab Orlando di Lassus, Cipriano Rore, et alijs ecclesiasticis authoribus compositarum, & ab Antonio Barré collectarum & in lucem nunc primum editarum*. Ne è conservata copia al Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.

¹⁵ Cfr. J. Haar - P. E. Corneilson, *The Science and Art of Renaissance Music*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 98.

¹⁶ G. Gaspari, *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, 4 voll., Bologna, Libreria Romagnoli Dall'Acqua-Merlani, 1890-1943, II, p. 350.

¹⁷ Cfr. appendice 1.

¹⁸ F. Picinelli, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano, Francesco Vigone, 1670, p. 304.

Come abbiamo visto, a Milano non mancava la policoralità e probabilmente nelle processioni del 1587-1588 sopra ricordate era stata eseguita musica policorale del Vecchi, forse anche il mottetto qui riproposto, che poteva essere già popolare.

In ogni caso il rilievo riservato alla composizione del Vecchi ancora una volta manifesta la stima di cui già negli anni Ottanta godeva il 'Palestrina milanese', il compositore milanese più celebre del tardo Cinquecento¹⁹. L'edizione dei Tini è infatti aperta da *Quia vidisti me, Thoma, credidisti* del Lasso e chiusa dal «dialogo a doi chori» del Vecchi.

Nato attorno al 1551²⁰, Orfeo Vecchi era stato educato a Vercelli, dove nel 1561 aveva ricevuto la prima tonsura e nel 1570 era cantore nel Collegio degli Innocenti. Grazie alla raccomandazione di san Carlo Borromeo (dal quale nel 1581 ricevette gli ordini minori) e del vescovo di Vercelli²¹, nel 1582 era maestro di cappella in Milano a Santa Maria della Scala, una delle più importanti collegiate del ducato e l'unica a godere del titolo di Regia Ducale²². Tutti i frontespizi delle sue opere pervenuteci indicano il suo ruolo di maestro di cappella alla Scala; morì a Milano nel 1603, lasciando copiosa e pregevolissima musica esclusivamente sacra²³. Per limitarsi ai soli volumi interamente dedicati ai motetti: cinque libri di mottetti a cinque voci, tre libri di mottetti a sei voci, un libro di mottetti a quattro voci, un libro di *contrafacta* (da madrigali a mottetti). Inoltre un volume di madrigali spirituali, uno di messe a quattro voci e tre di messe a cinque voci, uno di messe, salmi, Vespri, *Magnificat* e mottetti a otto voci; ancora Vespri, *Magnificat*, falsi bordon, salmi, Inni etc. La stampa delle sue composizioni subì un'accelerazione notevole nella seconda metà degli anni novanta, forse in connessione con la nomina di Federico Borromeo ad arcivescovo di Milano.

¹⁹ C. Getz, *Funzione sacra e strategie di «marketing» nella polifonia dei Vespri in Santa Maria della Scala a Milano dal 1595 al 1610*, in *Barocco Padano 4*, Atti del XII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 14-16 luglio 2003), a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 2006, pp. 407-430: 409.

²⁰ Cfr. lo stato d'anime del 1596 in Toffetti, *Nuovi documenti* cit., p. 464, che corregge l'indicazione approssimativa del certificato di morte, in base alla quale avevo ipotizzato il 1553 (cfr. L. Mauri Vigevani, *Orfeo Vecchi maestro di cappella di S. Maria della Scala*, in «Rivista internazionale di musica sacra», VII/4, 1986, pp. 347-369, 399-448: p. 354). Il fatto che nei frontespizi delle sue opere sia indicato come *mediolanensis presbyter* o *mediolanensis* o *milanese* non significa, come è stato supposto, che fosse nato a Milano, ma probabilmente che era incardinato nella diocesi di Milano e/o che era cittadino del ducato di Milano.

²¹ Cfr. la lettera trascritta in Mauri Vigevani, *Orfeo Vecchi* cit., p. 351.

²² Tra il 1582 e il 1585 teneva il posto di maestro di cappella a Vercelli.

²³ Uniche composizioni su testo profano i due madrigali *Son le risa e Non son risa*, in *Le risa a vicenda*, Venezia, 1598, ripubblicati in *De' fiori del giardino*, Norimberga, 1604. L'applicazione alla sola musica sacra sembra derivare da una precisa scelta del compositore. Cfr. L. Mauri Vigevani, *Mottetti di Orfeo Vecchi maestro di cappella di Santa Maria della Scala di Milano*, tesi di diploma in Paleografia e Filologia Musicale, Università degli Studi di Pavia, 1984, pp. 10-11, e Mauri Vigevani, *Orfeo Vecchi* cit., p. 355. Nella tesi sono trascritti i primi due libri di mottetti a 5, il primo libro di mottetti a 4 e 6 mottetti da antologie, nell'articolo sono pubblicati *Pater noster*, *Ad Dominum cum tribularer* con la sua *secunda pars* *Heu mihi Domine*, *Salve radix sancta*, *O dulcissime Jesu*, *Tanquam cera liquescens* (dal secondo libro a 5, stampato a Milano nel 1598 dall'erede di Simon Tini e G. Francesco Besozzi, ristampato ad Anversa nel 1608 da Pierre Phalèse; il solo *Pater noster* si trova anche nei *Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae*, Milano, Giorgio Rolla, 1619).

Dalle lettere giunte sino a noi sappiamo che all'inizio degli anni novanta Federico apprezzava e ascoltava le composizioni di Orfeo Vecchi. Ad una lettera del gennaio 1591 il musicista allega un mottetto, che dona e dedica al cardinale; nel dicembre dello stesso anno gli invia quattro mottetti «quali sono le più belle compositioni che Vostra Signoria Illustrissima habbi sentito delle mie»²⁴.

In realtà Orfeo e Federico si conoscevano da molto prima, si frequentavano per la preghiera in musica fin da quando il futuro arcivescovo di Milano era ancora un bambino.

Un biografo di Federico ci offre un quadro di spiritualità e musicalità nella Milano del secondo Cinquecento. Siamo nel 1574:

Quantunque in quella sua pueril età intensissimo fosse Federico all'acquisto delle buone arti, e delle più nobili scienze, piacquegli con tutto ciò sempre di accoppiar con ugal cura e diligenza lo studio delle lettere con quello della pietà, e divotione. Si elesse per tanto nella più segreta, e più rimota parte del palazzo una bellissima stanza, la quale per comandamento della contessa madre fu di belli e vaghi drappi vestita; e nel più convenevol sito di essa fece egli fabbricar un altare, il qual parimente d'ordine della medesima fu di tutte quelle cose, che per ben ornarlo erano necessarie, riccamente fornito. Quivi tutto solo, quando da domestici confini non usciva, consumava quelle ore che alle letterarie occupationi sopravvanzavano, hor leggendo qualche divoto libro, hor recitando alcune sue particolari orationi; hor cantando hinna, e salmi; ed hor finalmente ornando per sua ricreazione l'altare, ed in varie guise le cose disponendo. E perché nella pietà e divotione studiava d'avanzarsi ogni dì più, fece diligente scelta d'alcuni suoi compagni più divoti, e più fedeli, e con dolce modo gl'indusse a partecipar con seco del merito di quel suo pio esercizio: e sì come egli ne' più solenni festivi giorni, quasi presago delle future sue glorie ed honori, cantando quivi il Vespro, si esercitava in quegli uffici, ed in quelle sagre cerimonie, nelle quali poi, fatto che fu Arcivescovo, come diffusamente dirassi a suo luogo, si adoperò con somma laude; così volle che nelle altre feste correnti cotali suoi compagni, quando l'uno, quando l'altro, cantassero anch'essi il vespro, al qual trovavasi presente le più volte con altri musici quel famoso mastro di cappella Orfeo Vecchi. Né contento di questo il generoso, e pio giovanetto, frequentava etiandio bene spesso ne medesimi festivi giorni con divoto sentimento la Cathedral Chiesa²⁵.

Nel palazzo di fronte a Santa Maria Pedone, dove abita dai 3 ai 14 anni²⁶, il conte Federico appena decenne si fa dunque preparare una cappella privata, canta inni e salmi, coinvolge i suoi amici per il canto del Vespro nelle feste ordinarie e quasi sempre il nostro Orfeo vi partecipa insieme ad altri musicisti. La singolare testimonianza visualizza la trama di rapporti che hanno reso possibile una fioritura eccezionale di musica sacra.

²⁴ Cfr. appendice 4, lettere datate 2 gennaio e 12 dicembre 1591.

²⁵ F. Rivola, *Vita di Federico Borromeo cardinale del titolo di Santa Maria degli Angeli, ed arcivescovo di Milano*, Milano, Dionisio Gariboldi, 1656, pp. 16-17. Queste pagine si riferiscono al 1574; Federico Borromeo nacque nel 1564.

²⁶ Ivi, pp. 7-8.

Il «famoso mastro di cappella» è ricordato accanto ai musicisti più celebri del tempo anche da Giovan Paolo Lomazzo nelle *Rime* in un componimento dedicato a Claudio Merulo²⁷.

Il Vecchi fu in contatto con gli ambienti musicali più avanzati. Conosceva Antonio Goretti (1570 ca-1649), al quale dedica la partitura del primo libro di mottetti a quattro voci per il Comune dei santi (Milano, Agostino Tradate, 1603). Il gentiluomo ferrarese aveva una collezione di strumenti musicali antichi e moderni e così pure di musica antica e moderna²⁸; nella sua casa era eseguita anche la musica di Claudio Monteverdi e l'Artusi ebbe modo di ascoltarla²⁹.

Anche nel gusto per le novità Orfeo Vecchi era in sintonia con il suo protettore Federico Borromeo, il quale, se fin da bambino era così attento alla musica³⁰, da cardinale arcivescovo non fu certo un retrogrado e non ebbe alcun problema ad accettare la dedica di Aquilino Coppini del travestimento spirituale operato sulle musiche monteverdiane incriminate dall'Artusi³¹.

In un convegno dedicato alla policoralità in Italia e in Europa orientale va sottolineato il tributo a Orfeo Vecchi in un'interessante intavolatura del primo Seicento conservata presso l'abbazia polacca dei cistercensi di Pelplin³². L'intavolatura contiene un notevole

²⁷ Cfr. *A Claudio da Coreggio musico in Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore divise in sette libri nelle quali ad imitatione de i grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio et de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, et homini letterati, di pittori [...]* Con la Vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte, Milano, Paolo Gottardo Ponzio, 1587, pp. 163-164; edito modernamente in Mauri Vigevari, *Orfeo Vecchi* cit., p. 353 e nell'edizione critica delle *Rime* a cura di Alessandra Ruffino (Manziana, Vecchiarelli, 2006), pp. 186-187. Sul Lomazzo e l'ambiente musicale milanese cfr. la recensione di Mauri Vigevari a Kendrick, *The Sounds* cit., pp. 5-7.

²⁸ Il celebre virtuoso Alessandro Piccinini lasciò il suo «Arciliuto del corpo longo» ad Antonio Goretti «tanto caro amico, il quale ancora lo conserva nel suo celebre studio di musica, dove non solamente ha in una camera ogni sorte di stromenti antichi, e moderni tanto da fiato quanto da corde di bellezza, e bontà isquisiti, ma tiene ancora con ordine bellissimo in un'altra stanza tutta la musica antica, e moderna, così da camera, come da chiesa, che sia possibile ritrovarsi». Cfr. A. Piccinini, *Intavolatura di liuto et di chitarrone, libro primo*, Bologna, eredi di Giovan Paolo Moscatelli, ne gl'Orefici, 1623; facsimile: Firenze, S.P.E.S., 1983 (Archivum musicum. Colana di testi rari, 50), p. 8.

²⁹ Durante l'accademia tenuta il 19 novembre 1598 nel palazzo ferrarese del Goretti, Giovanni Maria Artusi ascoltò musica ancora non pubblicata di Monteverdi. Cfr. A. Cavicchi, *Per far più grande la meraviglia dell'arte, in Frescobaldi e il suo tempo nel quarto centenario della nascita*, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 15-39; O. Mischianti, *Considerazioni in margine alla dedica come tramite tra compositore e committente, in Fausto Torrefranca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera*, Atti del convegno internazionale di studi (Vibo Valentia 15-17 dicembre 1983), a cura di G. Ferraro e A. Pugliese, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica Torrefranca, 1993, p. 225.

³⁰ «Il conte Federico [...] nella chiesa di San Giovanni in Conca [...] intensissimo stava a seguire i musicali concetti, ed a riguardar le cerimonie». Cfr. Rivola, *Vita di Federico* cit., p. 18.

³¹ Cavicchi, *Per far più grande* cit., p. 25. Per i legami nei mottetti contraffatti sono state ipotizzate conoscenza e frequentazione tra Geronimo Cavaglieri e Orfeo Vecchi. Cfr. A. Delfino, *Geronimo Cavaglieri e alcuni contrafacta di madrigali marenziani*, in *Luca Marenzio musicista europeo*, Atti della giornata di studi marenziani (Brescia, 6 marzo 1988) a cura di M. T. Rosa Barezani e M. Sala, Brescia, Edizioni di storia bresciana, 1990, pp. 165-216: 178-179.

³² *The Pelplin Tablature. A Thematic catalogue*, a cura di A. Sutkowski - A. Osostowicz-Sutkowska (Anti-

numero di composizioni di Orfeo Vecchi³³, che è di gran lunga l'autore più rappresentato in questa antologia. Possiamo dunque considerarlo come musicista apprezzato in modo speciale e tramite privilegiato della musica italiana almeno in un certo ambiente d'oltralpe. Dalle ricerche di Metoda Kokole abbiamo inoltre appreso della diffusione della musica del Vecchi nel territorio dell'attuale Slovenia, dove è conservata una copia manoscritta dei *Psalmi integri* stampati a Milano dagli eredi di Francesco e Simone Tini nel 1596 (il basso principale fu stampato nel 1598)³⁴.

Il testo del mottetto *In convertendo Dominus*³⁵ è tratto dal salmo 126 (125), che, dopo l'esilio in Babilonia, inaugura l'era messianica. È uno dei salmi più importanti della liturgia ebraica, poiché manifesta l'aspirazione costante del popolo ebreo al ritorno nella terra d'Israele. È un salmo importante anche per la liturgia cristiana (basti pensare alla sua relazione con il *Magnificat*). Nell'*editio princeps* del *Breviarium romanum* di Sisto V (1568)³⁶ è previsto per i Vespri del martedì e così pure nel *Breviarium ambrosianum* del 1582³⁷. Si tenga presente comunque che in occasioni straordinarie il mottetto poteva essere eseguito in diversa collocazione liturgica.

Lo stesso testo con musica del Vecchi in versione a cinque voci si trova nel volume *Psalmi integri* (Milano, eredi di Francesco e Simon Tini, 1596; il basso principale fu stampato nel 1598 dall'erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzo).

Una versione a otto voci, che molto probabilmente il Vecchi conosceva, era stata composta da Orlando di Lasso e stampata nel 1565 a Parigi da Le Roy (*Modulorum Orlandi Lassi*) e nel 1568 a Venezia da Gardano (*Novi atque catholici thesauri musici [...] Petri Joannelli de Gandino Bergomensis collectae*) e a Norimberga (*Selectissimae cantiones, quas vulgo mutetas vocant [...] apud Theodoricum Gerlatzenum, in officina Joannis Montani piae memoriae*). A differenza del Vecchi, il Lasso metteva in musica non solo i primi quattro versetti del salmo 126 (125), bensì anche i successivi quattro versetti nel mottetto *Convertere Domine captivitatem nostram, secunda pars* di *In convertendo*³⁸.

Nel mottetto del Vecchi il dialogo tra due cori omogenei è alla pari³⁹; in più casi un coro ha l'accordo vuoto, con la terza affidata all'altro, ma indifferentemente all'uno o all'altro. Il mottetto di Lasso è invece concepito a due cori diversificati (primo coro acuto, secondo

quitates musicae in Polonia, I), Graz-Warszawa, Akademische Druck- und Verlagsanstalt - Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1963.

³³ Per la maggior parte delle composizioni di Orfeo Vecchi si tratta dell'unica fonte giunta sino a noi.

³⁴ A questo proposito si veda il contributo di Metoda Kokole in questo stesso volume, alle pp. 335-374.

³⁵ Cfr. appendice 2.

³⁶ *Breviarium Romanum, ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii v Pont. Max. iussu editum*, Romae, apud Paulum Manutium, 1568, p. 96.

³⁷ *Breviarium ambrosianum Caroli S. R. E Cardinalis tit. S. Praxedis. Archiepiscopi iussu recognitum atque editum*, Mediolani, apud Pontios, et Besutios fratres, 1582, c. 69v.

³⁸ Sulla possibilità di relazioni tra la musica policorale di Lasso e quella di Palestrina cfr. K. Fischer *Le composizioni policorali di Palestrina*, in *Atti del convegno di studi palestriniani* (28 settembre - 2 ottobre 1975), a cura di F. Luisi, Palestrina, 1977, pp. 339-363: 349-353, e N. O'Regan, *The Early Polychoral Music of Orlando di Lasso. New Light from Roman Sources*, in «Acta musicologica», LV1/2, 1984, pp. 234-251.

³⁹ Cfr. appendice 3.

coro ‘naturale’)⁴⁰ e non dialoganti alla maniera di Vecchi; gli episodi a cori uniti sono trattati a otto voci reali e non è possibile la separazione spaziale dei due gruppi. Mentre dunque il mottetto a otto voci del Vecchi può essere considerato una composizione policorale, non così il mottetto di Lasso.

In convertendo del Vecchi è in forma A (bb. 1-20) B (bb. 20-40) B (bb. 40-60): le sezioni B ripetono la stessa musica scambiando i cori. L’intervento strumentale sembrerebbe suggerito non solo dal basso spesso per salti, ma anche, ad esempio, dall’ottava al canto nelle battute 25 e 45. Un perfetto equilibrio regola il gioco tra i cori e tra le parti; in una struttura compositiva apparentemente semplice ancora una volta il Vecchi rivela la sua grandezza⁴¹.

I documenti che riguardano l’esecuzione di musica in Santa Maria della Scala nella seconda metà del Cinquecento possono illuminare l’ambiente che ha permesso la fioritura di questa musica e indurre qualche riflessione⁴². Si raccomanda che la massima cura della musica sia posta nella recitazione dell’ufficio; anche quando ci sia l’impegno di solennità particolari «officia et horae canonicae cantentur iuxta solitum, non autem sine cantu» (*Nonnulla observanda occurrunt in Missam capitularem sive conventualem canendo*, documento III). Il tempo dell’esecuzione musicale non dev’essere dettato da ragioni esclusivamente musicali, ma legato al divenire dell’azione liturgica nell’accordo celebrante – coro – lettori: «si canti tanto adaggio del choro, che il celebrante [...]» (*Altre avvertenze per il venerando Capitolo della Scala*, documento I). E con quale meticolosa attenzione sono date e ridate indicazioni affinché l’esecuzione musicale sia conforme al suo ruolo liturgico. Il documento III invita i sacerdoti a cantare l’*Ingressa* «sensim et moderate», ma successivamente questa indicazione evidentemente appare generica e qualcuno ritiene necessario intervenire sul testo per sostituire «sensim et moderate» con un’indicazione più specifica per la chiara pronuncia delle parole e l’articolazione del canto: «distincta pronuntiatione et omni cantus modulatione».

Mi auguro che lo studio, l’edizione e l’esecuzione delle composizioni policorali siano accompagnati dalla ripresa di consapevole attenzione verso una musica sacra degna della sua insostituibile funzione nella celebrazione liturgica.

⁴⁰ O. Di Lasso, *Magnum opus musicum. Lateinischer Gesänge. Teil XI für 8, 9, 10 und 12 Stimmen*, hrsg. von C. Proske - F. X. Haberl, New York, Broude Brothers, 1973 (ristampa anastatica dell’edizione Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894-1926), pp. 63-66.

⁴¹ Per lo stile del Vecchi cfr. Mauri Vigevani, *Orfeo Vecchi* cit., pp. 359-367, e, più approfonditamente, anche per la collocazione nell’ambiente musicale milanese, R. Tibaldi, *I mottetti a quattro voci (Milano 1599) di Giovanni Paolo Cima e lo stile ‘osservato’ nella Milano di fine ‘500. The four-voice motets (Milan 1599) of Giovanni Paolo Cima and the ‘stile osservato’ in late 16th-century Milan*, in «Polifonie. Storia e teoria della corallità / History and theory of choral music.», II/1, 2002, pp. 7-105: 32-33.

⁴² Cfr. appendice 5.

Dialogo à doi chori à 8. 29 Primo Choro. Canto.

L N convertendo dominus captivitatem Syon facti sumus
 mus ficut consolati tunc repletum est gaudio os nostra & lingua no-
 stra exultatione & lingua nostra exultatione tunc dicet inter
 gentes ij. magnificavit do- minus facere cu e-
 is magnificavit dominus facere nobiscum facti sumus le-
 tantes letantes letantes facti sumus letantes letantes letantes tunc dicet
 inter gentes ij. magnificavit dominus magnifi-
 cavit dominus facere nobiscum facti sumus letantes letantes letan-
 tes facti sumus letantes letantes letantes letantes.

Figura 1. Orfeo Vecchi, *In convertendo Dominus*, pagina del Canto del primo coro (da: *Liber primus musarum*, Milano, Francesco ed eredi di Simone Tini, 1588).

Appendice 1

Contenuto della raccolta *Liber primus musarum*
(Milano, Francesco ed eredi di Simone Tini, 1588)

Liber primus musarum cum quatuor vocibus, seu sacrae cantiones, quae vulgo motecta appellantur, ab Orlando Lasso, Cipriano Rore, & alijs ecclesiasticis authoribus compositae, et ab Antonio Barre collectae, & in lucem editae, addito nuper dialogo cum octo vocibus Orphei Vecchij, Mediolani, apud Franciscum, et haeredes Simonis Tini, 1588.

p.	autore	incipit del mottetto
1	Orlando Lasso	Quia vidisti me Thoma credidisti
2	Gio. Petr. Aloy. Praenest.	O quam suavis est Domine spiritus tuus
3	Orlando Lasso	Alma nemes quae sola nemes quae dicere cipris altera
4	Clemens non papa	Amici mei et proximi mei
5		<i>secunda pars</i> Ego autem tanquam surdus
6	Cipriano Rore	Beati omnes qui timent Dominum
7		<i>secunda pars</i> Ecce sic benedicetur homo qui timet Dominum
8	Lerma	Beata es virgo Maria
9	Orlando Lasso	Inclina Domine aurem tuam et exaudi me quoniam
10	Orlando Lasso	Scio enim quod redemptor meus vivit
11	Maillart	Domine Jesu Christe pastor bone [...] Cecilia
12		<i>secunda pars</i> Nam sponsum quem quasi leonem ferocem [...] Cecilia
13	Orlando Lasso	Peccantem me cotidie
14	Gio. Petr. Aloy. Praenest.	Nativitas tua Dei genitrix
15	Lerma	Ave virginum gemma Catherina
16	Cipriano Rore	O crux benedicta que sola fuisti digna portare talentum mundi
17	Adrian Valent.	Inclina Domine aurem tuam
18		<i>secunda pars</i> Tu es enim adiutor meus
19	Animuccia	Tribularer si nescirem misericordias tuas
20		<i>secunda pars</i> Secundum multitudinem dolorum meorum
21	Cipriano Rore	Caro mea vere est cibus
22		<i>secunda pars</i> Hic est panis qui de caelo descendit
23	Adrian Valent	O sacrum convivium
24	Orlando Lasso	Domine quando veneris iudicare terram
25	Orlando Lasso	Audi dulcis amica mea
26	Annibale Zoilo	Petite et accipietis
26	Lupi	Surge propera
27		<i>secunda pars</i> Surge formosa mea
29	Orfeo Vecchi	Dialogo a doi chori à 8 (In convertendo)

Appendice 2

Testo del mottetto *In convertendo Dominus*

Ps. 126 (125)

*In convertendo Dominus captivitatem Syon
facti sumus sicut consolati.*

*Tunc repletum est gaudio os nostrum
et lingua nostra exultatione.*

*Tunc dicent inter gentes:
Magnificavit Dominus facere cum eis.*

*Magnificavit Dominus facere nobiscum,
facti sumus laetantes.*

Quando il Signore ricondusse gli esuli a Sion
eravamo come trasognati.

Allora fu piena di riso la nostra bocca,
di canti di gioia la nostra lingua.

Allora si disse fra le genti:
Grandi cose ha fatto il Signore per loro.

Sì, grandi cose ha fatto il Signore per noi
e noi siamo pieni di gioia.

(traduzione da *La Bibbia concordata*, Milano, Mondadori, 1968, p. 840)

N.B.

Le lezioni del Breviario Romano del 1568 (p. 96) e del Breviario Ambrosiano del 1582 (p. 69v) differiscono unicamente nel versetto «Magnificavit Dominus facere cum eis»: il Breviario Ambrosiano porta «illis» al posto di «eis». Il Vecchi segue la lezione del Breviario Romano.

Appendice 3

In convertendo Dominus

Edizione critica a cura di Laura Mauri Vigevani

La musica è stata trascritta dai quattro fascicoli delle parti di *cantus, altus, tenor e bassus* del *Liber primus musarum* (Milano, Francesco ed eredi di Simone Tini, 1588), conservato presso la Thüringische Landesbibliothek di Weimar. In questa fonte le parti di canto I e II sono notate in chiave di soprano, le parti di alto I e II in chiave di contralto, le parti di tenore I e II in chiave di tenore, le parti di basso I e II in chiave di basso.

I valori metrici originali sono stati dimezzati. Le alterazioni scritte di fianco alle note sono nell'originale, quelle sopra il rigo sono suggerite dalla trascrittrice. Il corsivo segnala lo scioglimento di «ij» (che indica ripetizione del testo).

L'unico intervento riguarda la seconda battuta del canto del primo coro, dove si è corretta l'ultima nota, semiminima nell'originale.

Orfeo Vecchi, *In convertendo Dominus*

5

C In con-ver-ten-do Do-mi-nus

A In con-ver-ten-do Do-mi-nus

T In con-ver-ten-do Do-mi-nus

B In con-ver-ten-do Do-mi-nus

C In con-ver-ten-do Do-mi-

A In con-ver-ten-do Do-mi-

T In con-ver-ten-do Do-mi-

B In con-ver-ten-do Do-mi-

ca-pta-vi-ta-tem Sy-on fa-cti

ca-pta-vi-ta-tem Sy-on fa-cti

ca-pta-vi-ta-tem Sy-on fa-cti

ca-pta-vi-ta-tem Sy-on fa-cti

nus ca-pta-vi-ta-tem Sy-on

nus ca-pta-vi-ta-tem Sy-on

nus ca-pta-vi-ta-tem Sy-on

nus ca-pta-vi-ta-tem Sy-on

nus ca-pta-vi-ta-tem Sy-on

IN CONVERTENDO DOMINUS

8

su - mus si - cut con - so - la - ti.

su - mus si - cut con - so - la - ti.

8 su - mus si - cut con - so - la - ti.

su - mus si - cut con - so - la - ti.

fa - cti su - mus si - cut con - so - la -

fa - cti su - mus si - cut con - so - la -

8 fa - cti su - mus si - cut con - so - la -

fa - cti su - mus si - cut con - so - la -

11

Tunc re - ple - tum est gau - di - o os

Tunc re - ple - tum est gau - di - o os

8 Tunc re - ple - tum est gau - di - o os

Tunc re - ple - tum est gau - di - o os

ti. Tunc re - ple - tum est gau - di - o os

ti. Tunc re - ple - tum est gau - di - o os

8 ti. Tunc re - ple - tum est gau - di - o os

ti. Tunc re - ple - tum est gau - di - o os

14

no - strum et lin - gua no - stra e - xul - ta - ti - o - ne

no - strum et lin - gua no - stra e - xul - ta - ti - o - ne

8 no - strum et lin - gua no - stra e - xul - ta - ti - o - ne

no - strum et lin - gua no - stra e - xul - ta - ti - o - ne

no - strum et

no - strum et

8 no - strum et

no - strum et

17

et lin - gua no - stra e - xul -

et lin - gua no - stra e - xul -

8 et lin - gua no - stra e - xul -

et lin - gua no - stra e - xul -

lin - gua no - stra e - xul - ta - ti - o - ne

lin - gua no - stra e - xul - ta - ti - o - ne

8 lin - gua no - stra e - xul - ta - ti - o - ne

lin - gua no - stra e - xul - ta - ti - o - ne

IN CONVERTENDO DOMINUS

20

ta - ti - o - ne tunc di - cent in - ter gen - tes, tunc

ta - ti - o - ne tunc di - cent in - ter gen - tes, tunc

8 ta - ti - o - ne tunc di - cent in - ter gen - tes, tunc

ta - ti - o - ne tunc di - cent in - ter gen - tes, tunc

tunc di - cent in - ter gen - tes, tunc di - cent

tunc di - cent in - ter gen - tes, tunc di - cent

8 tunc di - cent in - ter gen - tes, tunc di - cent

tunc di - cent in - ter gen - tes, tunc di - cent

23

di - cent in - ter gen - tes Ma - gni - fi - ca - vit Do - - - mi -

di - cent in - ter gen - tes Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi -

8 di - cent in - ter gen - tes Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi -

di - cent in - ter gen - tes Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi -

in - ter gen - tes Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi -

in - ter gen - tes Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi -

8 in - ter gen - tes Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi -

in - ter gen - tes Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi -

26

nus fa - ce - re cum e - - is

nus fa - ce - re, fa - ce - re cum e - is

8 nus fa - ce - re cum e - is

nus fa - ce - re cum e - is

nus ma - gni - fi - ca -

nus ma - gni - fi - ca -

8 nus ma - gni - fi - ca -

nus ma - gni - fi - ca -

29

ma - gni - fi - ca - vit Do - mi -

ma - gni - fi - ca - vit Do - mi -

8 ma - gni - fi - ca - vit Do - mi -

ma - gni - fi - ca - vit Do - mi -

vit Do - mi - nus fa - ce - re no - bis - cum

- vit Do - mi - nus fa - ce - re no - bis - cum

8 - vit Do - mi - nus fa - ce - re no - bis - cum

- vit Do - mi - nus fa - ce - re no - bis - cum

IN CONVERTENDO DOMINUS

32

nus fa - ce-re no - bis - cum.

nus fa - ce-re no - bis - cum.

8 nus fa - ce-re no - bis - cum.

nus fa - ce-re no - bis - cum.

Fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan -

Fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan -

8 Fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan -

Fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan -

35

fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan -

fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan -

8 fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan -

fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan -

tes, lae - tan - tes

tes, lae - tan - tes

8 tes, lae - tan - tes

tes, lae - tan - tes

38

tes, fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes. Tunc

tes, fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes. Tunc

tes, fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes. Tunc

tes, fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes. Tunc

fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes

fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes

fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes

fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes

41

di - cent in - ter gen - tes, tunc di - cent in - ter gen - tes

di - cent in - ter gen - tes, tunc di - cent in - ter gen - tes

di - cent ter gen - tes, tunc di - cent in - ter gen - tes

di - cent in - ter gen - tes, tunc di - cent in - ter gen - tes

Tunc di - cent in - ter gen - tes, tunc di - cent in - ter gen -

Tunc di - cent in - ter gen - tes, tunc di - cent in - ter gen -

Tunc di - cent in - ter gen - tes, tunc di - cent in - ter gen -

Tunc di - cent in - ter gen - tes, tunc di - cent in - ter gen -

IN CONVERTENDO DOMINUS

44

Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus

Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus

8 Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus

Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus

tes Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus fa - ce -

tes Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus fa - ce -

8 tes Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus fa - ce -

tes Ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus fa - ce -

47

ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus fa - ce -

ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus fa - ce -

8 ma - gni - fi - ca - vit Do - mi - nus

ma - gni - fi - ca - ca - vit Do - mi - nus fa - ce -

re cum e - is

re, fa - ce-re cum e - is

8 re cum e - is

re cum e - is

50

re no-bis - cum

re no-bis - cum

8 re no-bis - cum

re no-bis - cum

Ma - gni - fi - ca - vit Do-mi - nus fa - ce-re no-bis -

Ma - gni - fi - ca - vit Do-mi - nus fa - ce-re no-bis -

8 Ma - gni - fi - ca - vit Do-mi - nus fa - ce-re no-bis -

Ma - gni - fi - ca - vit Do-mi - nus fa - ce-re no-bis -

53

Fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes

Fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes

8 Fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes

Fa - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes

cum. Fa -

cum. Fa -

8 cum. Fa -

cum. Fa -

IN CONVERTENDO DOMINUS

56

Fa - cti su -

Fa - cti su -

Fa - cti su -

Fa - cti su -

- cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes. Fa - cti su -

- cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes. Fa - cti su -

8 - cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes. Fa - cti su -

- cti su - mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes. Fa - cti su -

59

mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes.

mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes.

8 mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes.

mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes.

mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes.

mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes.

8 mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes.

mus lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes, lae - tan - tes.

Appendice 4

Lettere di Orfeo Vecchi al cardinale Federico Borromeo

Le lettere sono state trascritte fedelmente, limitandosi a sciogliere le abbreviature.

All'Illustrissimo Reverendissimo Monsignor Patrono mio colendissimo
Il Signor Cardinale Borromeo
Roma

Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Patrono colendissimo

Parendomi le proferte che Vossignoria Illustrissima mi ha fatto con due sue segno della vera servitù che à lei tengo, mi dan caggione, et ardire di supplicarla con questa; Pertanto essendomi capitato alli mani un beneficio benché tenue, del quale il lator presente l'informerà, e le darà la supplica; però con ogni umiltà la prego dignarsi favorirmi presso sua Santità che le bolle di questo beneficio vadino essente essendo com'ho detto di pochissimo momento; che io in fede della servitù che le tengo le dono, e dedico il quà alligato motetto, pregandoli da Nostro Signore il compimento de suoi honesti desiderij

Di Milano il 2 gennaio 1591
Di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima
Humilissimo Servitore
prete Orfeo Vecchi

Milano, Biblioteca Ambrosiana, G 150 inf., lettera 7, cc. 15r-16v

Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore

m'ha giovato assai la raccomandatione di Vostra Signoria Illustrissima presso Monsignor Morra et ne rendo infinite gratie, et per esser tanto assicurato della sua gratia, vengo hora con maggior confidenza pregandola mi faccia gratia d'una sua al duca di Terranova, raccomandandomi a esso duca per la prima occasione di nomina, et massime de Canonicali della Scala, potendole io in tal occasione presentarle tal raccomandatione per potermi sbrigar dalle scole et d'altri trattenimenti secolari, et attender all'anima mia, et a servir Vostra Signoria Illustrissima quando sarà al nostro governo, gli mando questi 4 motetti, quali sono le più belle compositioni che Vostra Signoria Illustrissima habbi sentito delle mie, et le faccio humilmente riverenza

Di Milano li 12 dicembre 1591
Di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima
humilissimo servitore
Orfeo Vecchi

Milano, Biblioteca Ambrosiana, G 151 inf., lettera 158, c. 315r

In questa lettera il Vecchi si raccomanda per il mansionariato alla Scala (cfr. Toffetti, *Nuovi documenti* cit., pp. 458, 462 e, riguardo il Morra, p. 464)

Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore
padrone sempre osservandissimo

Doppo havere salutato, et fatto riverenza a Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima conforme a mio debito, vengo con questa mia a dar per arte a Vostra Signoria Illustrissima come il maestro di capella della chiesa maggiore di Milano, parte dal servitio d'essa chiesa, et se ni va à casa sua à Bologna et raccordandomi dell'infinita benignità, et amorevolessa dimostratomi continuamente da Vostra Signoria Illustrissima m'ha datt'animo di supplicar Vostra Signoria Illustrissima di voler dignarsi di haver memoria in questa occasione d'un suo divoto servitore come gli son io, col volermi antiponere per sua amorevolezza a ogni altro, che faranno in ciò raccorso da Vostra Signoria Illustrissima, che di questa particolar gratia ne terrò per sempre obligacione a Vostra Signoria Illustrissima, et sperando di ricevere questa consolacione dalle benigne mani di Vostra Signoria Illustrissima di davanti de piu propinco servitore non la fastidiro piu oltre in supplicarla, promettendomi molto alla bontà di Vostra Signoria Illustrissima. Con questa fine con ogni humil riverenza le baccio le sacrate vostre, et li prego da Iddio ogni compimento di gratia, et me li faccio raccomandato.

Di Milano il 29 ottobre 1597
Di Vostra Signoria Illustrissima
Humilissimo et devotissimo servitore
Orfeo Vecchi mastro di capella della Scala

Milano, Biblioteca Ambrosiana, G 177 info, lettera 70, c. 71

In questa lettera il Vecchi si raccomanda (inutilmente) per il duomo.

Una trascrizione parziale di questa lettera è già stata pubblicata in Kendrick, *The Sounds of Milan* cit., pp. 69, 442-443 (nota 51), qui citato in Toffetti, *Da Milano a Varsavia*, p. 168, nota 30.

Appendice 5

Documenti riguardanti l'esecuzione di musica nella seconda metà del Cinquecento in Santa Maria della Scala a Milano

I documenti, conservati presso l'Archivio Storico Diocesano di Milano (*Visite pastorali, San Fedele*, XIII 4), sono stati trascritti fedelmente, limitandosi a sciogliere le abbreviature.

I tre documenti qui riportati si trovano insieme alla lettera già pubblicata (in «Rivista internazionale di musica sacra» VII/4, 1986, p. 351; cfr. nota 20) in un quinterno d'argomento omogeneo costituito dal Corno e da lui intitolato *Quaedam monita circa ritus sacros* (sul Corno cfr. M. Colombo, *Giovanni Battista Corno (1607-1690). Archivista della Curia Arcivescovile di Milano*, in «Ricerche storiche sulla chiesa ambrosiana», XXVIII, 2010, pp. 135-163).

I documenti I e III sembrano della stessa mano, il documento II è di mano diversa, forse la stessa che è intervenuta sul testo del documento III, come si può rilevare anche dall'inchiostro.

Nella trascrizione del documento III sono riportate tra parentesi quadre le parole cancellate e in corsivo le parole delle correzioni/integrazioni/glosse della seconda mano, di difficile decifrazione. In questo documento la data 1697 è certamente da considerarsi un errore nel contesto, dal momento che Gasparo Visconti fu arcivescovo di Milano tra il 1584 e il 1594 (anno in cui morì) e non poté certamente dare il suo consenso dopo quest'ultima data.

È probabile che i documenti siano cronologicamente abbastanza vicini alla lettera collocata alla fine del quintero, unico documento datato (1 giugno 1580). In essa il sacerdote Scaglia comunica al canonico Francesco Porro il desiderio del cardinale Carlo Borromeo e del vescovo di Vercelli che Orfeo Vecchi divenga maestro di cappella alla Scala.

Ringrazio mons. Bruno Bosatra, Alex Valota e Fabrizio Pagani per l'aiuto nella lettura dei documenti.

Quaedam monita circa ritus sacros

I

Altre avvertenze per il venerando Capitolo della Scala

1 L'Ingressa della Messa si canti tanto adaggio dal choro, che il celebrante subito finita senza alcuno intervallo possi dire: Dominus vobiscum

2 La lettione, ovvero Epistola alla Messa cantata similmente si dica, ovvero si canti tanto adaggio dal levita, ovvero cappellano, quale faccia l'ufficio del levita, che il celebrante a tempo possa fare l'ufficio suo

3 L'offertorio nelle messe cantate se sarà semplice si dica tanto a tempo che il celebrante possa dire tutte le sue orationi secrete; Et se sarà ci qualche versetto si dicano tutte due le parti: escetto se fosse tanto longo che il celebrante, mentre si canta la prima parte, havesse sodisfatto al suo carico. Et questo si dice perche non conviene si faccia pausa, ovvero dimora longa, massime quando non ci e organo che si suoni, ne musica.

Postremo, si veda se ci è qualche dubbio, impedimento, ovvero difficoltà circa l'administratione de sacramenti à quelli che habitano in Canonica, de quali dalla morte di Monsignore Scabarozzo canonico sin'al presente, il canonico Millefanti n'ha havuto cura in quello modo, è forma, che egli riferirà, et informerà, Vostra Signoria reverendissima. Laus Deo.

II

Quando occorerà che si habbi da fare qualche offitij da morte, solenni o Annuali o Processioni, che si canta gli offitij, et hore Canoniche conforme al solito, et non dirgli in parola, se non il giorno avanti sarà ordinato in contrario dal Capitolo per qualche legitima, et urgente causa.

III

Nonnulla observanda occurrunt in Missam Capitularem sive conventualem canendo

Missae capitularis, sive Conventualis Ingressus ita [sensim et moderate] *distincta pronuntiatione et omni cantus modulatione* in choro a sacerdotibus cantetur; ut statim eo finito nulla mora interposita sacerdos celebrans possit [alta voce pronuntiare Dominus vobiscum] *explicere preces suas*.

In lectionibus, epistolis et evangeliiis canendis seu recitandis caneant lectores, et levita, sive subdiaconi, et diaconi, ne nimium celeriter et properanter canant, aut legant: sed potius ita distincta pronunciant; ut ipsi quoque celebranti satis temporis detur ad eadem commodi planeque legenda et pronuncianda.

Et quia officium divinum vel preces horariae ab unius cuiusque principio usque ad finem debent continuari et ne quaquam interrumpi multo magis autem sacrum missae officium, offertoria, confractoria, et transitoria non festinanter, non properanter canantur: ne tempus ad colloquendum, et confabulandum detur: quod minime in choro decet; immo omni studio vitandum est.

Offertoria igitur, confractoria et transitoria si brevia fuerint, tantum temporis in ijs canendis adhibeatur, praefectus ipse chori opus esse indicaverit, habita ratione sacerdotis hebdomadarij. Neque enim omnes eodem passu currunt. *eodem modo ut supra canantur et si longa fuerint non omittantur*.

Si longa et prolissa fuerint celerius et festinantius agi poterit.

Illud tamen in offertorijs canendum, ne secunda pars quae inscribitur ut supra versus, omittetur. sed totum canatur, prout in missali legitur.

Huiusmodi autem animadversiones diligenter observandae sunt, quo tempore: organum non pulsatur, aut musicorum chorus desideratur

Quoties contingit celebrari aliquod annuale solemne, vel fieri publicas processiones; officia et horae canonicae cantentur iuxta solitum, non autem sine cantu recitentur a praefecto chori, nisi aliter fuerit die precedenti ordinatum per capitulum.

Postremo ad rectum canonicae scalensis regimen illud in primis diligenter curandum est, quod ad animarum in dicta canonica degentium curam spectat, quae Caesari Millefantio dictae ecclesiae canonico statim post obitum Multum Reverendi Johannis Antonij Scabarotij eiusdem ecclesiae canonici à Reverendissimo Domino Francisco Simoneta Praeposito de consensu Illustrissimi et Reverendissimi Domini Gasparis Vicecomitis Archiepiscopi Mediolanensis nec non omnium canonicorum scalensium anno 1697 commendatae fuerunt.

His autem dictus millefantius omnia sacramenta semper administravit, praeter sacramentum Poenitentiae. Hoc autem onus et hanc curam dictus Millefantius omnino recusat una etiam cum onere, sive munere Confessarij pro clero: et petit alium in eius locum suffici; aut animas in aedibus canonicalibus commorantes alicui Parocho ascribi, qui omnia sacramenta administrare possit, et velit. Laus Deo.

Abstract

Si offre l'edizione del mottetto a due cori di Orfeo Vecchi (ca. 1551-1603): il «dialogo a doi chori» *In convertendo Dominus (Liber primus Musarum*, Francesco ed eredi di Simon Tini, Milano, 1588). Il mottetto è confrontato con una composizione a otto voci di Orlando di Lasso sullo stesso testo.

Il maestro della Regia Ducale Cappella di Santa Maria della Scala a Milano dal 1582 alla morte, fecondo e apprezzato compositore di musica sacra, è di gran lunga il musicista più rappresentato nell'intavolatura di Pelplin.

Si richiama inoltre l'attenzione su alcuni documenti che riguardano l'esecuzione di musica sacra in Santa Maria della Scala nella seconda metà del Cinquecento, su una testimonianza storica della frequentazione tra Federico Borromeo e il Vecchi già nel 1574 e su tre lettere scritte dal musicista al cardinale Federico tra il 1591 e il 1597.

The edition of a motet for two choirs by Orfeo Vecchi (ca. 1551-1603) is presented: the “dialogo a doi chori” *In convertendo Dominus (Liber primus Musarum*, Francesco ed eredi di Simon Tini, 1588). The motet is compared to an 8-voice motet by Orlando Lassus using the same text.

Master of the Royal Ducal Chapel of Santa Maria della Scala in Milan from 1582 to his death, this prolific and popular composer of sacred music is by far the most represented musician in the Pelplin tablature.

Attention is drawn to some documents concerning the performance of sacred music at Santa Maria della Scala in the second half of the sixteenth century, to the acquaintance between Federico Borromeo and Vecchi, which had already started in 1574, and to three letters written by the musician to Cardinal Federico between 1591 and 1597.

ANNA BREJTA

THE POLYCHORAL TECHNIQUE OF GIOVANNI MATTEO ASOLA
IN HIS *COMPLETORIUM ROMANUM* (1599)

In the history of music, the work of Giovanni Matteo Asola is characterized by a paradox. On the one hand, by analysing secondary literature on sixteenth-century music we clearly see that this Venetian composer is almost completely neglected.¹ On the other hand, his preserved publications unequivocally prove that his considerable work was held in high esteem by his contemporaries, who regarded his music of great importance and influence.² Thus, quoting Anthony F. Carver, why is “one of the most prolific composers of sacred music in the second half of the 16th century and the beginning of the 17th century” completely absent in contemporary academic study?³ Was he actually simply a ‘graphomaniac’ not worth mentioning? Hopefully, this study, dedicated to the polychoral technique of this composer, will to some extent answer these questions.

The choice of Asola’s *Completorium Romanum* (1599) is not a random one. Of considerable significance is the uniquely preserved copy of Asola’s triple-choir setting of Compline in the collection of old prints which were formerly part of the Preussische Staatsbibliothek in Berlin and are now part of the collection in the Jagiellonian Library in Kraków.⁴ This collection contains the unique copy of *Completorium Romanum* cycle preserved complete in 12 part-books printed by Ricciardo Amadino in Venice in 1599. No other publication of a triple-choir Compline survives.

Asola’s Compline, together with his *Vespertina omnium solemnitaturn psalmodia* of 1590, are his only publications for triple choir, and are therefore particularly valuable as compositions for such an extended ensemble of performers.⁵ Furthermore, apart from a print by Alessandro Marino of 1596,⁶ Asola’s Compline is the only example of a 16th-cen-

¹ The examples of this are two latest approaches towards the Renaissance: A. W. Atlas, *Renaissance Music* (New York and London: W. W. Norton & Company, 1998); R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music* (New York: Oxford University Press, 2005).

² It is to be emphasized that the name of this Venetian composer is to be found in the 16th-century music handbook *Compendium musicum* written by H. Faber and revised by A. Gumpelzheimer, which was published for the first time in 1591 in Augsburg. What is more, Asola’s name appears in the theoretical work *Lettere armoniche* written by A. Banchieri in 1628.

³ A. Carver, *Cori spezzati*, 2 vols., 1: *The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz* (Cambridge - New York: Cambridge University Press, 1988), p. 189.

⁴ G. M. Asola, *Completorium romanum. Beataeque Virginis laudes, in terminatione officii decantandae. Videlicet Ave Regina Coelorum. Salve Regina. Regina Coeli. Omnes gentes. Omnia duodenis vocibus. Ternis variata Choris. Ac omni instrumentorum genere modulanda* (Venice: Ricciardo Amadino, 1599), shelf mark Mus. ant. pract. A 634, in A. Patalas, *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preussische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow* (Kraków: Musica Jagellonica, 1999).

⁵ G. M. Asola, *Vespertina omnium solemnitaturn psalmodia* [...] *Omnia duodenis vocibus, ternis variata choris, ac omni instrumentorum genere modulanda* (Venice: Ricciardo Amadino, 1590; RISM A/1 A 2581).

⁶ A. Marino, *Completorium ad Usum Romanum duodenis vocibus concinendum. Per D. Alexandrum Ma-*

tury arrangement of the full text of the final canonical hour for three choirs. Asola's Compline is therefore not only an example of his own achievement, but also significant for the history of the genre.

As in four of the five cycles of Asola's previously published Complines, a typical feature of the 1599 print is the polyphonic setting of all verses of the texts.⁷ Asola's settings of the complete texts are unusual; in this period most Complines were arranged in alternatim style, setting only the odd or even verses polyphonically. Table 1 illustrates the contents of Asola's 1599 collection and draws attention to the vocal scoring of the various sections of each piece.

In contrast to Asola's earlier Complines, *Completorium Romanum* (1599) omits the psalm antiphon, *Miserere mihi Domine*, the short responsory *In manus tuas* with the versicle *Custodi nos Domine / Sub umbra* and the canticle antiphon *Salva nos*. Furthermore, Asola omits one of the four seasonal Marian antiphons typically included in Compline collections, *Alma Redemptoris Mater*, for the Advent season. At the end of the office, Asola adds a triple-choir arrangement of the two verses of Psalm 46 *Omnes gentes*, a unique setting of this text among all surviving Compline prints. If this composition was performed at a Compline service, it was possibly sung at the end as a concluding motet. It seems less likely that it is a possible substitute for one of the Marian antiphons. An additional acclamation *Alleluia* is added by Asola to the end of each of psalm verses and the text suggests that this composition was performed during the Easter Period. Why this particular piece appears in a print of *Completorium Romanum* is an open question, but it was not uncommon for additional texts to be printed at the end of Compline collections in the 16th and 17th centuries. It is worth considering that this piece is possibly the one Asola mentions in the dedication, where he indicates that he added a piece, which had been started earlier, and was originally been dedicated to the female wards of Domus Sacrae Pietatis.⁸

The Latin name of the organization to which the dedication of the *Completorium Romanum* (1599) is addressed undoubtedly indicates that this organization was one of the most famous among the four Venetian *Ospedali grandi* of the time, the *Ospedale della Pietà*. The way the author worded this dedication further indicates that the musical pieces were composed for the young girls that sang each day as a sign of their devotion to God.⁹

rinum Canonicum Regularem Lateranensem nuper editum (Venice: Ricciardo Amadino, 1596; RISM A/I M 685).

⁷ Asola's *Duplex Completorium* of 1583 (RISM A/I A 2550), reprinted in 1586 (RISM A/I A 2551), sets odd verses only, the even verses to be sung in plainchant. Only the *Secundus Chorus*, setting the even verses only, of his *Duplicis Completorii Romani* of 1587 (RISM A/I A 2566), reprinted in 1596 (RISM A/I A 2567), survives.

⁸ "Etenim quantam de meis vigiliis, praesertim de hac, quam nunc in lucem prodo, atque ab opere cepto vobis dicatam fore censui, voluptatem capiat, non sum ignarus."

⁹ "Quo tempore vos Dei Optimi Maximi cultui dicatas, summoque omnium vestrum studio ad Divinas laudes Musicis modulis decantandas quam propensiores omnes pene vidi, Adolescentes optima, atque ad suaves illos concentus, quibus beatas illas supernorum mentes, quae sempiterno aevo fruuntur, Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus exercituum, uno omnium ore clamare non cessant, voces, animosque tendentes, equidem sum mirifice laetatus."

Table 1. Content of Asola's *Completorium Romanum* (1599)

No.	Text		Scoring	Bars		Finalis	
1a	Lector Incipit:	<i>Jube Domne...</i>	8 voices (chorus I, II)	6		C	
	Benedictio:	<i>Noctem quietam...</i>	4 voices (chorus III)	10		C	
		<i>Amen</i>	8 voices (chorus I, II)	4		C	
		Lectio Brevis:	<i>Fratres sobrii...</i>	2 choirs (chorus I, II)	22		C
		<i>Tu autem Domine...</i>	4 voices (chorus I)	6		C	
	℞	<i>Deo gratias</i>	12 voices	5		C	
1b	℣	<i>Adiutorium nostrum...</i>	4 voices (chorus III)	6		A	
	℞	<i>Qui fecit...</i>	8 voices (chorus I, II)	5		A	
2	℣	<i>Converte nos...</i>	4 voices (chorus III)	7		C	
	℞	<i>Et averte...</i>	8 voices (chorus I, II)	6		C	
	℣	<i>Deus in adiutorium</i>	4 voices (chorus III)	7		C	
	℞	<i>Domine ad adiuvandum</i>	8 voices (chorus I, II)	6		C	
		<i>Gloria Patri...</i>	4 voices (chorus III)	7		C	
		<i>Sicut erat...</i>	2 choirs (chorus I, II)	13		C	
		<i>Alleluja</i>	3 choirs	9		C	
		<i>Laus tibi</i>	3 choirs	11		C	
3	Psalmus 4 primi toni	<i>Cum invocarem</i>	3 choirs	108		G	
4	Psalmus 30 secundi toni	<i>In te Domine speravi</i>	3 choirs	73		A	
5	Psalmus 90 tertii toni	<i>Qui habitat</i>	3 choirs	158		A	
6	Psalmus 133 sexti toni	<i>Ecce nunc</i>	3 choirs	59		C	
7	Hymnus	<i>Te lucis</i>	verse 1	4 voices (chorus I)	13	51	G
			verse 2	4 voices (chorus II)	14		
			verse 3	3 choirs	24		

No.	Text		Scoring	Bars	Finalis
8	Canticum Simeonis tertii toni	<i>Nunc dimittis</i>	3 choirs	84	A
9	Antiphon	<i>Ave Regina caelorum</i>	3 choirs	74	C
10	Antiphon	<i>Regina caeli</i>	3 choirs	85	C
11	Antiphon	<i>Salve Regina</i>	3 choirs	75	D
12		<i>Omnes gentes</i>	3 choirs	48	F

Asola's descriptions of the place are similar to those of an orphanage in documents from the period.¹⁰ He also mentions the guardians of the girls – “The most honorable men who lead the girls [with] most dignity.”¹¹ The only person who is actually named in the text is Archangela of Pont, who was the patron and moral supporter of *Ospedale*. The dedication of *Completorium Romanum* explains Asola's choice of vocal scoring. The Compline is written for three four-voiced choirs of different registers and unnamed instruments. There are no separate parts for instruments; their optional use is indicated on the title page alone by the phrase: “ac omni instrumentorum genere modulanda”.¹² This is the only Compline print written before 1616 which mentions the use of instruments.¹³ The use of instruments in Asola's triple-choir Compline is only mentioned on the title page and their function is clearly *ad libitum*, doubling vocal parts, perhaps at times one octave above or below. Such optional instrumental doubling of voices was already common in sacred music of the second half of the sixteenth century.

With the exception of the last two, *Salve Regina* and *Omnes gentes*, which are notated in a lower set of clefs, all compositions in Asola's print are scored identically, with the same combination of clefs. The ranges of the individual voices in these two pieces are on average a fifth lower than the other compositions (cf. table 2).

Performance practice of this period used *chiavi alte*, which might suggest that there is a transposition. These clefs indicate transposition downward by either a fourth or fifth. Since the ranges of the last two pieces are a fifth higher than the other pieces, the transpositions should be by a fifth. However, if there are any flat key signatures, a transposi-

¹⁰ See D. Arnold, “Instruments and Instrumental Teaching in the Early Italian Conservatoires”, *The Galpin Society Journal*, 18 (1965), p. 75.

¹¹ “Nec Praeclarissimorum sane virorum, qui vobis potissimum praesunt.”

¹² “Completorium Romanum. [...] Omnia duodenis vocibus. Ternis variata Choris. Ac omni instrumentorum genere modulanda.”

¹³ See J. Kurtzman, “Music for Compline Published in Italy 1555-1700: a Survey of the Repertoire,” in *Barocco Padano 4*, eds. A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan (Como: Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 2006), pp. 85, 90. The first collection after Asola's containing a Compline and calling for instruments is Amadio Freddi's *Messa, Vespro et Compieta a cinque voci*, published by Ricciardo Amadino in 1616. In contrast to Asola's Compline, Freddi's instruments are not *ad libitum*, but an obbligato violin and cornetto with separately notated parts.

tion of a fourth might be more appropriate. It therefore follows that the range of the voices in pieces 1-10 after the transposition will be from c'' to D.

Table 2. The clef combinations and range of voices in Asola's *Completorium Romanum* (1599)

Composition No:	Pieces 1–10	11. Salve Regina	12. Omnes gentes
Choir I <i>a voce piena</i>	C I: f' - g'' A I: a - c'' T I: g - a' B I: A - f'	C I: d' - c'' A I: a - g' T I: d - c' B I: G - a	C I: d' - c'' A I: f - g' T I: c - f' B I: F - a
Choir II <i>coro acuto</i>	C II: g' - g'' A II: c' - c'' T II: a - c'' B II: f - g'	C II: f' - d'' A II: c' - a' T II: g - f' B II: f - d'	C II: f' - d'' A II: c' - a' T II: f - f' B II: c - c'
Choir III <i>a voci pari</i>	C III: c' - d'' A III: g - a' T III: g - g' B III: A - f'	C III: c' - a' A III: d - d' T III: d - d' B III: D - g	C III: c' - g' A III: d - d' T III: d - d' B III: F - g

The three choirs are characterized by different vocal scoring and ranges. *Chorus Primus* consists of four mixed voices in the *a voce piena* arrangement written in the usual *chiavi alte*: G₂, C₂, C₃, C₄ (only the two last compositions from *Completorium Romanum* were written with the use of the *chiavi naturali*). *Chorus Secundus* is a *choro acuto*, with two soprano voices (the second a step lower than the first), an alto and a tenor. The absence of the bass register suggests that this choir was intended for the girls mentioned earlier. *Chorus Tertius* is a *coro a voci mutate*. Asola labels this choir *a voci pari*, for alto, two tenors and bass, which suggests that this choir was composed for the clerical guardians of the girls.

Despite the difference in ranges and sonority, Asola gives all three choirs the same structural importance, without any hierarchical relationships, throughout the entire collection. Each four-voiced choir is treated as an individual unit and a basic structural element.

In the first three elements of the Compline liturgy (see table 1: 1a, 1b and 2), Asola assigns different functions to each of the choirs, representing the people participating in the Service. This is the traditional model of sung responses in a dialogue between the priest or lector and the congregation. The role of the priest is logically scored for the third choir in its *a voce pari* scoring, while the roles of lector and congregation are mainly scored for the first two choirs. In some cases, Asola uses the polychoral technique, for example, the double-choir used in *lectio brevis* and the final part of the doxology *Sicut erat*. All three choirs sing together the *Alleluia* or *Laus tibi*, which conclude this part of the liturgy.

Apart from the structural equality of the choirs, the choirs in Asola's Compline are positioned differently than those in the Gabrielis. The choir with the highest pitched voices (*Chorus Secundus*) is in the middle between two lower pitched choirs. It is difficult to know whether this was a deliberate choice on the part of the composer. If each of the choirs were situated in different parts of the church, they still had to maintain these positions with the highest voiced choir in the middle.

Analysis of the bass voices in tutti passages also suggests that Asola wanted to position the choirs in different parts of the church. In those crucial passages the composer strictly follows Vicentino's model,¹⁴ in which when choirs are far apart the bass voices in tutti passages move in contrary motion direction with a predominance of octave and unison consonances (cf. ex. 1). The bass line in the *bassus secundi chori* is, of course, not for bass voices but for tenors.

¹⁴ "Et s'auuertirà quando si uorrà far cantare due ò tre chori in un tempo, si farà che i Bassi di ambo due, o di tutti tre i chori s'accordino, et non si farà mai quinta sotto in un Basso con l'altro, quando tutti à un tratto catteranno, perche l'altro choro haurà la quarta disopra, et discorderà con tutte le sue parti, perche quelli non sentiranno la quinta sotto, s'il choro sarà alquanto discosto da l'altro choro; et se si uorrà far accordare tutti i Bassi, s'accorderanno sempre in unisono, ò in ottava; et qualche volta in terza maggiore, ma non si riposerà piu di tempo d'una minima, perche detta terza maggiore, sarà debole à sustentare tante voci, et à questo modo le parti non discorderanno; et i chori potranno cantar anchor separa uno d'al'altro, che accorderanno nell'ordine sopradetto; et ancho saranno le parti lontane": N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rome: A. Barre, 1555), 85r-v.

Example 1. G. M. Asola, *Completorium Romanum* (1599), *Salve Regina*, bars 69-75

69

Bassus
primi
chori

-a O dul-cis Vir - go, O dul-cis Vir - go Ma - ri - a.

Bassus
tertii
chori

O dul-cis Vir - go, O dul-cis Vir - go Ma - ri - a.

Occasionally, the composer introduces other consonances (most often thirds between the bass parts in tutti passages) or even dissonances. In between consonances, passing intervals may appear in small rhythmic values, forming typical ornaments like those in *Canticum Simeonis*, bar 82, or the descending scale passages in Psalm 133, bars 53-55 (cf. ex. 2) and *Regina caeli*, bars 81-82.

Example 2. G. M. Asola, *Completorium Romanum* (1599), Psalm 133, *Ecce nunc*, bars 53-59

53

Bassus
primi
chori

sae - - - cu - lo - - - rum. A - - - men.

Bassus
tertii
chori

A - men, sae - cu - lo - - - rum. A - men.

Asola also often doubles in unison the lowest voices of the framing choirs. This can be seen in Psalm 4, bars 105-108, *Omnes gentes*, bars 8-9 and bars 41-47 (cf. ex. 3). As a result, the two bass parts lose their independence; however, the harmonic base is rendered more audible.

Example 3. G. M. Asola, *Completorium Romanum* (1599), *Omnes gentes*, bars 41-47

41

Bassus
primi
chori

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

Bassus
tertii
chori

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

Furthermore, the leading of the lowest voices according to the rules given by the theory is applied to the fragments of the double-choir. Asola very seldom uses tutti. Furthermore, two choirs are very rarely used simultaneously. The triple-choir tutti is used in only about 10% of his works, and double-choir passages in about 20%. Despite the fact that the composer only rarely uses multiple choirs simultaneously in the *Completorium Romanum*, these passages are nevertheless important for the structure of each of the compositions.

Asola's use of his choirs is based on the Roman Catholic Church tradition of the antiphonal singing of psalms and canticles. Each verse is divided into two half-verses; after the plainchant intonation, the first half of the verse is sung by the first choir, to which the second choir responds for the second half of the verse. Subsequent verses are divided in the same way. However, Asola often complicates musical form by the separation of verses into smaller (usually two- or three-word) sections and repeats them in different choirs. For this reason, Asola sometimes uses double-choir passages. For example, 8-voice passages appear mostly on the initial words of verses or half-verses in Psalm 30 (*Esto mihi*, bars 13-14) and Psalm 90 (*Dicet Domino*, bars 9-10 and *Clamavit*, bars 119-121). The composer occasionally uses two choirs throughout in longer passages, as in Psalm 90 *Qui habitat* (*Deus meus, sperabo in eum* bars 15-20). There is one more place in the score where Asola uses 8-voice texture. In order to clearly separate the doxology from the other verses Asola begins *Gloria Patri, et Filio* with homorhythmic 8-voice passages (Psalm 30, bars 66-67; Psalm 90, bars 143-144; and Psalm 133, bars 30-31). Then in the doxologies, Asola gradually accelerates the alternation between choirs and the increase in texture, generating a dynamic crescendo at the end. The three choirs normally join only for the conclusion of the doxology. In the conclusions of the antiphons he uses a similar climax building technique. The one exception is *Ave Regina caelorum*, whose text structure determines a more varied arrangement of the choirs. In this antiphon, there is a general pause at *Et pro nobis semper Christum exora*, after which all three choirs start up again simultaneously.

It is typical of Asola to overlap the end of a half-verse in one choir with the beginning of the next half-verse in another choir. In 80% of all such instances, the overlap is on the final note of the preceding choir; another 17% overlap the last two notes; and a mere 3% overlap a longer portion or even the whole of the preceding half-verse (e.g. Psalm 4, bars 22, 29; Psalm 133, bar 42). In his overlapping of choirs, Asola did not rigidly adhere to Vicentino's recommendation to introduce the next choir in the middle of the last chord of the previous choir.¹⁵

¹⁵ Vicentino wrote in his treatise *L'antica musica*: "When one wishes to pause, and finish the first phrase of the choir, one arranges that the second choir takes over in the middle of the final note of the aforementioned first choir, in unisons or octaves with all the parts; for example, it might be that the Tenor of the second choir sings in unison with the other Tenor," quotation after *Historia muzyki XVII wieku. Muzyka we Włoszech* [History of music in the 17th century. Music in Italy], 5 vols., II: *Technika polichóralna* [Polychoral technique], ed. Z. M. Szweykowski (Kraków: Musica Iagellonica, 2000), pp. 62-63.

Normally, when a choir begins singing, all voices commence simultaneously. However, in about 10% of all choral entrances throughout the collection one or more voices either precede the others or wait for the choir to begin. Vicentino also recommended that each voice of the entering choir began with the ending note of the last phrase of the previous choir. However, this recommendation could not be fully adopted by Asola, since each of the three choirs has a different set of voice ranges.

From the general analysis of the *Completorium Romanum* it appears that Asola's polychoral technique corresponds to a simple *cori spezzati* technique based on alternation between the choirs. The texts are set syllabically and homorhythmically, following the prosody of the liturgical texts, thereby conforming to the demands for simplicity and textual clarity promulgated by various synods after the Council of Trent. Asola also responds to the rhetoric of his texts by emphasizing key words through ornamentation or textural change. An example is the antiphon *Salve Regina*, in which the words "filii Hevae" (bars 16-17) and "Jesum" (bars 40-44) are elaborately ornamented in at least one voice. In Psalm 4, *Cum invocarem*, at the phrase: "A fructu frumenti vini et olei sui, multiplicati sunt", all three choirs make an impressive exchange of short, mostly homorhythmic phrases (cf. ex. 4). The texture here is unique, appearing nowhere else in the collection.

Apart from such emphasis on the concept of "multiplicati sunt" by means of rapid textural exchanges, the word "dormiam" in the phrase "in pace in idipsum dormiam et requiescam" is singled out for illustration by interruption of the progress of the texture with the three-fold repetition of the same chord, followed by the same chord again in the resumption of the second choir (cf. ex. 5). There is no comparable passage anywhere else in the collection where one choir takes over the same notes on the same word as the other choir.

Another interesting passage is the 15th verse of Psalm 90, which begins with the word "clamavit" sung by a rare three-choir tutti and subsequently repeated several times by each choir (cf. ex. 6). The homorhythmic long notes and full sonority form an impressive acclamation to the Lord, echoed by the individual overlapping choirs. This is the only point in the entire collection in which the 12-voice group performs outside the conclusion of a doxology.

Gregorian chants appear as a *cantus firmus* only occasionally in Asola's collection. In the antiphon *Regina caeli*,¹⁶ the composer uses long notes to introduce the *exordium* of the chant. Asola gives this fragment first to the *tenor* I (cf. ex. 7, bars 1-5); the same melody is then repeated by the *cantus* of choir II (bars 5-8), and by the *tenor* of choir III (bars 8-10).

Another chant quotation appears in the first verse of the hymn *Te lucis*. The rhythmicized chant is placed in the *cantus* of the first choir at the very beginning of the hymn (cf. ex. 8). However, after this direct reference to the original chant melody, the chant is heard no more.

Instead of employing the typical alternating technique for the three verses of this hymn, Asola sets all verses polyphonically, each with its own unique scoring (cf. table 1).

¹⁶ See audio CD, track 4.

Example 4. G. M. Asola, *Completorium Romanum* (1599), Psalm 4, *Cum invocarem*, bars 62-70

62

C A fruc-tu fru-men-ti, vi-ni et o-le-i,

A A fruc-tu fru-men-ti, vi-ni et o-le-i,

T A fruc-tu fru-men-ti, vi-ni et o-le-i,

B A fruc-tu fru-men-ti, vi-ni et o-le-i,

62

C -o. A fruc-tu fru-men-ti, vi-

A -o. A fruc-tu fru-men-ti, vi-

T -o. A fruc-tu fru-men-ti, vi-

B -o. A fruc-tu fru-men-ti, vi-

62

C A fruc-tu fru-men-ti, vi-ni et o-le-i,

A A fruc-tu fru-men-ti, vi-ni et o-le-i,

T A fruc-tu fru-men-ti, vi-ni et o-le-i,

B A fruc-tu fru-men-ti, vi-ni et o-le-i,

THE POLYCHORAL TECHNIQUE OF GIOVANNI MATTEO ASOLA

67

C

mul - ti-pli-ca-ti sunt mul - ti - pli - ca - ti

A

mul - ti-pli-ca-ti sunt mul - ti - pli - ca - ti

T

mul - ti-pli-ca-ti sunt mul - ti - pli - ca - ti

B

mul - ti-pli-ca-ti sunt mul - ti - pli - ca - ti

67

C

ni et o - le-i su - i mul - ti - pli-ca - ti

A

ni et o - le-i su - i mul - ti - pli - ca - ti

T

ni et o - le-i su - i mul - ti - pli-ca - ti

B

ni et o - le-i su - i mul - ti - pli - ca - ti

67

C

mul - ti-pli-ca-ti sunt

A

mul - ti-pli-ca-ti sunt

T

mul - ti-pli-ca-ti sunt

B

mul - ti-pli-ca-ti sunt

Example 5. G. M. Asola, *Completorium Romanum* (1599), Psalm 4, *Cum invocarem*, bars 71-78

71

C sunt. dor - mi - am

A sunt. dor - mi - am

II T sunt. dor - mi - am

B sunt. dor - mi - am

C In pa - ce in id - i - psum dor -

A In pa - ce in id - i - - psum dor -

III T In pa - ce in id - i - psum dor -

B In pa - ce in id - i - psum dor -

75

C - - mi - am et re - - - qui - es - - - cam.

A - - mi - am et re - qui - es - - - cam.

T - - mi - am et re - - - qui - es - - - cam.

B - - mi - am et re - - - qui - es - - - cam.

Example 6. G. M. Asola, *Completorium Romanum* (1599), Psalm 90, *Qui habitat*, bars 119-125

119

C Cla - ma - vit Cla-ma - vit

A Cla - ma - vit Cla-ma - vit

T 8 Cla - ma - vit Cla-ma - vit

B Cla - ma - vit Cla-ma - vit

119

C Cla - ma - vit Cla-ma - - - vit ad me,

A Cla - ma - vit Cla-ma - - - vit ad me,

T Cla - ma - vit Cla-ma - vit ad me,

B 8 Cla - ma - vit Cla-ma - - - vit ad me,

119

C -um. Cla - ma - vit Cla - ma - vit

A -um. Cla - ma - vit Cla - ma - vit

T 8 -um. Cla - ma - vit Cla - ma - vit

B -um. Cla - ma - vit Cla - ma - vit

Example 7. *Regina caeli*: Gregorian chant and G. M. Asola's *Completorium Romanum* (1599), bars 1-5

The image displays musical notation for Example 7. At the top, a single staff shows the Gregorian chant for 'Re - gi - na cae - li' using square neumes on a four-line staff. Below this, a four-part setting by G. M. Asola is shown for voices C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). Each part has its own staff with a treble or bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables spread across multiple notes. The C part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The A part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The T part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The B part starts with a bass clef and a key signature of one sharp.

Re - gi - na cae - li

C Re - gi - - - - na cae - - - - li

A Re - - - gi - - - na cae - - - - li

T Re - - - gi - - - na cae - - - li

B Re - - - gi - - - na cae - - - - li

Example 8. Juxtaposition of the chant with the melody of Asola's *Te lucis*, bars 1-6

The image displays musical notation for Example 8. At the top, a single staff shows the Gregorian chant for 'Te lu - cis an - te ter - mi - num, Re - rum Cre - a - tor, pos - ci - mus' using square neumes on a four-line staff. Below this, a single staff shows the melody for 'Cantus primi chori' for 'Te lu-cis an - te ter - mi-num, Re - rum Cre - a - tor, pos - - - ci-mus'. The melody is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables spread across multiple notes.

Te lu - cis an - te ter - mi - num, Re - rum Cre - a - tor, pos - ci - mus

Cantus
primi
chori
Te lu-cis an - te ter - mi-num, Re - rum Cre - a - tor, pos - - - ci-mus

The examples cited in this article show that although Asola was attentive to the clear representation of the text through simplified musical texture and form, he did not schematize his music or ignore its interpretative function. The triple-choir *Compline* of Asola is an excellent example of how, using simple musical means, a composer can convey the sense of the text. This is likely a major reason why Asola's music was so popular among his contemporaries. Obedient to post-conciliar demands for clarity of text, Asola's *Compline* performed its liturgical function but did not lose artistic value as a well structured musical masterpiece.

Abstract

The paper is devoted to the polychoral technique used in one of Asola's compositions. The choice of the composition was not a random one. Of great significance was the discovery of the unique copy of the triple-choir Compline in the collection of old prints formerly conserved in the Preußische Staatsbibliothek in Berlin and now forming a part of the collection in the Jagiellonian Library in Kraków. The discovery is particularly valuable as it contains the only cycle of the *Completorium Romanum* consisting of the complete set of 12 part-books printed in 1599. An analysis of particular elements of *Completorium Romanum* such as the choice of the performers, composition of the set, bass voices in *tutti* passages, the texture, the relation between the music and the text and reference to the tradition of the Gregorian chant, clearly reveals the apparent tendency to simplify musical language. Asola's usage of simple musical means in triple-choir Compline is a perfect example of a clarification of the meaning of the verbal text. Asola's music achieved such great popularity among his contemporaries because it perfectly fulfilled liturgical functions (following post-Tridentine instructions) without losing the artistic values of a well-structured musical masterpiece.

Il presente articolo è dedicato alla tecnica policorale impiegata in una composizione di Asola. La scelta di questa composizione non è stata casuale. La scoperta dell'unico ciclo di composizioni per la Compieta a triplo coro che ci sia giunto completo, conservato nella collezione proveniente da Berlino e attualmente acquisita dalla Biblioteca Jagellonica di Cracovia, è risultata particolarmente significativa. L'interesse di questa raccolta risiede nel fatto che essa, che consta della serie completa di 12 libri-parte pubblicati nel 1599, contiene l'unico ciclo per il *Completorium Romanum*. L'analisi di particolari elementi del *Completorium Romanum*, come la scelta degli esecutori, la composizione dell'organico, le voci di basso nei passaggi affidati ai *tutti*, la tessitura, il rapporto della musica con il testo e la relazione con la tradizione del canto gregoriano rivela chiaramente un'evidente tendenza alla semplificazione del linguaggio musicale. Pur impiegando mezzi musicali molto semplici, nella Compieta a triplo coro Asola rende con grande maestria il significato del testo. È verosimile che la musica di Asola fosse così popolare presso i suoi contemporanei perché assolveva in maniera particolarmente efficace alle sue funzioni liturgiche (in ottemperanza alle norme post-tridentine), senza per questo rinunciare ai valori artistici di un capolavoro musicale.

FRANCO COLUSSI

TRACCE DI MUSICA POLICORALE IN ALCUNI CENTRI DEL FRIULI STORICO TRA CINQUE E SEICENTO

La pratica della musica policorale è stata sinora studiata indagando soprattutto quanto avveniva nelle più importanti istituzioni ecclesiastiche di città italiane come Venezia, Padova, Treviso, Trento, Milano, Bergamo, Brescia, Bologna, Roma, Messina, e in talune corti ecclesiastiche o principesche dell'Europa centrale e orientale; in anni più recenti, l'attenzione si è spostata anche alla sua diffusione nella Penisola Iberica e nell'America centro-meridionale¹. Minor interesse è stato invece dedicato a quanto avveniva in centri meno rilevanti e nelle ben più numerose chiese monastiche e parrocchiali, ivi comprese le cosiddette "collegiate rurali"².

La presente ricerca si è mossa proprio in questo terreno meno sondato, investigando se la policoralità abbia attecchito, tra la metà del Cinquecento e del Seicento, anche nelle modeste istituzioni ecclesiastiche del Friuli storico che certo (tranne, forse, Udine) non potevano competere per organici e risorse con quelle delle città appena menzionate. Lo scopo è stato sia quello di allargare l'ambito delle indagini, sia quello di aggiornare la scarsa (e talvolta datata) letteratura esistente per il territorio friulano; letteratura che, per quanto ne so, sinora non ha offerto sufficienti elementi di valutazione in merito, inducendo inevitabilmente a ritenere non esserci neppure le condizioni, stante la penuria di mezzi, per tale pratica.

L'indagine non si è presentata facile e non ha portato ai risultati sperati, soprattutto per la mancanza di riferimenti chiari ed espliciti alla policoralità nelle fonti documentarie locali investigate (atti capitolari delle chiese cattedrali e/o collegiate, registri di spesa, deliberazioni consiliari dei comuni che avevano giurisdizione sulle proprie chiese, cronache dell'epoca); è pesata anche la quasi totale assenza nelle biblioteche e negli archivi locali di musiche policorali relative al periodo esaminato, probabilmente scomparse già in epoche lontane³. Alcuni risultati, sia pur modesti, si sono potuti desumere, più che dalle spa-

¹ Per una bibliografia essenziale si rinvia alla voce *Cori spezzati*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition, 29 voll., ed. by S. Sadie, London-New York, Macmillan, 2001², VI, pp. 467-469. Alla tradizione policorale nella Penisola Iberica e nel Nuovo Mondo è stato dedicato il XXXIV Seminario di Studio della Fondazione Levi di Venezia nell'ottobre del 2005.

² Il termine indica nuclei di preti aggregati attorno al pievano o ai vicari parrocchiali (cfr. E. Degani, *La diocesi di Concordia*, S. Vito, Polo, 1880). Solamente da alcuni anni un manipolo di studiosi ha iniziato ad esplorare, naturalmente con un'ottica che non si limita alla musica policorale, la ricchezza di queste realtà minori. I primi risultati si trovano in D. Bryant - M. Pozzobon, *Musica devozione città. La scuola di Santa Maria dei Battuti (e un suo manoscritto musicale) nella Treviso del Rinascimento*, Treviso, Fondazione Benetton-Canova, 1995; E. Quaranta, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1998; *Produzione, circolazione e consumo. Consuetudine e quotidianità della polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali dal tardo Medioevo alla fine degli Antichi Regimi*, a cura di D. Bryant ed E. Quaranta, Bologna, il Mulino, 2006 (Quaderni di Musica e Storia, 5).

³ Per Cividale, ad esempio, Giovan Battista Candotti ne lamentava la scomparsa già nel 1847 con le se-

rute e incerte indicazioni in qualche modo riferibili a esecuzioni di musica policorale, dai pochi inventari superstiti dei libri musicali posseduti dalle diverse cappelle e dalle note di spesa che ne registravano l'acquisto⁴. Non solo memorie perdute comunque: alcuni libri di musica policorale scritti espressamente per le istituzioni friulane dai maestri che vi lavorarono (o da maestri che cercavano di esservi chiamati in servizio), talvolta dedicati a Capitoli e personalità ecclesiastiche o civili del luogo, sopravvivono infatti in altre biblioteche; un'indagine sistematica potrebbe sicuramente incrementare quanto verrà riportato in questa sede.

Circa gli autori di queste composizioni, non mancano, come si potrà vedere in seguito, alcuni friulani (per nascita o per adozione) la cui formazione musicale pare maturata esclusivamente all'interno delle istituzioni locali: il caso più interessante è quello di Marsilio Casentini, formatosi, per quanto è dato sapere, tra Cividale del Friuli, Gemona e Aquileia⁵. Nel suo discreto *corpus* compositivo compaiono anche una *Compieta a 3 chori* (Venezia, 1609) e i perduti *Cantica Salomonis* (Venezia, 1615) per doppio coro, e questo fatto, non risultando suoi soggiorni in città venete, può in qualche modo confermare indirettamente la conoscenza della tecnica policorale nelle cappelle friulane. Non intendo con questo sostenere una via friulana alla policoralità, ma solo dire che era sicuramente possibile praticare tale tecnica anche in Friuli vista la frequente presenza in loco di musicisti provenienti da Venezia o da altri importanti centri veneti.

Sono quasi un centinaio, considerando gli anonimi, i libri contenenti composizioni policorali testimoniati negli inventari friulani, opera di una quarantina circa di compositori molti dei quali furono attivi ben lontano dal territorio della Serenissima; questa ricchezza, a mio avviso, fu certamente favorita dalle numerose edizioni veneziane. Tra gli autori che ricorrono più frequentemente, come si potrà vedere, troviamo Giovanni Croce, il Palestrina, Giovan Matteo Asola e Pietro Lappi.

Per quanto riguarda gli strumenti di cui resta memoria nei documenti compulsati, e che dovettero certo trovare utilizzo nelle esecuzioni a più cori, la situazione appare, se possibile, ancor peggiore rispetto a quella del patrimonio librario: essi, fatta eccezione per qualche organo giunto sino a noi, più o meno rimaneggiato, risultano infatti del tutto dispersi. In merito agli organi è interessante sottolineare che alcune chiese, anche non particolarmente grandi, ne avevano due e vi sono testimonianze documentarie di un loro utilizzo simultaneo, come ad esempio a Pordenone e a Udine.

guenti parole: «Oltre gl'incendj involontarj, il vandalico fatto successo in una terra del Friuli di dare alle fiamme tutta la musica antica al comparire di chi per primo introdusse fra noi nella musica sacra le forme drammatiche rossiniane, ci ha forse privati delle opere di questi [Giovanni Battista Falcidonio e Alessandro Gualtieri] e altri maestri». Cfr. A. Zanini, *La cappella musicale del duomo di Cividale nell'età Barocca*, in *Ecco mormorar l'onde. La musica nel Barocco*, a cura di C. de Incontrera e A. Zanini, Monfalcone, Teatro Comunale di Monfalcone, [1995], pp. 285-314: 285.

⁴ È in preparazione da parte dello scrivente una pubblicazione che raccoglie gli inventari di libri musicali presenti in Friuli nei secoli XIV-XVII.

⁵ Per un suo profilo aggiornato e con ricca bibliografia rinvio alla voce *Casentini Marsilio*, curata da A. Zanini per il *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*. 2. *L'età veneta*, a cura di C. Scaloni, C. Greggio e U. Rozzo, Udine, Forum, 2009, pp. 666-668.

In base agli indizi raccolti per il periodo preso in esame è dunque plausibile sostenere che sia stata eseguita musica policorale (perlopiù a doppio coro) anche nelle cappelle di modeste dimensioni del Friuli storico, almeno in determinate occasioni solenni, durante le quali i musicisti a ruolo venivano verosimilmente affiancati da forze esterne; infatti, gli organici in servizio stabile che risultano dalle condotte e dai pagamenti non sarebbero stati sufficienti, nella maggior parte delle istituzioni qui considerate, a garantire simili esecuzioni. Ritengo non ci si debba basare troppo rigidamente sui dati desumibili dalla documentazione amministrativa superstita: per certo la presenza di cantori e strumentisti doveva essere maggiore di quanto risulti nelle scritture contabili, che non registravano, ad esempio, se non in occasione di qualche donativo, determinate figure come gli “zaghi” o “pagnottari” (ossia giovani chierici o aspiranti tali che prestavano servizio liturgico e corale nelle chiese in cambio di vitto e alloggio)⁶, i giovani laici che andavano a lezione gratis dai maestri di cappella impegnandosi però a cantare in chiesa⁷, così come non registravano tra i musicisti salariati gli ecclesiastici, magari buoni cantori o strumentisti, che fruiivano delle rendite di altari non riservati alla cappella musicale, e neppure la presenza occasionale di personale proveniente dai numerosi conventi del territorio. Diversamente non si giustificerebbero le note spesa per l’acquisto di opere policorali o la presenza di tale repertorio negli inventari librari di cappelle che avevano a ruolo un numero di musicisti insufficiente persino per eseguire quelle composizioni in parti reali. È difficile infatti ipotizzare che gli amministratori avrebbero autorizzato esborsi per l’acquisto di opere destinate poi a rimanere inutilizzate o scarsamente utilizzate. Né sarebbe d’altronde pensabile che in una terra facente parte della Repubblica Veneta, in cui era frequente la circolazione di religiosi e musicisti di cappella in cappella e la disponibilità di edizioni di musica policorale era notevole, non si fosse verificata una qualche declinazione di una pratica ampiamente diffusa nei principali centri della Serenissima.

Ipotizzata per via indiziale una qualche pratica policorale, nulla si può dire invece circa la prassi concreta e le possibili dislocazioni dei gruppi di cantori all’interno delle chiese: le sole cantorie sopravvissute o di cui resta informazione sono quelle entro cui alloggiavano gli organi, generalmente (tranne il caso di Udine) di piccole dimensioni e insuffi-

⁶ Qualche esempio in G. Vale, *Vita Musicale nella Chiesa Metropolitana di Aquileia (343-1751)*, in «Note d’archivio per la storia musicale», IX, 1932, pp. 201-216.

⁷ Tra gli obblighi di un maestro di cappella più frequentemente ribaditi vi era quello dell’insegnamento musicale da impartire diverse volte la settimana a quanti, chierici o laici, avessero desiderio di imparare musica; in cambio gli allievi erano tenuti a cantare in chiesa. Tanto per fare un esempio si vedano alcuni dei richiami rivolti dagli amministratori di Gemona del Friuli ai maestri del duomo locale: nel 1549 si adeguava lo stipendio del maestro «ut teneatur pro eius posse docere Clericos musicam eos videlicet qui voluerint doceri, necnon alios juvenes et personas huius Terre qui musicam addiscere voluerint»; nel 1556 veniva ribadito l’obbligo di «docere musicam quatuor pueris cantaturis in Ecclesia sine ulla mercede»; tre anni più tardi quello di «docere clericos Musicam item tres pauperes pueros laycos»; nel 1589 al nuovo maestro si intimava «l’obbligo di cantare tutti li giorni festivi in chiesa et d’insegnar gratis a cantar con ogni diligenza a putti chierici et altri layci, et sacerdoti che servon a cantar in chiesa». Cfr. G. Vale, *La ‘Schola Cantorum’ del duomo di Gemona ed i suoi maestri*, Gemona, Toso, 1908, pp. 15-16, 21. La presenza di allievi laici, attestata anche in diverse altre cappelle, non risulta mai dai libri amministrativi.

cienti ad ospitare anche strumentisti e cantori; pertanto è probabile si utilizzassero gli spazi disponibili nel coro e nella/e navata/e sfruttando al meglio le caratteristiche acustico-architettoniche dei luoghi sacri e ricorrendo soltanto in casi di necessità, visto il costo aggiuntivo, a cantorie posticce.

Tra le composizioni poliorali di cui resta testimonianza nella documentazione raccolta prevalgono quelle per doppio coro e tra queste le raccolte di salmi (soprattutto per Vespri e Compiete), dato che sostanzialmente riflettono ciò che avveniva anche fuori dal Friuli; dopo tutto questa forma particolare di polifonia altro non era che una sorta di amplificazione dell'antica pratica della salmodia antifonica. Poche sono invece le presenze accertate di opere a tre cori.

Prima di esporre i risultati dell'indagine sui principali centri friulani (disposti, per comodità, alfabeticamente), riporto qui due testimonianze particolari relative a due località sulle quali non avrò modo di tornare oltre; testimonianze che, comunque si vogliano leggere, rinviando alla tecnica poliorale. La prima è una lettera-denuncia del vicario curato di Palazzolo dello Stella, nella bassa pianura friulana, inviata il 10 giugno 1624 all'inquisitore del Patriarcato di Aquileia e segnalata alcuni decenni orsono da don G. Pressacco. In essa il vicario palazzolese denuncia certe donne superstiziose della sua cura le quali, guidate da Maria Lissandrina, «la notte della Pentecoste alle cinque hore di notte in circha andavano processionando, e lustrando la villa dentro e fuori cantando a due chori certa sua canzone che incomincia Schiarazzola Marazzola», verosimilmente un canto/ballo già comparso a stampa nel 1578 a Venezia per opera di Giorgio Mainerio, cantore in duomo a Udine dal 1560 al 1570 e in seguito attivo ad Aquileia sino alla morte⁸. L'episodio indubbiamente testimonia una pratica poliorale, anche se richiama forse più l'antichissima tecnica antifonale che le raffinate esecuzioni polifoniche allora in uso nelle grandi cattedrali. La seconda è una testimonianza iconografica, precisamente una pala d'altare, *Battesimo e consacrazione di Clodoveo da parte di San Remigio*, dipinta da Francesco Matteazzi nel 1639 per la chiesa parrocchiale di San Remigio a Cavasso Nuovo (ove ancor oggi si conserva), piccolo centro collinare del Friuli occidentale (cfr. figura 1). Nella pala, sopra il soggetto principale, sono raffigurate due tribune frontali colme di musicisti e cantori intenti in una esecuzione a doppio coro⁹. Che non riproduca quanto avveniva a Cavasso Nuovo pare ovvio, ma certo doveva presentare una situazione familiare al pittore, vista la sua origine veneziana, ed anche agli abitanti del piccolo paese che potevano averla vissuta in qualche altro centro della Patria del Friuli.

Entrando nel merito dell'indagine, è necessario fare due precisazioni. La prima, di carattere storico, serve per giustificare talune presenze e/o assenze nell'elenco dei centri presi in esame. La Patria del Friuli, diversa per estensione dal Friuli attuale, entrò a far

⁸ Cfr. G. Pressacco, *Sermone, cantu, choreis et ... marculis. Cenni di storia della danza in Friuli*, Udine, Società Filologica Friulana, 1991, pp. 95, 99 (l'episodio è riferito in diversi altri scritti del medesimo autore).

⁹ F. Metz, «*Cantar et sonar musichalmente*». Per una storia delle tradizioni musicali di S. Marco, in *San Marco di Pordenone*, a cura di P. Goi, Pordenone, Geap, 1993, pp. 461-537: 501. Per maggiori informazioni sull'opera e sull'autore rinvio a S. Aloisi - D. Manzato, *Intaglio, oro e pittura: note sull'attività della bottega Ghirlanduzzi nel Friuli Occidentale*, in «La Panarie», xxxi, 2000, pp. 89-98.



Figura 1. Francesco Matteazzi, *Battesimo e consacrazione di Clodoveo da parte di San Remigio* (Cavasso Nuovo, Pordenone, chiesa parrocchiale). In alto si notano musicisti e cantori in esecuzione a doppio coro.

parte della Repubblica veneta nel 1420 e vi rimase fino alla caduta della Serenissima nel 1797. In realtà il dominio veneziano non si estese stabilmente in maniera capillare e uniforme su tutto il territorio di lingua e tradizione friulana, in quanto vi furono città, terre e feudi che si sottrassero per un motivo o per l'altro, in tutto o in parte, all'autorità del Luogotenente veneto. Gorizia, ad esempio, in seguito all'estinzione del casato dei conti, divenne dominio asburgico, così come, qualche anno più tardi Tolmino, Gradisca e Aquileia (perdute da Venezia conseguentemente alla guerra contro la lega di Cambrai del 1508-1516), pur rimanendo *in spiritualibus* soggette, almeno nominalmente, al patriarcato di Aquileia fino alla sua soppressione nel 1751. I patriarchi, che dopo la conquista veneta furono sempre patrizi veneziani, si estraniarono gradualmente dalle terre patriarcali non soggette a Venezia ivi compresa la loro antica sede. In realtà il declino di Aquileia era iniziato molto tempo prima del suo passaggio agli Asburgo, con lo spostamento della residenza patriarcale a Cividale del Friuli nell'ottavo secolo (successivamente portata a Udine all'inizio del Duecento). Residenza significava anche corte, funzionari, cancelleria e nobiltà e ciò, come si potrà vedere, comportò notevoli benefici per Cividale e Udine nonostante i patriarchi soggiornassero quasi sempre a Venezia lasciando la gestione nelle

mani del vicario generale¹⁰; in qualche misura si può considerare conseguenza di tali benefici anche la indubbia preminenza musicale che questi due centri dimostrarono nell'epoca sulla quale si focalizza la presente indagine. Altri centri, come Concordia e Portogruaro (oggi facenti parte della regione Veneto), erano allora territorio friulano e ne furono staccati a seguito degli sconvolgimenti napoleonici (mentre dal punto di vista della giurisdizione ecclesiastica restano tuttora nell'antica diocesi concordiese cui afferisce gran parte del Friuli occidentale, e che dal 1971 è denominata diocesi di Concordia-Pordenone).

La seconda precisazione riguarda i libri elencati negli inventari e nei registri amministrativi considerati: per ciascuno di essi ho tentato, per quanto possibile, nonostante la brevità e l'imprecisione delle annotazioni, una proposta identificativa dando per scontato che si trattasse di opere a stampa; solitamente infatti, in questi inventari, in presenza di manoscritti compare l'indicazione "a penna", "a mano" o espressioni simili. Talvolta sono citati libri dispersi di cui resta comunque memoria in altre fonti, ma non mancano alcuni titoli che non trovano alcun riscontro nelle testimonianze coeve, negli strumenti bibliografici 'storici' e neppure in quelli correnti. In questi casi naturalmente la certezza che l'indicazione "a otto voci" indichi necessariamente un doppio coro resta una mera ipotesi alle volte semplicemente confortata, ma non certo rafforzata, dalla sopravvivenza di altre opere poliorali nel catalogo del medesimo autore.



Figura 2. Aquileia, Basilica patriarcale.

¹⁰ Per un'informazione essenziale sulle vicende del patriarcato può essere sufficiente il rinvio a S. Tavano, *Aquileia, i patriarchi e l'Europa*, Udine, Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, [2000].

1. *Aquileia, chiesa metropolitana dei Santi Ermagora e Fortunato*

Aquileia, sede patriarcale, fu per secoli il massimo centro religioso non solo del Friuli, ma di gran parte delle terre fra l'Adriatico e le Alpi; per questo sarebbe lecito pensare a una fiorente attività musicale all'interno della sua basilica (cfr. figura 2); ma cosa restasse nella seconda metà del Cinquecento di quello che san Girolamo aveva definito un «chorus beatorum»¹¹ è difficile dirlo, e la relazione del visitatore apostolico Bartolomeo di Porcia, effettuata nel 1570 su incarico di papa Pio V, non si sofferma in merito come vorremmo limitandosi a dire che i mansionari conoscevano bene il canto fermo e che erano «boni musici»¹². Grazie agli atti di tale visita siamo comunque informati sulle condizioni generali della diocesi di Aquileia *a parte Imperii*; il quadro che ne risulta è piuttosto desolante: molte parrocchie e vicariati versavano in condizioni miserande con un clero spesso ignorante, vizioso, carico di figli e poco o per nulla attento ai propri doveri¹³. Quella che era stata la grande Aquileia contava allora forse sì e no trecento abitanti, spopolata com'era dalla malaria che rendeva difficile viverci per la maggior parte dell'anno¹⁴. Il Capitolo metropolitano, composto dal decano, prima dignità, da ventiquattro canonici, da dodici mansionari e da tre vicari (imperiale, patriarcale e comitale), poteva comunque disporre di cospicue rendite grazie alle vaste proprietà terriere sparse in buona parte del Friuli; tuttavia dagli atti della visita del 1570 veniamo informati che i canonici, quasi tutti appartenenti a famiglie nobili, esercitavano malvolentieri le poche mansioni sacerdotali loro affidate e cercavano sempre pretesti per scansarle (soltanto in occasione delle feste solenni dovevano essere presenti in coro e cantare le antifone), lasciavano la sede aquileiese col pretesto dell'aria malsana dall'ottava di Pasqua alla vigilia di Ognissanti, contravvenendo alle antiche costituzioni che imponevano almeno otto mesi di residenza all'anno. Come se non bastasse avevano diritto ad altri cinquantaquattro giorni di vacanza annuale: nei pochi mesi residui (ma Paolo Bisanzio, vicario patriarcale, scrisse l'8 aprile 1580 che in realtà nessuno risiedeva ad Aquileia più di trenta-quaranta giorni l'anno)¹⁵ o per il freddo o per la cagionevole salute o, ancora, per la diffusione della peste come nel 1576, fini-

¹¹ San Girolamo, che aveva soggiornato ad Aquileia tra il 370 e il 373 ca., inserì come nota nella sua traduzione-integrazione della *Cronaca* di Eusebio di Cesarea sotto l'anno 378: «Aquileienses clerici quasi chorus beatorum habentur». Vale, *Vita Musicale nella Chiesa Metropolitana di Aquileia* cit., pp. 201-216: 201. Pressacco, *Sermone* cit., p. 15, propone una lettura nuova di questo passo che necessita, a mio avviso, di ulteriori approfondimenti.

¹² Più utile è il resoconto reso al visitatore dal mansionario Domenico di Fagagna in cui sono ricordati con un certo puntiglio processioni e riti, feste solenni e semplici della chiesa di Aquileia, quasi a voler testimoniare un impegno che forse era messo in dubbio.

¹³ Cfr. A. Battistella, *La prima visita apostolica nel patriarcato aquileiese dopo il concilio di Trento*, in «Memorie Storiche Forogiuliesi», III, 1907, pp. 84-100, IV, 1908, pp. 17-29, 113-124, 153-196. Si veda anche A. Barzon, *La diocesi di Aquileia seguendo la visita apostolica dell'anno 1584*, in *Studi Aquileiesi offerti il 7 ottobre 1953 a Giovanni Brusin nel suo 70° compleanno*, Aquileia, Associazione Nazionale per Aquileia, 1953, pp. 433-451.

¹⁴ Così scriveva il visitatore apostolico Cesare de Nores, vescovo di Parenzo, in occasione della sua visita ad Aquileia del 1584: «absque evidenti mortis periculo hanc civitatem ob noxiam aëris intemperiem pro maiori anni temporis parte habitari non posse». Cfr. Barzon, *La diocesi di Aquileia* cit., p. 447.

¹⁵ Battistella, *La prima visita* cit., IV, p. 167.

vano coll'andare a Mattutino soltanto nei giorni solenni e col dir messa in qualche rara festa. Le poche volte che s'adunavano in coro mescolavano «vaniloquia divinis laudibus»; nei capitoli bisettimanali erano frequenti i contrasti con insolenze e offese che talvolta sfociavano anche in violenze fisiche. Più o meno lo stesso si può dire dei dodici mansionari, tutti sacerdoti con l'obbligo di cantare in coro, che pure «non solvunt pensum» e non tengono alcun conto dei turni stabiliti per le vacanze (nei mesi estivi pochi si fermano ad Aquileia, solitamente i più giovani) e fanno una vita tutt'altro che conveniente ed ecclesiastica (alcuni vestono secolarmente, giocano a scacchi e ai dadi, ballano in pubblico, hanno relazioni con donne...)»¹⁶. Soltanto in occasione della Settimana Santa, presente il vescovo suffraganeo, e delle feste maggiori un po' di gente affluiva dalle province circostanti per fruire delle indulgenze concesse *ab antiquo* dai pontefici a chi partecipasse a queste cerimonie liturgiche¹⁷. Un quadro così negativo, ribadito peraltro più volte negli anni seguenti dalle lagnanze dei vicari patriarcali e dalle relazioni dei visitatori, a prima vista sembrerebbe contrastare con quanto scritto da Giorgio Mainerio, solamente quattro anni dopo la visita apostolica del Porcia, nella lettera dedicatoria premessa alla sua raccolta di *Magnificat* a quattro voci dedicati nel 1574 al decano, ai canonici e al Capitolo della santa chiesa d'Aquileia:

[ad Aquileia vi] è Capitolo di una chiesa alla quale (dopo la Santa Romana) nissuna in Italia precede, veneranda et celebre per li patriarchi, et per la qualità de patriarchi suoi presuli et prelati antichi et moderni, per la antichità, per le sante reliquie che vi sono et vi si conservano, per lo culto et servizio di Dio, che a laude della sua divina maestà, non ostante le ruine antiche et li pericoli dell'aere pestifero, sino in hoggi continuamente et compiutamente si esercita fra le lachrimabili ruine di quella già così grande et così famosa città; Capitolo nobilissimo anco per la grandezza dei privilegi pontificii, imperiali et patriarchali, per la iurisdittione che ha nel temporale in diversi luoghi, per la nobiltà dei canonici, tra quali si nominano anco canonici la maestà imperiale, il conte di Goritia, et il medesimo patriarcha d'Aquileia.

È tuttavia evidente che ci troviamo di fronte a testi con finalità ben diverse che riflettono anche punti di osservazione diversi: lo scopo di Mainerio non era certo quello di riferire sull'applicazione dei dettami del concilio di Trento ad Aquileia bensì – né avrebbe potuto fare altrimenti in una lettera volta a captare la benevolenza dei canonici – quello di sottolineare, sorvolando su eventuali situazioni critiche, la grandezza del Capitolo destinatario della sua prima fatica musicale.

Che comunque la cappella musicale avesse una sua vitalità è testimoniato indirettamente da diversi fatti: si continuava ad eleggere un *praefectus chori* oltre all'organista; di tanto in tanto si acquistavano libri musicali; altre opere musicali, oltre a quella appena ri-

¹⁶ Ivi, pp. 166-169.

¹⁷ Il mansionario Domenico di Fagagna così ricorda al visitatore apostolico Bartolomeo da Porcia una di queste solennità: «Il dì de lo corpo de Nostro Signore [= Corpus Domini] si fa una processione solenne et si va attorno la città con molte torze cantando li mansionarii himni, responsorii et anthiphone appropriate, qual processione si fa dopo cantata la messa nella chiesa maggiore».

cordata, venivano dedicate al Capitolo di Aquileia come, per esempio, «quoddam opus musice a se elegantissime editum» indirizzata, il 30 dicembre 1569 da Ippolito Chamaterò romano allora maestro di cappella nel duomo di Udine, e identificabile verosimilmente con il perduto *Liber primus missarum cum quinque et septem vocibus*, pubblicato a Venezia da Girolamo Scotto nel 1569¹⁸ (non è escluso che Chamaterò con questo dono volesse sondare la possibilità di una nuova sistemazione proprio in Aquileia, dal momento che nel febbraio del 1570 abbandonò Udine)¹⁹; o ancora i «nonnullos libros musicales sub suo nomine impressos et editos» che Grammatio Metallo aveva presentato nel 1582 in occasione del concorso per la successione alla direzione della cappella; o il primo libro delle *Sacrae cantiones* a cinque voci (1587) del pistoiese Benedetto Menchini, oggi perduto; o la *Compieta a sei voci* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1616) di Romano Micheli, allora maestro di cappella in Portogruaro prima di passare con medesimo incarico ad Aquileia dal 2 dicembre 1618 fino al 1621.

Ancor più dimostrano la vitalità musicale dell'istituzione negli anni Settanta alcune presenze importanti tra i mansionari, che, per statuto, dovevano sostenere una prova «in lectura et cantu»: oltre a Mainerio vi si trovavano anche gli udinesi Pietro Ragno e Giovan Battista Galeno, entrambi compositori²⁰; ottimi ed esperti cantori erano invece pre' Lorenzo Delfo (Dal Pho), ivi mansionario almeno dal 1557, che nel 1576 ebbe l'incarico di reggere il coro della basilica (e, quindi, di collaborare direttamente col maestro di cappella Mainerio), e pre' Alessandro Mantovano, che divenne mansionario nel 1578 e in seguito, perlomeno dal dicembre 1600, maestro di cappella²¹. A loro si potrebbero aggiungere i nomi di alcuni «pagnottari». Purtroppo però per quanto riguarda la pratica policorale nulla si riesce ad evincere dai documenti. Neppure nella descrizione (insolitamente dettagliata per lo standard degli *Acta*) dell'apertura, il 22 gennaio 1576, delle celebrazioni giubilari presiedute dal vicario patriarcale Giacomo Maracco si trovano cenni su eventuali esecuzioni policorali.

2. Cividale del Friuli, duomo di Santa Maria Assunta

La cappella musicale del duomo di Cividale del Friuli (cfr. figura 3), una delle cattedrali del patriarcato aquileiese, fu tra le più importanti del Friuli come lo era il suo Capitolo che nei momenti più floridi contò quarantotto canonici e dodici mansionari. La

¹⁸ Di quest'opera era nota solamente la parte dell'alto, oggi irreperibile, conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli; un altro testimone era stato segnalato erroneamente da Robert Eitner presso la Biblioteca Universitaria di Uppsala.

¹⁹ Due anni più tardi pure «maestro Florio cantor», forse identificabile con uno dei vari compositori della famiglia Flori di origine fiamminga, fu ricompensato per aver indirizzato al Capitolo quattro libri di musica. Alba Zanini, *Nuovo Liruti* cit., pp. 1124-1125, propone di identificarlo con Giovanni (Johannes, Hans) Florio (Florii, Flory, Florius), che fu attivo tra il 1581 e il 1582 a Cividale del Friuli.

²⁰ Per entrambi rinvio *sub voce* al mio profilo in *Nuovo Liruti* cit., rispettivamente pp. 2106-2108 e 1220-1223.

²¹ Per questi dati perlopiù inediti rinvio agli *Acta Capituli Aquileiensis* conservati presso gli Archivi Storici Diocesani di Udine.



Figura 3. Cividale del Friuli, Duomo.

presenza di un «cantor», attestata già nel 1176²², venne istituzionalizzata nel 1338 dal patriarca Bertrando, che ne affidò al Capitolo la nomina, conservando tuttavia per sé e per i suoi successori il diritto di conferma²³. L'obbligo del servizio corale per i mansionari era stringente e venne più volte ribadito fino a prevedere nel 1594, con gli Statuti del patriarca Francesco Barbaro, la sospensione *a divinis* per gli inadempienti²⁴. A Cividale fiorirono le prime forme di polifonia registrate in Friuli, oggi indicate come *cantus planus binatim* o polifonie primitive (*Missus ab arce*, *Submersus iacet pharao*, *O lylium convallium* e altre ancora) e la Biblioteca Capitolare si arricchì nei secoli di preziosi codici liturgico-musicali, passati allo Stato dopo l'annessione e attualmente custoditi nel locale Museo Archeologico Nazionale.

Nel periodo che ci interessa vi operarono Tomaso Vardelli e Giuseppe Falcidio tra gli organisti, mentre tra i maestri di cappella troviamo Giovan Battista Falcidio (probabilmente di origine cividalese), Silao Casentini lucchese (padre di Marsilio), Giovanni Fer-

²² C. Scalon, *Libri scuole e cultura nel Friuli medievale. «Membra disiecta» dell'Archivio di Stato di Udine*, Padova, Antenore, 1987 (Medioevo e Umanesimo, 65), p. 13.

²³ G. Marioni, *La cappella musicale del duomo di Cividale (Cenni storici dalle origini al secolo XIX)*, Parte I, in «Memorie storiche forogiuliesi», v/41, 1954-1955, pp. 115-126: 125.

²⁴ Zanini, *La cappella musicale del duomo di Cividale* cit., pp. 286, 307.

retti, Pier Andrea Bonini, Giovanni Battista Zanotti e Alessandro Gualtieri (già attivo presso l'arcivescovo di Salisburgo e a Verona, prima di passare a Cividale del Friuli dove morì nel 1655, dopo trentaquattro anni di servizio).

Essi avevano a disposizione oltre all'organo installato da Vincenzo Colombi²⁵ tra il 1553 e il 1555 nella navata laterale destra, ossia in *cornu epistulae*, in parete all'interno di una cantoria, diversi altri strumenti (un inventario del 1618 ricorda, ad esempio, «Due tromboni novi con sue casse e chiavi. Un cornetto novo. Doi flautini novi», ma nei documenti si citano anche spinette, arpe e altro ancora)²⁶. Come nel caso di Aquileia, allo stato degli studi non vi sono documenti che riferiscano esplicitamente di esecuzioni policorali, tuttavia esse appaiono qui più plausibili vista la discreta presenza di opere per doppio coro tra i libri consegnati al maestro di cappella Giovanni Battista Zanotti dal canonico fabbriciere Giacomo Strazzolini il 16 febbraio 1618²⁷. Vi figurano infatti:

Una copia di messe a 9 del Mortaro²⁸

[...]

Una copia di messe à 12 del Meruli²⁹

[...]

Una copia di messe à 12 dell'Antegnati³⁰

[...]

Mottetti

[...]

Una copia di motetti à 8 del Chiozzotto con la spartitura³¹

[...]

²⁵ L. Stella, *Vincenzo Colombi organaro a Venezia e la sua attività*, «L'organo», XXXIX, 2007, pp. 37-89: 62-66. Oggi il suo posto è occupato da uno strumento di Beniamino Zanin del 1933.

²⁶ Un secondo organo venne acquistato dal Capitolo cividalese a Palmanova e fatto collocare nel coro del duomo nel 1651; in proposito cfr. Zanini, *La cappella musicale del duomo di Cividale* cit., p. 304.

²⁷ Questo inventario (Cividale, Museo Archeologico Nazionale, Definizioni. 1617-1622, 283, 19 aprile 1618, c. 32), già segnalato da Giuseppe Marioni, *La cappella musicale del duomo di Cividale (Cenni storici dalle origini al secolo XIX)*, *Continuazione*, in «Memorie storiche forogiuliesi», v/42, 1957, pp. 157-175: 157-158, è stato edito da Zanini, *La cappella musicale* cit., pp. 288-289 che ritiene, in disaccordo con Marioni, sia quello consegnato da Zanotti al fabbriciere. Purtroppo di tutto questo ricco elenco rimane in archivio soltanto l'*Officium defunctorum* di Giovanni Giacomo Gastoldi, Venezia, Ricciardo Amadino, 1607 (RISM A/I G 504).

²⁸ Forse A. Mortaro, *Missarum atque sacrarum cantionum novem vocibus, liber tertius*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1606 (RISM A/I M 3747).

²⁹ Credo trattarsi di C. Merulo, *Misse due, cum octo, et duodecim vocibus concinende, additeque lytanie Beatae Mariae Virginis octo vocum*, [...] *cum parte organica*, Venezia, Angelo Gardano e fratelli, 1609 (RISM A/I M 2367).

³⁰ Verosimilmente si tratta di Costanzo (Brescia, 1549-1624), membro della famosa famiglia di organari originari di Antegnate in provincia di Bergamo. Il libro in questione potrebbe essere il *Liber XIII in quo habentur Missa Borromea, Motecta, Cantionesque gallicae tribus choris*, Venezia, Angelo Gardano, 1603 (RISM A/I A 1265).

³¹ L'indicazione così generica rende difficile un'identificazione certa tra i libri di Giovanni Croce: potrebbe trattarsi, ad esempio, dei *Motetti a otto voci* [...] *comodi per le voci, e per cantar con ogni stromento* [...] [libro

Li Concerti à 12 del Gabrieli³²

Vesperi, et Compiete.

Una copia dei Vesperi à 8 di Bortolamio Sorte³³

[...]

Una copia di Vesperi à 8 del Mortaro³⁴Una copia di Vesperi à 8 del Chiozzotto³⁵Una copia di Vesperi à 8 del Lapis [Lappi]³⁶Una copia di Vesperi à 9 del Falcidio³⁷

[...]

Una copia di Compieta à 8 del Chiozzotto³⁸

Madrigali, et Concerti.

Una copia di Madrigali à 12 di diversi ecc.mi Autori

[...]

Una copia di Concerti à 10 del Rubiconi³⁹

primo], Venezia, Giacomo Vincenti, 1594 (RISM A/I C 4430) (più volte ristampato), o dei *Motetti a otto voci* [...] *libro secondo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1595 (RISM A/I C 4436), pure più volte ristampato, o altro ancora, se si interpreta il termine “motetti” comprendendo salmi vesperali o di Compieta, ecc. Neppure il riferimento alla “partitura” è di aiuto per l’esatta identificazione, in quanto sia il primo che il secondo libro la avevano.

³² *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli* [...] *continenti musica di chiesa, madrigali, & altro, per voci, & stromenti musicali, a 6, 7, 8, 10, 12, & 16* [...] *libro primo et secondo*, Venezia, Angelo Gardano, 1587 (RISM A/I G 58 e 85).

³³ Molto probabilmente si tratta della *Vespertina omnium solemnitarum psalmodia, duoque cantica Beatae Virginis ac hymnus Divi Ambrosij et Augustini octonis vocibus*, Venezia, Angelo Gardano, 1593 (RISM A/I S 3992), dedicata al Capitolo della cattedrale di Padova da Bartolomeo Sorte cantore e trombonista padovano.

³⁴ Forse A. Mortaro, *Psalmi ad vespas, triaque cantica Beatae Mariae Virginis, octo vocibus*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1599 (RISM A/I M 3743).

³⁵ Verosimilmente: G. Croce, *Vespertina omnium solemnitarum psalmodia octonis vocibus decantanda*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1597 (RISM A/I C 4449).

³⁶ P. Lappi, *Sacra omnium solemnitarum vespertina psalmodia, cum tribus Beatae Virginis Mariae canticis, octonis vocibus concinenda*, Venezia, Angelo Gardano, 1600 (RISM A/I L 672), o una delle ristampe.

³⁷ Non resta traccia di questi Vesperi di Giovanni Battista Falcidio tra gli indici degli stampatori e neppure in G. O. Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di C. Ruini, Firenze, Olschki, 1988; si potrebbe tentare di identificarli con quell’«opusculum suum certorum psalmodum positorum in cantu figurato» che egli donò al Capitolo di Cividale il 12 luglio 1575 e probabilmente rimasero manoscritti. Falcidio fu organista in duomo a Spilimbergo dal 6 agosto 1564 al 16 settembre del 1573 quando venne chiamato alla guida della cappella di Cividale. Di lui restano a stampa alcune messe e dei madrigali ospitati in libri di Ippolito Bac-cusi (cfr. RISM B/I 1570/1 a, 1572/8, 1572/9). Morì prima del 13 ottobre 1580.

³⁸ Verosimilmente: G. Croce, *Compietta a otto voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1591 (RISM A/I C 4428).

³⁹ Non si conoscono concerti a dieci voci di Grisostomo Rubiconi e forse l’estensore dell’inventario ha commesso una svista; potrebbero invece essere i *Concerti ecclesiastici alla moderna dove si contengono messa, salmi per il Vespero, e Compieta, et Magnificat, a tre, a quattro, a cinque, a sei, a sette & a otto* [...] *con il basso continuo per sonare nell’organo, opera seconda*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1611 (RISM A/I R 3034), che, essendosi giunti incompleti, non ci danno la certezza di essere policorali.

3. *Concordia-Portogruaro, cattedrale di Santo Stefano - cattedrale di Sant'Andrea*

Stante il silenzio della documentazione, dei primi secoli di attività musicale nell'antica cattedrale di Santo Stefano di Concordia si conosce ben poco, tanto che è impossibile definire in termini numerici i componenti della cappella se non dalla seconda metà del XVII secolo. I canonici tenuti all'ufficiatura dal 1576 erano tredici, tre i mansionari cui si aggiungevano alcuni "zaghi". Prima del 1586 negli *Acta* del capitolo di Concordia non si fa menzione di maestri di cappella, ma per certo le lezioni finalizzate ad esecuzioni di canto figurato erano assicurate dagli organisti o dagli scolastici perlomeno a partire dalla prima metà del secolo; un organo vi era stato costruito da Vincenzo Colombi nel 1530⁴⁰. Il 22 giugno 1586 la sede episcopale e il Capitolo furono traslati per volontà di papa Sisto V, dopo diversi tentativi andati a vuoto, dalla cattedrale di Santo Stefano in Concordia alla cattedrale di Sant'Andrea a Portogruaro (pochi chilometri più a nord), «a cagione dell'insalubrità dell'aria»⁴¹. Rimangono diversi inventari della suppellettile liturgica relativi al periodo preso in esame, ma sono di scarsa utilità in quanto si limitano a descrizioni generiche del tipo: «libreto de musica in canto figurato», «un libro grande de canto figurado», ecc.⁴² Anche le note di acquisti librari che compaiono sia pur rare nei libri di spesa risultano di poco aiuto, limitandosi a descrizioni poco precise come: «libri di musica in 4. 5. 6 le litanie et alcuni mottetti, opere nove» (13 marzo 1615) e «7 salmi di Andrea Gabrieli» (27 marzo 1615)⁴³. Al momento della traslazione la carica di maestro di cappella era nelle mani di Ippolito Chamaterò che probabilmente vi operò solo per qualche mese⁴⁴. Seguirono musicisti pressoché sconosciuti (pre' Lattanzio Carleschi, pre' Aloisio Brocca, messer Silao Casentini lucchese, pre' Giovanni «a carminibus» e altri ancora), finché il 4 luglio del 1598 venne eletto il frate minore Tomaso Graziani da Bagnacavallo, allievo di Costanzo Porta. Costui si mise ben presto all'opera anche come compositore dedicando l'anno seguente un *Missarum Quinque Vocibus Liber primus* (Venezia, Ricciardo Amadino, 1599) al vescovo concordiese Matteo Sanudo. Nel settembre del 1601 pubblicò un *Completorium Romanum octonis vocibus* (a doppio coro), dedicandolo alla propria comunità natale, ma fregiandosi nel frontespizio del titolo di maestro della cattedrale di Concordia⁴⁵. Prima di lasciare l'incarico, per assumere la direzione della cappella nella cattedrale di Ravenna, diede alla luce un'altra opera per doppio coro, i *Vesper per tutto l'anno*, di Tomaso Gra-

⁴⁰ Stella, *Vincenzo Colombi organaro a Venezia* cit., pp. 45-46.

⁴¹ F. Metz, "Per bater la batuda in organo". *Note d'archivio per la storia musicale a Portogruaro nel '600*, in Antonio Carneio (1637-1692), Atti della giornata di studio 26 marzo 1993, a cura di G. Bergamini e P. Goi, Portogruaro, Città di Portogruaro, 1995, pp. 63-90: 64; Id. *La musica nella cattedrale di S. Stefano in Concordia*, in *La chiesa concordiese, 389-1989, II. La diocesi di Concordia-Pordenone*, a cura di C. G. Mor e P. Nonis, Pordenone, GEAP, 1989, pp. 225-276: 232.

⁴² Ivi, pp. 271, 275.

⁴³ Cfr. Metz, "Per bater la batuda in organo" cit., p. 81.

⁴⁴ Cfr. Metz, *La musica nella cattedrale di S. Stefano* cit., p. 253, che riporta anche gli obblighi imposti con la condotta.

⁴⁵ *Completorium Romanum octonis vocibus Thomae Gratiani de Bagnacaballo cathedralis ecclesiae Concordiensis musicorum magistri*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1601 (RISM A/I G 3705).

tiani da Bagnacavallo Maestro di Capella di Concordia, a otto voci, Venezia, Ricciardo Amadino, 1603⁴⁶. Considerando queste edizioni, non sembra azzardato dunque ipotizzare che durante il suo magistero anche in Portogruaro si cantasse a doppio coro, ipotesi più difficile da sostenere invece con i suoi successori. Dopo la sua partenza da Portogruaro, alternatisi alcuni maestri di mediocre levatura, nel novembre del 1608 fu chiamato Lodovico Grossi da Viadana, ma alla fine del gennaio seguente il vicario generale del vescovo Ottavio Milliana gli intimò di sospendere ogni attività musicale in quanto la sua elezione doveva ritenersi nulla. Tuttavia che si trattasse di sospensiva e non di immediata cassazione viene confermato dalla circostanza che il Viadana nelle intitolazioni di quattro opere (dalla XXI alla XXIV) edite tutte presso Giacomo Vincenti a Venezia nel 1609 si fregiò del titolo di maestro di musica della cattedrale di Concordia e dal fatto che il primo maggio di quell'anno lo spesario della sacrestia registrava la corresponsione della sua rata trimestrale⁴⁷. La prima di queste edizioni, il *Completorium Romanum quaternis vocibus*, fu indirizzata l'11 aprile 1609 al decano, al preposito e al Capitolo di Concordia con una dedicatoria in cui esprime gratitudine per l'accoglienza ricevuta e loda l'interesse musicale riscontrato in loco. Poiché anche le altre tre sue opere venute alla luce durante il periodo concordiese sono a quattro voci, vien quasi da pensare che egli non abbia potuto giovarsi in S. Andrea delle raccolte per doppio coro che aveva già edito e che il consumo musicale locale richiedesse piuttosto composizioni per organici meno impegnativi⁴⁸. La situazione non migliorò certo dopo la sua partenza, dal momento che la carica rimase vacante per qualche anno fino alla nomina di Stefano Nascimbeni, il 1° maggio 1614⁴⁹. Quest'ultimo si distinse sì nella composizione di musica poliorale, ma solamente prima e dopo la sua parentesi friulana⁵⁰. Meglio non seppero fare neppure i suoi successori.

⁴⁶ Giova forse ricordare che l'esordio come compositore del Graziani era avvenuto proprio nel segno della polioralità con la *Missa cum Introitu, ac tribus motectis, duodecim vocibus canenda, tribus choris distincta*, Venezia, Angelo Gardano, 1587 (RISM A/I G 3701).

⁴⁷ Metz, "Per bater la batuda in organo" cit., p. 75. Durante la sosta concordiese dava alle stampe le seguenti opere: *Completorium Romanum quaternis vocibus decantandum auctore Lodovico Viadana in cathedrali Concordiensi ecclesia musicorum magistro. Liber primus nunc primum in lucem editus. Opus XXI*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609 (RISM A/I V 1388); *Lamentationes Hieremiae prophetae in maiori hebdomada concinendae quatuor paribus vocibus, auctore Lodovico Viadana in ecclesia cathedrali Concordiensi musicorum praefecto. Opus XXII*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609 (RISM A/I V 1389); *Responsoria ad lamentationes Hieremiae prophetae quae in maiori hebdomadae officiis concinuntur cum quatuor vocibus, auctore Lodovico Viadana in ecclesia cathedrali Concordiensi musicorum praefecto. Opus XXIII*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609 (RISM A/I V 1391); *Il terzo libro de' concerti ecclesiastici a due, a tre et a quattro voci con il basso per sonar nell'organo di Lodovico Viadana maestro di capella nella cathedrale di Concordia*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609 (RISM A/I V 1392).

⁴⁸ L. da Viadana, *Completorium Romanum octonis vocibus infractis decantandum*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1597 (RISM A/I V 1352); Id., *Motecta festorum totius anni octonis vocibus [...]* opera X, Venezia, Ricciardo Amadino, 1597 (RISM A/I V 1353); Id., *Completorium Romanum octo vocibus decantandum, liber secundus [...]*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1606 (RISM A/I V 1379); la sua opera poliorale più imponente è invece di pochi anni più tarda: Id., *Salmi a 4 chori [...]* op. XXVII, Venezia, Giacomo Vincenti, 1612 (RISM A/I V 1400).

⁴⁹ Metz, "Per bater la batuda in organo" cit., pp. 79, 81.

⁵⁰ S. Nascimbeni, *Concerti ecclesiastici a dodici voci, divisi in tre chori*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1610 (RISM A/I N 70); Id., *Messe a otto voci, con la partitura per l'organo, libro primo*, Venezia, Ricciardo Amadino,

4. Gemona, duomo di Santa Maria Assunta

Gemona, piccolo centro collinare posto sull'antica strada che dalla Serenissima portava all'Austria, vanta, fin dal secolo XIII, un'ininterrotta tradizione di cultori della musica. La presenza di un organo nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta era già attestata nel 1323 quando certamente da tempo vi operava una *schola cantorum*. Dal 1533 al 1537 diresse la cappella musicale pre' Francesco di Santa Croce, noto anche come Francesco Patavino, tra i primi compositori a utilizzare la tecnica del coro spezzato (o doppio coro), dal quale «plurimum honorabatur ecclesia»⁵¹; ma fu a partire dal 1582 con la chiamata del frate napoletano Bonaventura Verillo che iniziò un periodo particolarmente florido per l'istituzione, proseguito con Giovanni Ferretti, Silao Casentini, Bartolomeo Ratti (allievo di Costanzo Porta) e Marsilio Casentini. Verillo e i suoi successori fecero acquistare dai camerari diversi libri musicali tra cui figurano anche opere per doppio e triplo coro. Di essi purtroppo oggi nell'archivio locale resta solo la memoria. Non si conoscono esattamente gli organici della cappella che comunque, come si è detto nell'introduzione, grazie alla costante attenzione degli amministratori, potevano disporre sempre di un discreto numero di allievi sia chierici che laici, ma è probabile che le esecuzioni policorali fossero limitate alle grandi solennità quando, stando ai documenti, si chiamavano in aiuto anche cantori forestieri. Queste le edizioni di musica policorale registrate negli inventari sin qui rinvenuti:

1583, agosto⁵².

Libri di canto fatti venir da Venetia, cioè:

[...]

Salmi del vespro dello stesso [Asola] a 8 voci⁵³

Salmi completi con alcuni motetti dello stesso [Asola] a 8 voci⁵⁴

1612 (RISM A/I N 71); Id., *Psalmi ad vespertas in totius anni solemnitatibus, octonis vocibus* [...], Venezia, Stampa del Gardano presso Bartolomeo Magni, 1616 (RISM A/I N 72).

⁵¹ Per un quadro aggiornato su di lui si vedano: D. Princivalli, *Francesco Santacroce*, in «Musica e storia», IX/2, 2001, pp. 307-374; F. Santacroce «Patavino», *Opere sacre e profane*, ed. critica a cura di D. Princivalli, Padova, CLEUP, 2003.

⁵² L'inventario è edito in Vale, *La 'Schola Cantorum' del duomo di Gemona* cit, p. 18; cfr. anche M. Grattoni d'Arcano, *La cappella musicale dal Medioevo sino al '500*, in *Il duomo di Santa Maria Assunta di Gemona*, Udine, Arti grafiche friulane, 1987, pp. 83-109: 108.

⁵³ G. M. Asola, *Psalmodia ad vespertinas omnium solemnitarum horas octonis vocibus infractis decantanda* [...], Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1574 (RISM A/I A 2517); oppure *Vespertina omnium solemnitarum psalmodia, iuxta decretum sacrosanti Tridentini concilij, duoque Beatae Virginis cantica* [...] cum quatuor vocibus [...] primus chorus extat etiam secundus chorus, Venezia, Angelo Gardano, 1578, insieme a *Secundus chorus vespertinae omnium solemnitarum psalmodiae*, Venezia, Angelo Gardano, 1578 (RISM A/I A 2532 e 2538); considerata la data dell'inventario si può escludere si trattasse invece della *Nova vespertina omnium solemnitarum psalmodia* [...] octonis vocibus edita nel 1587.

⁵⁴ Dovrebbe trattarsi del *Completorium Romanum duae B. Virginis antiphonae, scilicet Salve regina et Regina coeli quatuorque alia motetta, musica octonis vocibus infractis decantanda*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1575 (edizione sconosciuta a RISM A/I, ma cfr. *Bibliografia delle opere pubblicate a stampa dai musicisti veronesi nei secoli XVI-XVIII*, a cura di O. Mischiati, Roma, Torre d'Orfeo, 1993, p. 30); l'opera fu ristampata almeno nel 1585 (RISM A/I A 2560) e nel 1599.

[...]

Motetti del Prenestino a 5, 6, 7 et 8 voci⁵⁵

[...]

[1587 ca.]⁵⁶

[...]

Il terzo libro dei motetti di Giovan Palestrina⁵⁷

[...]

Libri nove di salmi del vespro a doi Chori del Colombano Mistro di Capella de fra Minori in Venetia⁵⁸

[...]

Nuovi Salmi del Vespro del medesimo Asola⁵⁹

[...]

Un'altra messa del Palestrina pure a otto⁶⁰

Anche alcuni dei maestri di cappella in carica praticavano la composizione per doppio coro: Bartolomeo Ratti, ad esempio, nella sua *Ghirlanda de varii fiori amorosi* (Venezia, Ricciardo Amadino, 1596)⁶¹ dedicata a Giovanni Martino Marchesi, ricco commerciante udinese, in occasione del suo matrimonio con Lucina Savorgnan, aveva inserito un dialogo per due cori a otto voci, *Vezzasette, leggiadr'e care ninfe, ove ne gite*⁶². Ben più rilevante il caso di Marsilio Casentini, che guidò la cappella dal 1600 al 1651 rifiutando analogo

⁵⁵ Probabilmente si trattava di G. Pierluigi da Palestrina, *Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus*, Venezia, Girolamo Scotto, 1572 (RISM A/I P 705), dal momento che il terzo libro risulta acquistato in un elenco successivo.

⁵⁶ Vale, *La 'Schola Cantorum' del duomo di Gemona* cit., p. 20, attribuisce questi acquisti a Ferretti che fu a Gemona dall'ottobre del 1586 alla fine del 1588, ma secondo Grattoni d'Arcano, *La cappella musicale* cit., p. 108 i primi due libri erano già stati acquistati nel 1584.

⁵⁷ Verosimilmente G. Pierluigi da Palestrina, *Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber tertius*, Venezia, Girolamo Scotto, 1575 (RISM A/I P 711).

⁵⁸ O. Colombani, *Ad vespas Davidice modulationes in omnibus totius anni solemnitatibus [...] novem vocibus, cum cantico B. Mariae Virginis*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1587 (RISM A/I C 3426).

⁵⁹ Mancando l'indicazione del numero delle voci, è impossibile un'identificazione certa, ma l'indicazione «Nuovi salmi» rinvia con buona probabilità a G. M. Asola, *Nova vespertina omnium solemnitatum psalmodia, cum cantico Beatae Virginis. Octonis vocibus*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1587 (RISM A/I A 2568).

⁶⁰ Essendo solo quattro le messe a otto voci di Palestrina, tre delle quali editate insieme nel 1601, dovrebbe trattarsi della messa *Confitebor tibi Domine* edita in *Di M. Giovanni Pierluigi da Palestrina una messa a otto voci sopra il suo Confitebor a due cori. Et di M. Bartholomeo lo Roi maestro di Capella del Vicere di Napoli una messa a quattro sopra Panis quem ego dabo tibi, de Lupo*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1585 (RISM B/I 1585/5).

⁶¹ E. Vogel - A. Einstein - F. Lesure - C. Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 voll., Pomezia-Genève, Staderini-Minkoff, 1977, n. 2139.

⁶² Cfr. G. Pressacco, *Giovanni Legrenzi, i Savorgnan e la furlana*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*, Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia, 24-26 maggio 1990 - Clusone, 14-16 settembre 1990), a cura di F. Passadore e F. Rossi, Firenze, Olschki, 1994, pp. 133-184: 151.

ruolo a Capodistria, autore di una *Compieta, a tre chori* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1608) dedicata a Giovanni Andrea Gropplero, un nobile del luogo, e dei perduti *Cantica Salomonis*, mottetti a otto voci (Venezia, 1615)⁶³. Anche in mancanza di riscontri documentari, mi pare difficile pensare che abbia composto queste opere senza poi proporle l'esecuzione nel luogo ove operò così a lungo.

5. Gorizia, chiesa dei Santi Ilario e Taziano

Come è stato anticipato in premessa, la città friulana di Gorizia non entrò a far parte della Serenissima, ma fu comunque soggetta *in spiritualibus* al patriarcato di Aquileia. Dell'attività musicale svolta nel suo duomo intitolato ai santi Ilario e Taziano si conoscono oggi solamente le vicende relative agli organi, la cui presenza è attestata già nella prima metà del XVI secolo, mentre pochissimo si sa dei cantori e dei maestri di cappella⁶⁴. Tuttavia si può ipotizzare una pratica policorale dal momento che sopravvive una raccolta per doppio coro composta, secondo quanto si legge nella dedicatoria, appositamente per le necessità di questo duomo: si tratta delle *Messe et motetti a otto voci. Co 'l basso per l'organo. Di Gioseffo Marini Maestro di Capella dell'Illustrissima Convocazione di Gorizia*, Venezia, stampa del Gardano, appresso Bartolomeo Magni, 1621⁶⁵. La Convocazione (ossia l'assemblea degli Stati provinciali e dei deputati della contea), dedicatoria dell'opera, esercitava il giuspatronato sul duomo e aveva ingaggiato Marini nella primavera del 1619. Inoltre potrebbero risalire al periodo del suo soggiorno goriziano anche i *Magnificat a 8, con mottetti con basso* di cui resta solamente la memoria in un catalogo del 1621 dell'editore veneziano Vincenti⁶⁶. Non furono comunque queste le sue uniche composizioni policorali poiché altri sette mottetti a otto voci, che non trovano riscontro in opere a stampa e quindi non sono databili con precisione, si conservano manoscritti in una

⁶³ L'opera, ricordata nell'indice del Vincenti del 1621 (cfr. O. Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, 215, VII: 232), risulta oggi irreperibile, ma secondo R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlichen Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900, I, p. 356, una copia completa si trovava nella Königliche und Universitäts-Bibliothek di Königsberg.

⁶⁴ Per le vicende organarie il saggio più recente e aggiornato è *Organi e tradizioni organarie nel Friuli Venezia Giulia. L'Arcidiocesi di Gorizia*, a cura di L. Nassimbeni, Udine, Pizzicato, 2004, pp. 147-170.

⁶⁵ RISM A/I M 675. Il libro contiene: *Missa concertata*, una *Missa pro defunctis* e tre mottetti (*In principio erat verbum*; *Benedicite Domine* «D'incerto auctore» e *O bone Iesu*) per doppio coro a otto voci concertate (tranne l'ultimo mottetto che è a sei voci). Si tratta di composizioni inseribili nella grande tradizione polifonica rinascimentale di scuola veneta che mirano a raggiungere effetti sonori ampi e robusti: ciò è ravvisabile particolarmente nella messa da *Requiem*, caratterizzata da un'intensa coralità, e nei tre mottetti, mentre la scrittura della prima messa è meno fitta e presenta abbastanza frequentemente brevi interventi solistici. Cfr. S. Iurig, *Giuseppe Marini, Messe et motetti a otto voci, Venezia, B. Magni, 1621*, tesi di diploma, Università degli Studi di Udine, Corso di Diploma universitario per Operatore dei Beni Culturali, Indirizzo Musicologico, a. a. 1999/2000 (contiene la trascrizione in edizione moderna della messa e dei mottetti). Per le più recenti acquisizioni sull'autore rinvio a F. Colussi, *Marini Gioseffo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2008, LXX, pp. 459-461.

⁶⁶ Probabilmente era stato stampato qualche anno prima dal momento che manca la specificazione «novi» che talvolta compare in questo catalogo per indicare appunto la novità editoriale.

imponente intavolatura d'organo della biblioteca del seminario di Pelplin in Polonia⁶⁷: *Salve o Maria, O Maria Sponsa Christi, Pone me Domine, Magnificat super Ego sum qui sum, Magnificat super Incredimini omnes, Magnificat super Vulnera Domine, Magnificat super Hoc tegitur*⁶⁸. Non è noto per quali vie queste composizioni siano finite in questa intavolatura polacca: l'ipotesi di un soggiorno in Polonia del Marini dopo il 1625 (anno in cui si perdono definitivamente le sue tracce) non ha trovato sinora riscontri documentari; forse, più semplicemente, potrebbero essere state tratte da una copia della perduta raccolta *Magnificat a 8, con mottetti con basso*.

6. Pordenone, chiesa di San Marco

Chiesa concattedrale del vescovo concordiese solamente dal 1971, ebbe nei secoli passati una dignitosa serie di maestri di cappella, e probabilmente fu dotata di un primo organo già nella seconda metà del secolo xv; di pratica corale si può comunque parlare almeno dal secolo xiii. Michiel Comis (1525?-1604) è il primo a prendere il titolo di maestro di cappella in modo ufficiale e stabile (1545). Fu sostituito, tra il 1575 e il 1578, da Marc'Antonio Pordenon, nativo del luogo ma prevalentemente attivo a Padova. Nella prima metà del xvii secolo si distinsero Gioseffo Marini (appena ricordato per il suo servizio goriziano), Giulio Mussi di Lodi, Domenico Aldegatti e Pietro Antonio Tolussio. Tra la fine del xvi e la prima metà del xvii secolo sono abbastanza frequenti nei libri contabili le note di spesa per libri di musica che però solo una volta, il 7 aprile 1595, indicano i titoli acquistati: «Messe dell'Asola a 5, L. 1 s. 10 / Mottetti del Chiozotto con la partitura L. 2 s. 10»⁶⁹. Mancano inventari dell'epoca che ci indichino una sia pur sommaria dotazione libraria della cappella e il fondo attuale conserva prevalentemente pezzi otto-novecenteschi. Neppure le indagini sugli organici della cappella forniscono dati utili al nostro scopo; si sa solo che in aiuto dei preti nella seconda metà del xvi secolo v'erano per certo quattro «zagli», passati a sei nel secolo seguente. Tuttavia una pratica a doppio organo appare leggibile in conclusione a un verbale del 27 ottobre 1594 ove si registra la volontà di conservare il vecchio organo a fianco di quello appena costruito da Vincenzo Colonna, per «servirsi del concerto d'ambedue» come «in onorate occorrenze» era già successo (probabilmente con l'aiuto di un portativo)⁷⁰; nel 1595 fu pure deliberato di con-

⁶⁷ Compilata nel monastero cistercense di Pelplin tra 1620-30 da Feliks Trzeciński, questa intavolatura contiene 797 trascrizioni di opere vocali e 91 composizioni per tastiera di compositori polacchi, italiani, tedeschi, austriaci, fiamminghi, nederlandesi, spagnoli e inglesi. Cfr. B. Przybyszewska-Jarminska, *The History of Music in Poland, III, The Baroque*, part 1: 1595-1696, Warsaw, Sutkowski, 2002, p. 44.

⁶⁸ Ivi, p. 207 si legge che il mottetto *Pone me Domine* si trova pure in una intavolatura per organo redatta nel collegio gesuita di Braniewo (in tedesco Braunsberg) e completata in Oliwa (oggi sobborgo settentrionale di Danzica), nel cui monastero cistercense è rimasta fino alla spartizione della Polonia, per finire poi nel Preussische Staatsarchiv di Königsberg; data per dispersa dopo la seconda guerra mondiale, venne scoperta negli anni Ottanta del secolo scorso sia pur incompleta nella Lietuvos Moskly Akademijos Biblioteca di Vilnius in Lituania (segnatura F 15-286).

⁶⁹ Pordenone, Archivio di Stato, *Libro delle spese della Chiesa di San Marco*, n. 222, c. 33.

⁷⁰ Metz, «*Cantar et sonar musicalmente*» cit., pp. 499-500.

durre il giovane Gasparo Pasqualin a capo dei «concerti di fiati»⁷¹. Le condizioni minime quindi per una qualche pratica policorale sembrano esserci state ed è molto probabile che quei «Mottetti del Chiozotto con la partitura» acquistati nel 1595 fossero o i *Mottetti a otto voci* [...] *libro primo* editi da Croce un anno prima o *Mottetti a otto voci* [...] *libro secondo* stampati in quel medesimo anno⁷². Inoltre si può ritenere che Gioseffo Marini, rientrato alla guida della cappella di San Marco alla fine del 1623 (vi era già stato dal 25 novembre 1614 alla fine di marzo del 1619), dopo gli anni goriziani durante i quali aveva edito un libro di messe e mottetti per doppio coro (e forse un altro di *Magnificat* per lo stesso organico), abbia fatto eseguire queste sue composizioni anche in Pordenone. Così come si può ipotizzare che il cesenate Domenico Aldegatti tra il 1637 e il 1640 abbia fatto eseguire qualcuna delle diverse opere policorali presenti nella sua ricca bibliotechina, della quale si riferirà oltre trattando della cappella di San Daniele del Friuli.

7. Sacile, duomo di San Nicolò

Sacile ebbe nel duomo di San Nicolò un ottimo centro di attività musicale liturgica che fece della sua cappella, particolarmente dalla metà del Cinquecento al 1630, una tra le scuole di canto di maggior interesse della Patria del Friuli, complice forse la presenza di un collegio stabile di dieci preti. Un organo vi comparve già intorno al 1442, opera di Giorgio d'Allemagna⁷³. Per quanto riguarda il canto corale la prima notizia della nomina di un responsabile risale al 1476 e risponde al nome di Lodovico da Salerno. Con la condotta dell'«eccellentissimo musico» Michiel Comis ebbe inizio una serie di musicisti e compositori che diedero a Sacile particolare lustro artistico: Vincenzo Bertolusi di Murano, maestro di cappella dal 1578 al 1580⁷⁴; il grande polifonista Vincenzo Ruffo (che vi fu sepolto dopo avere retto la cappella negli ultimi sette anni della sua vita, componendo qui le sue due ultime opere a stampa), Giovan Battista Bianchi, Romano Micheli, Lazaro Valvasensi e fra Giovan Battista Aloisi da Bologna, che proprio durante il periodo sacilese diede alle stampe le sue prime tre opere, una delle quali dedicata alla Comunità di Sacile.

⁷¹ Ivi, p. 500.

⁷² G. Croce, *Motetti a otto voci* [...] *comodi per le voci, e per cantar con ogni stromento* [...] [libro primo], Venezia, Giacomo Vincenti, 1594 (RISM A/1 C 4430), o Id., *Motetti a otto voci* [...] *libro secondo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1595 (RISM A/1 C 4436).

⁷³ Cfr. F. Metz, *Giorgio d'Allemagna*, in *Nuovo Liruti* cit., pp. 1270-1271.

⁷⁴ In seguito fu attivo come maestro di cappella presso il duomo di Belluno (cfr. F. Metz, *Vincenzo Bertolusi (1550 ca.-1608) maestro di cappella nel Duomo di San Nicolò di Sacile dal 1578 al 1580*, in «Livenza», 2, 1975, pp. 13-20; P. Da Col, *Madrigali in Civald. Pietro Andrea Bonini tra Belluno e Cividale*, in *Alessandro Orologio (1551-1633) musico friulano e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Pordenone-Udine-S. Giorgio della Richinvelda, 15-17 ottobre 2004), a cura di F. Colussi, Udine, Pizzicato, 2008, pp. 413-437: 414), quindi organista dal 1595 sino forse al 1607 a Cracovia presso la corte del re Sigismondo III, cui dedicò le sue *Sacrae cantiones* policorali, e, infine, alla corte di Cristiano IV di Danimarca a Copenaghen, ove morì il 18 novembre 1608. Di lui conserviamo *Sacrarum cantionum* [...] *sex, septem, octo et decem vocibus. Liber primus*, Venezia, Angelo Gardano, 1601 (RISM A/1 B 2167), e circa una ventina di composizioni, di cui alcune policorali, sparse in antologie dell'epoca.

Questi maestri non risulta abbiano composto per doppio coro durante la loro condotta sacilese e pertanto mancano riscontri diretti per poter sostenere con convinzione una pratica poliorale in questa chiesa che comunque disponeva certamente di un buon numero di voci tra ecclesiastici, zagli e allievi laici. Così come mancano quasi del tutto anche informazioni relative alla disponibilità di strumenti, trovandosi, naturalmente oltre all'organo, solo memoria del contributo per l'acquisto di un trombone nel gennaio 1610⁷⁵. In soccorso viene unicamente la presenza, *rara avis*, di salmi a otto voci per doppio coro in un inventario dei libri musicali della cappella databile ai primi decenni del Seicento.

1610 [o 1618 ?], 20 febbraio⁷⁶:

[...]

Vesperì del Sappi [Lappi ?] a 8 voci⁷⁷

8. *San Daniele del Friuli, pieve di San Michele*

Nel 1455, a parziale risarcimento della perdita della temporalità sull'antico stato patriarcale, la Repubblica Veneta riconosceva al patriarca di Aquileia la piena giurisdizione feudale sulla città d'Aquileia e sui castelli di San Vito al Tagliamento e di San Daniele. Queste tre località assunsero quindi il ruolo di immagine della bontà dell'antico governo patriarcale e furono oggetto, sia pur in forma diversa e non sempre costante, delle attenzioni patriarcali anche in ambito liturgico-musicale⁷⁸. Ciò giustifica perché la musica nella pieve di San Michele in San Daniele abbia avuto momenti di particolare floridezza (fatto che risalta ancor più se si considerano le modeste dimensioni del centro) e giustifica perché più volte il patriarca sia intervenuto personalmente segnalando qualche musicista. Delle vicende della cappella musicale manca ancora una ricostruzione esaustiva, mentre sono state maggiormente indagate quelle degli organi la cui presenza è attestata in San Michele almeno dal 1433. Allo stato delle conoscenze la prima figura di un certo rilievo che è dato incontrare alla guida della cappella è quella del pistoiese Benedetto Menchini qui attivo almeno dal 1584 dopo aver svolto esperienze analoghe nella cattedrale della città natale e in Venzone del Friuli; la sua partenza coincise con l'edizione delle *Sacrae Cantiones Benedicti Menchini Pistoriensis, chori oppidi Sancti Danielis magistri, quinque vocibus, Liber secundus* (Venezia, Ricciardo Amadino, 1594). Gli subentrò per un biennio, caduta la candidatura di frate Placido Gambuti da Rimini sostenuta da Costanzo Porta, frate Fiore Zaccardi da Pescina d'Abruzzo (già maestro a L'Aquila e nella cattedrale di Cherso). Nel 1596, per volere del patriarca, fu la volta di Antonio Gualtieri da Monselice

⁷⁵ Cfr. F. Metz, *La cappella musicale del duomo di Sacile (secc. XV-XVIII). Note d'archivio*, in «Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone», I, 1999, pp. 195-239: 238.

⁷⁶ *Ibidem*; l'inventario è trascritto da Sacile, Archivio Comunale Antico, *Libro delle parti consigliari 1607-1624*, 153v.

⁷⁷ P. Lappi, *Sacra omnium solemnitaturn vespertina psalmodia, cum tribus Beatae Virginis Mariae canticis, octonis vocibus concinenda*, Venezia, Angelo Gardano, 1600 (RISM A/I L 672), o una delle ristampe.

⁷⁸ F. Metz - L. Nassimbeni, *Documenti musicali della terra patriarcale di San Daniele del Friuli*, in *Aquileia e il suo patriarcato*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Udine 21-23 ottobre 1999), Udine, Regione Autonoma Friuli - Venezia Giulia - Deputazione di storia patria per il Friuli, 2000, pp. 513-553: 513.

che, prima di essere licenziato nel novembre del 1605 perché implicato in un omicidio, riuscì a dare alle stampe la sua prima opera, *Motecta octonis vocibus Antonii Gualtierii in terra D. Danielis Musices magistri. Liber primus* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1604), dedicata al vescovo di Padova Marco II Cornaro che lo aveva indirizzato agli studi musicali⁷⁹ (cfr. figura 4). Si tratta di una raccolta di salmi per doppio coro, l'unica per simile organico nel catalogo delle sue opere, chiusa da un mottetto particolare, *Beatissimus Marcus*,⁸⁰ in onore ovviamente di San Marco, ma nello stesso tempo evidente omaggio al vescovo dedicatario dell'intero libro: mentre due cori di quattro voci ciascuno dialogano tra di loro sul testo «Beatissimus Marcus», un soprano ripete ostinatamente l'invocazione «Sancte Marce ora pro nobis» sulla melodia litanica in uso per i santi alternandola ad alcune battute di pausa, una volta in tono di Sol e una alla quinta superiore. Sei anni più tardi l'espediente venne ripreso da Claudio Monteverdi nella *Sonata sopra Sancta Maria, ora pro nobis* (nel *Vespro della Beata Vergine*). Partito il Gualtieri, si alternarono alla direzione figure più o meno note: don Nicolò Muris di Udine, Domenico Bellasio di Spilimbergo, frate Antonio da Este, Gasparo Pasqualini da Porcia (in carica dal 1622 al 1634, dopo essere stato suonatore di trombone e cornetto presso il Santo di Padova, nel 1593-'94, e in



Figura 4. Frontespizio e lettera dedicatoria dei *Motecta octonis vocibus* di Antonio Gualtieri (Venezia, 1604).

⁷⁹ Per un profilo aggiornato su questo musicista si rinvia a F. Colussi, *Gualtieri Antonio*, in *Nuovo Liruti* cit., pp. 1385-1388, e A. Lovato, *Musica e liturgia nella collegiata di S. Giustina*, in *Monselice nei secoli*, a cura di A. Rigon, Treviso, Canova, 2009, pp. 231-249: 237-240.

⁸⁰ Cfr. CD audio, traccia 5.

seguito anche alla corte di Graz), Bartolomeo Boni (1635-'38), Salvador Gandino da Porcia (1644-'47?) per giungere, con l'interessante figura di Domenico Aldegatti, esattamente alla metà del secolo, limite della nostra indagine. Già cantore nella basilica di San Marco a Venezia, a seguito di un diverbio in cui erano volate «temerarie parole» con Claudio Monteverdi a proposito di una «partizion delle paghe»⁸¹, Aldegatti era passato alla chiesa di San Marco di Pordenone dal 1637 al 1640; partitosene per tentare inutilmente di riprendere il posto nella basilica veneziana, ricomparve in Friuli nel 1648 come maestro di cappella presso il duomo di Palmanova e quindi dal novembre del 1649, in quello di San Daniele del Friuli (cfr. figura 5), ove fu raggiunto dalla morte il 22 aprile seguente. Nel



Figura 5. San Daniele del Friuli, Chiesa di San Michele.

⁸¹ La citazione è tratta da F. Caffi, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia (dal 1318 al 1797). Riedizione annotata con aggiornamenti bibliografici (al 1984)*, a cura di E. Surian, Firenze, Olschki, 1987, p. 179; Aldegatti non era nuovo ad episodi del genere: nella primavera del 1616 era venuto alle mani con un altro musico marciano pre' Gerardo Biancosi da Salò, incorrendo nella scomunica. La denuncia di Monteverdi ai procuratori di San Marco è trascritta in D. de Paoli, *Monteverdi*, Milano, Rusconi, 1979, pp. 436-437, e anche in P. Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, pp. 296-298.

breve tempo della sua permanenza istruì per quattro-cinque ore al giorno una ventina di chierici e scolari come si evince da una supplica indirizzata ai consiglieri comunali il 24 febbraio 1650 affinché l'arengo ne ratificasse la condotta.

La vitalità della cappella, in qualche modo già testimoniata da queste presenze qualificate, trova ulteriore conferma oltre che nelle frequenti annotazioni che parlano di insegnamento del canto a fanciulli e chierici, nella dotazione strumentale e libraria (oggi purtroppo dispersa); dotazione quest'ultima notevolmente incrementata dalla ricca biblioteca personale di Aldegatti, rimasta in lascito, la quale comprendeva anche sue composizioni sconosciute ai moderni repertori bio-bibliografici. Circa gli strumenti, nel 1627 risultavano ad inventario «un fagotto, un cornettone, un corno mutto, tre cornetti alti, un trombone con cassa e serratura» e nel 1635 «un trombone con cassa, due cornetti, un cornettone storto, un fagotto con la sua spoleta e scatola con quattro pive», cui va aggiunta la presenza costante di almeno un organo⁸². Tra i libri posseduti nel 1627 dalla cappella, figuravano alcune opere policorali, ma stranamente non quella già ricordata del Gualtieri (forse vittima della *damnatio memoriae* per un autore che si era macchiato di omicidio):

Inventario del 1627⁸³:

Messe a 8 di Flaminio Nocetti⁸⁴

[...]

Cantica a 8 del Casentini⁸⁵

Compieta a 12 del Casentini⁸⁶

[...]

Vespero a 8 di Giulio Gelli [Belli ?]⁸⁷

Nel 1635 risultavano invece:⁸⁸

[...]

Messe del Nocetti a 8 Libri 9⁸⁹

Messe del Marini a 8 Libri 9⁹⁰

[...]

⁸² Riportato in F. Metz, *Del musico Domenico Aldegatti, maestro di cappella in San Daniele del Friuli dal 1649 al 1650*, in *Studi e Documenti nel 1050° di San Daniele*, San Daniele del Friuli, Comitato per le celebrazioni, 1979, p. 74.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ F. Nocetti, *Missae ac litaniae Beatae Mariae Virginis [...] octonis vocibus concinandae*, Venezia, Angelo Gardano, 1602 (RISM A/I N 727), oppure Id., *Il secondo delle messe a otto voci [...] con partitura per l'organo*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1618 (RISM A/I N 730).

⁸⁵ Verosimilmente i perduti *Cantica Salomonis* del 1615 di Marsilio Casentini (già ricordati trattando di Gemona).

⁸⁶ M. Casentini, *Compieta, a tre chori*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1608 (RISM A/I C 1432).

⁸⁷ Probabilmente G. Belli, *Psalmi ad vespas in totius anni solemnitatibus, octo voc., duoque cantica beatae virginis*, Venezia, Angelo Gardano, 1596 (RISM A/I B 1752).

⁸⁸ Metz, *Del musico Domenico Aldegatti* cit., p. 74, data questo inventario nel 1635 mentre F. Turissini, in *San Denèl*, Udine, SFF, 2004, II, p. 220, lo data 25 settembre 1634 e scrive trattarsi dei libri che il m.o di cappella Gasparo Pasqualini riconsegna al momento del suo rientro a Porcia.

⁸⁹ È verosimilmente la stessa opera presente nell'inventario del 1627.

⁹⁰ *Messe et motetti a otto voci. Co 'l basso per l'organo. Di Gioseffo Marini Maestro di Capella dell'Illu-*

Salmi del Belli a 8 Libri ⁹¹

[...]

Messe e Mottetti del Palestrina a 8⁹²

Letanie dal Ricci a 4, 5, 6 et 8⁹³

Lamentacioni del Zucchini a 8⁹⁴

Dall'inventario dei beni di Domenico Aldegatti, steso il 25 aprile del 1650 poco dopo la sua morte, vengono qui trascritti solamente i titoli rinviati in modo sicuro ad opere poliorali, tralasciando tutti quelli indicati come a due, tre, quattro, cinque, sei "chori", in quanto il termine sembra usato col significato di "voci"⁹⁵:

Gloria concertato a voci 14 et a 12 instrumenti

[...]

Moteti a stampa del Reverendo don Giovanni Chiozotto a voci otto⁹⁶

[...]

Messa del Padre Maestro Pietro Pinello; sono libri 8 a stampa con la partitura ligata⁹⁷

Motetto del Ch[i]ozotto a 8 chori⁹⁸

[...]

Compiette, motetti di Giulio Bello a stampa⁹⁹

strissima convocazione di Goritia [...], Venezia, stampa del Gardano, appresso Bartolomeo Magni, 1621 (RISM A/I M 675).

⁹¹ Difficile identificarli con certezza; potrebbero essere ancora i Vespri elencati nell'inventario precedente oppure, ma è meno probabile, la *Compieta, mottetti, & letanie della Madonna a otto voci, falsi bordini sopra li otto toni a dui chori spezzati, con li Sicut erat interi*, Venezia, Angelo Gardano, 1605 (RISM A/I B 1765).

⁹² Se non è possibile individuare di che raccolta/e si tratti, resta comunque il dato interessante dell'organico a otto voci.

⁹³ Antonio Maria Ricci, Giovanni Battista Riccio o Teodoro Riccio? Non si hanno informazioni di litanie per nessuno dei tre anche se l'ultimo ha composto un maggior numero di opere sacre per organici fino a otto voci.

⁹⁴ Probabilmente si trattava del bresciano Gregorio Zucchini (1540 ca.-post 1615), monaco benedettino attivo in San Giorgio Maggiore a Venezia e forse a Praglia (PD), emulo della tecnica poliorale di Giovanni Gabrieli. Tuttavia di queste lamentazioni non resta traccia neppure negli indici pubblicati da Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi* cit., né in Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti* cit. A meno che non si voglia pensare a Giulio Zucchini, organista in San Giorgio Maggiore prima che in San Giusto e in San Pietro a Trieste dal 1573, ma la sua produzione superstite mostra predilezione per organici più contenuti.

⁹⁵ San Daniele del Friuli, Archivio Comunale Antico, b. 128, *M^o di Capella, Organista e Cantori*, cc. 166r, 168r-171v, nella trascrizione di Metz, *Del musico Domenico Aldegatti* cit., pp. 74-81.

⁹⁶ Non è possibile un'identificazione certa. Potrebbe trattarsi, ad esempio, sia di G. Croce, *Motetti a otto voci* [...] *comodi per le voci, e per cantar con ogni stromento* [libro primo], Venezia, Giacomo Vincenti, 1594 (RISM A/I C 4430), più volte ristampato, che dei *Motetti a otto voci* [...] *libro secondo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1595 (RISM A/I C 4436), pure più volte ristampato.

⁹⁷ RISM A/I ignora questo compositore, come pure Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi* cit., e Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti* cit., che ricordano invece un Giovan Battista autore di napolitane e messe.

⁹⁸ Ritengo che "chori" vada inteso nel senso di "voci", ma è comunque impossibile individuare con esattezza il libro o la singola composizione di Giovanni Croce qui registrata.

⁹⁹ Verosimilmente G. Belli, *Compieta, mottetti, e letanie della Madonna a otto voci, falsi bordini sopra li otto toni a dui chori spezzati, con li Sicut erat interi*, Venezia, Angelo Gardano, 1605 (RISM A/I B 1765).

Salmi spezzati del Reverendo Padre Pietro Clappi [*recte* Lappi]¹⁰⁰
 [...]

Una messa del Gualtiero libri 8 a stampa¹⁰¹

[...]

Salmi del Chiozotto a otto¹⁰²

Salmi dell'istesso tutti ligati sono libri 16

[...]

Salmi a Otto voci

[...]

Vesperì di Giovanni della Croce Clodiense¹⁰³ con altri libri tutti ligadi in un mazzo

[...]

Vesperì spezzadi di Hieronimo Lombardi¹⁰⁴

9. Spilimbergo, duomo di Santa Maria Maggiore

Alle necessità musicali del duomo di Santa Maria Maggiore provvidero i signori di Spilimbergo (talvolta versati essi stessi nell'arte musicale) in qualità di giuspatroni, tanto che già nel 1429 avevano emanato disposizioni circa il canto liturgico corale per i preti del luogo. Il giuspatronato comitale può forse giustificare l'articolata vita musicale ivi presente e la ricchezza della suppellettile liturgica giunta fino a noi o di cui resta memoria (la presenza di un organo già dal XIV secolo; le straordinarie bancate corali di Marco Cozzi del 1475 ca.; i sei libri corali miniati e notati tra il 1484 e il 1507)¹⁰⁵. Tra gli organisti è sufficiente menzionare il cividalese Giovanni Battista Falcidio in servizio dal 1564 al 1573, autore di un libro di messe a cinque voci¹⁰⁶ e di alcuni madrigali ospitati in raccolte altrui; val la pena di ricordare anche Annibale Zuccharo o Zucchari, originario di Martina Franca di Taranto, organista «dell'illustrissimo Consortio di Spilimbergo» e del locale duomo tra

¹⁰⁰ Verosimilmente P. Lappi, *Salmi spezzati a 4 voci e basso continuo* [...] op. 22, Venezia, stampa del Gardano, 1630 (RISM A/I L 700).

¹⁰¹ A. Gualtiero, *Missarum octonis vocibus concinendis, liber primus, ac in fine, litanie Beate Mariae Virginis, una cum basso ad organum, opus quartum*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1620 (RISM A/I G 4789). Una copia incompleta di questo libro si conserva presso l'Archivio Musicale Capitolare di Cividale. La certezza che si tratti del veronese Alessandro Gualtiero e non del monselicese Antonio Gualtiero, del quale comunque non si conoscono messe a otto voci, si desume da una nota di prestito di questo libro in data 15 agosto 1650 all'organista Giacinto Fiascaris (cfr. Metz, *Del musico Domenico Aldegatti* cit., p. 81).

¹⁰² Potrebbe trattarsi di G. Croce, *Salmi che si cantano a terza con l'inno Te Deum e i salmi Benedictus e Miserere a otto voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1596 (RISM A/I C 4448).

¹⁰³ Gli unici vespri pervenutici del Croce sono a otto voci, a doppio coro: *Vespertina omnium solemnitarum psalmodia octonis vocibus decantanda*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1597 (RISM A/I C 4449).

¹⁰⁴ Probabilmente G. Lombardi, *Psalmodia vespertina omnium solemnitarum cum cantico Beatae Mariae Virginis, octonis vocibus* [...] *liber secundus*, Impressum in Caenobio Sancti Spiritus prope Venetias, 1605 (RISM A/I L 369).

¹⁰⁵ Per un profilo di questa cappella si veda almeno F. Metz, *Organisti e "Cantori" in Santa Maria Maggiore, in Il Duomo di Spilimbergo 1284-1984*, a cura di C. Furlan e I. Zannier, Spilimbergo, Comune di Spilimbergo - Grafiche Lema, 1985, pp. 289-303.

¹⁰⁶ *Missa A qualunqu' animal, Missa Tribularer, Missa Descendit angelus, Missa Sancta et Immaculata*, Venezia, figli di Antonio Gardano, 1570 (RISM A/I F 68).

il 1603 e il 1609 autore di un libro di *Ricercate a due voci* edite a Venezia nel 1606¹⁰⁷. Tra i cantori e i maestri di cappella merita memoria il mantovano Ippolito Baccusi, dell'ordine agostiniano, teorico e compositore assai prolifico, operante in duomo e presso i nobili consorti tra il 1568 e il 1574: di lui ci sono pervenuti almeno una quindicina di libri tra messe e mottetti, e sette libri di madrigali (alcuni dei quali editi proprio durante il soggiorno spilimberghese). Tuttavia, nonostante queste presenze qualificate, non pare ci fossero le condizioni per una pratica policorale in una cappella di così modeste dimensioni; per questo desta sorpresa il fatto che una delle due sole opere di musica polifonica di cui ci è pervenuta memoria grazie a una nota d'acquisto del 1602 sia per doppio coro, i «*Vesper* del Belli a otto voci»¹⁰⁸, ossia verosimilmente gli *Psalmi ad vespertas in totius anni solemnitatibus, octo vocibus, duoque cantica Beatae Virginis* (Venezia, Angelo Gardano, 1596) di fra Giulio Belli da Longiano¹⁰⁹. Non si può escludere pertanto che in qualche solennità anche a Spilimbergo sia stata eseguita musica policorale.

10. Udine, chiesa metropolitana di Santa Maria Annunziata

Nel 1263 il patriarca Gregorio di Montelongo istituì nella chiesa di Sant'Odorico, da poco eretta ai piedi del castello, una collegiata di otto canonici con l'obbligo di officiare e cantare. Nel 1334 questa chiesa, ampliata e decorata dal patriarca Bertrando e probabilmente anche provvista di organo, assunse il titolo di Santa Maria Maggiore (dal 1735 mutato in Santa Maria Annunziata) e le prerogative di pieve (tolte alla più antica Santa Maria di Castello ormai insufficiente e in luogo scomodo); venne inoltre dotata di un beneficio per il cantore e nel 1346 di un graduale notato. Da quel momento si trovano registrati i nomi di alcuni dei primi maestri di canto, cantori e organisti¹¹⁰.

Passando comunque direttamente al periodo oggetto di questa indagine, tra i maestri di cappella meritano menzione Gabriele Martinengo (in carica dal 1561 al 1567), il romano Ippolito Chamaterò di Negri (1567-70 e 1574-77); il francese Lambert Courtois (1570-74), pre' Vittorio Raimondi (1577-96), pre' Francesco Guami da Lucca (1596), pre' Giovanni Battista Galeno (1597-1600)¹¹¹, Orindio Bartolini (1609-35), Giovanni Antonio Rigatti (1635-37), Pietro Gambari di Urbino (1637-46). La chiesa già nel XVI secolo era dotata di due organi installati frontalmente nelle pareti laterali delle navate entro cantorie di medie

¹⁰⁷ Per le poche informazioni biografiche disponibili su questo musicista si rinvia a F. Colussi, *Zuccaro An nibale*, in *Nuovo Liruti* cit., p. 2640.

¹⁰⁸ Nella medesima annotazione si ricorda anche il «*Secondo Libro dei Mottetti* di Filippo da Monte», cfr. Metz, *Organisti e "Cantori" in Santa Maria Maggiore* cit., p. 297 (da Spilimbergo, Archivio parrocchiale, *Memoriale terzo di Trigenio Vasio*, 1601-1602, c. 32v).

¹⁰⁹ RISM A/I B 1752.

¹¹⁰ Il profilo storico più completo per questa istituzione resta ancora quello di G. Vale, *La cappella musicale del Duomo di Udine*, in «Note d'archivio per la storia musicale», VII, 1930, pp. 87-201.

¹¹¹ Tra le composizioni superstiti di Galeno vi è un madrigale dialogico a dieci voci che mostra la sua capacità di utilizzare la tecnica del doppio coro. Si trova in chiusura del *Primo libro de madrigali a cinque voci*, Anversa, P. Phalèse et J. Bellère, 1594 (RISM A/I G 122), ed è intitolato *Io v'amo e v'amo assai*; in esso magistralmente si contrappongono un coro a sei voci che interpreta la parte dell'uomo e uno a quattro voci che interpreta la parte della donna, creando uno splendido effetto vocale.

dimensioni, il primo, in *cornu epistulae*, opera di Marco Tinto da Venezia (1519), il secondo, in *cornu evangelii*, opera di Vincenzo Colombi da Casale Monferrato (1547-50)¹¹². Nei periodi di maggior floridezza venivano stipendiati due organisti, ma più spesso il titolare del primo strumento doveva ricorrere ai suoi allievi per far suonare il secondo. A fianco del prospetto centrale di entrambi gli organi si conservano tuttora due tribune che servivano per riporre gli strumenti a fiato. Questi ultimi non dovevano certo scarseggiare, poiché la Comunità di Udine, giuspatrona del duomo, teneva al suo servizio da tempi assai antichi (perlomeno dal 1372) una compagnia strumentale affinché rallegrasse le feste pubbliche e solennizzasse le ricorrenze civili e religiose. I suoi componenti, abili con «diversi stromenti da mano, et da fiato», nel 1602 dichiaravano di «fare in duomo musiche di non poca considerazione» «con tromboni, con cornetti e col violino e col flauto mo' per se medesimi separatamente, e mo' colle voci de' cantori accompagnati»¹¹³. Mancano inventari che ci indichino l'esatta consistenza della dotazione strumentale comunale che comunque andava ad aggiungersi agli strumenti posseduti personalmente dai membri della compagnia. Circa il patrimonio librario disponiamo invece di alcuni elenchi, sia pur parziali, oltre che di qualche nota d'acquisto, che rivelano una cospicua presenza di opere policorali. Se esse ancora risultano assenti tra i pochi libri consegnati al neoassunto maestro di cappella Vittorio Raimondi nel 1577 (ma si può ritenere l'elenco assolutamente parziale), in un inventario redatto verso la fine del secolo invece compaiono in buon numero, come si può vedere qui di seguito.

[1598 ca.]¹¹⁴ Inventario de tutti li libri che sonno statti comprati dal s.r
Gioan[gia]como Lugaro cameraro della fabricha.
Un libro grande che sonno divi[si] in tre del Asolla de salmi a 3. chori¹¹⁵
I et 2.o libri de moteti d'Orazio Vecchi¹¹⁶
[...]

¹¹² Cfr. Vale, *La cappella musicale del Duomo di Udine* cit., p. 100, e Stella, *Vincenzo Colombi organaro a Venezia* cit., pp. 60-62. La cantoria che ospitava lo strumento del Colombi fu ampliata in epoca barocca e attualmente vi trova posto uno strumento attribuito a Nacchini-Dacci.

¹¹³ F. Colussi, *La compagnia strumentale della magnifica città di Udine, dalle prime testimonianze alla metà del Seicento*, in *Alessandro Orologio (1551-1633)* cit., pp. 125-262: 155-156.

¹¹⁴ L'inventario è privo di data, ma essendo sottoscritto dal maestro di cappella Giovan Battista Galeno va riferito agli anni della sua condotta udinese che, iniziata nell'ottobre del 1597, non pare essere andata oltre l'estate seguente. Per la trascrizione integrale rinvio a F. Colussi, *Nuovi documenti sulla prassi musicale in alcune istituzioni religiose e laiche di Udine nel Seicento*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia - Palazzo Giustinian Lolin 13-15 dicembre 1993), a cura di F. Passadore e F. Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, pp. 221-267: 226-231 (UDc, Archivio comunale, F XII, cc. 15r-v, 21r-v).

¹¹⁵ Potrebbe trattarsi di G. M. Asola, *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia* [...] *Omnia duodenis vocibus, ternis variata choris, ac omni instrumentorum genere modulanda*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1590 (RISM A/I A 2581).

¹¹⁶ Probabilmente: O. Vecchi, *Mottetti a otto voci, libro primo*, Venezia, Angelo Gardano, 1579 (RISM A/I V 1003), e *Sacrarium cantionum* [...] *quinque, sex, septem, et octo vocibus, liber secundus*, Venezia, Angelo Gardano, 1597 (RISM A/I V 1006).

Motetti del Massaino a 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12¹¹⁷

Una coppia de moteti del Stabile a 5 et 6, 7, 8¹¹⁸

[...]

Mutanza del Chiozotto a 8¹¹⁹

[...]

Del Parma a 5, 8, 9¹²⁰

[...]

Del Guami a 6, 8, 10¹²¹

[...]

Del Antegnati messe a 6 et 8¹²²

Salmi

[...]

Del Chiozotto salmi a 8¹²³

Del Bacussi salmi a 8¹²⁴

Del [..]solla salmi a 8

Del Antegnati salmi a 8¹²⁵

Del A[s]olla salmi a 8¹²⁶

¹¹⁷ Quasi certamente T. Massaini, *Sacri modulorum concentus, qui senis, 7, 8, 9, 10, ac duodenis vocibus in duos tresve choros*, Venezia, Angelo Gardano, 1592 (RISM A/I M 1275).

¹¹⁸ Ritengo che “coppia” stia per “copia” e che non si tratti di Pompeo Stabile, noto solamente per la produzione madrigalistica, quanto di Annibale Stabile, autore di tre libri di motetti a 5, 6 e 8 voci (il primo dei quali risulta perduto): A. Stabile, *Sacrarum modulationum quae quinis, senis, et octonis vocibus concinuntur* [...] *liber secundus*, Venezia, Angelo Gardano, 1585 (RISM A/I S 4201); Id., *Sacrarum modulationum quae quinis, senis, et octonis vocibus concinuntur* [...] *liber tertius*, Venezia, Angelo Gardano, 1589 (RISM A/I S 4204). Il libro registrato dal cameraro di Udine verosimilmente era uno di questi tre anche se bisogna supporre che abbia aggiunto un 7 per errore (5 et 6, 7, 8 anziché 5, 6 e 8). Nell’incertezza dell’identificazione resta naturalmente anche quella circa la policoralità dei brani a otto voci.

¹¹⁹ Se si intende «mutanza» come volgarizzamento di «modulatio» che, come si sa, ebbe anche il significato improprio di mottetto (e la posizione di questo libro nell’elenco in qualche modo lo conferma), il riferimento sarebbe a una delle diverse raccolte di motetti a otto voci lasciateci dal Croce, forse quegli stessi «Motetti di Giovanni Croce a 8» registrati successivamente nell’inventario del 1650.

¹²⁰ Si può pensare a N. Parma, *Sacrae cantiones, quinis, senis, septenis, octonis, nonis, ac decem vocibus* [...] *lib. II*, Venezia, Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, 1586 (RISM A/I P 936), o al primo libro oggi perduto.

¹²¹ Non ci sono pervenute opere di Gioseffo Guami né di suo fratello Francesco che rispondano a questa descrizione e solo ipotizzando una svista del cameraro nella trascrizione dei numeri si potrebbe pensare a G. Guami, *Sacrae cantiones quae vulgo motecta appellantur, quinque, sex, septem, octo et decem vocibus, liber primus*, Venezia, Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, 1585 (RISM A/I G 4801).

¹²² C. Antegnati, *Liber primus missarum sex et octo vocum*, Venezia, Angelo Gardano, 1578 (RISM A/I A 1260), oppure Id., *Liber secundus*, Venezia, Angelo Gardano, 1589 (RISM A/I A 1263).

¹²³ Il riferimento potrebbe essere a G. Croce, *Salmi che si cantano a Terza* [...], Venezia, Giacomo Vincenti, 1596, o Id., *Vespertina omnium solemnitatium psalmodia octonis vocibus decantanda*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1597 (rispettivamente RISM A/I C 4448 e 4449), o ad altre opere ancora.

¹²⁴ I. Baccusi, *Psalmi omnes qui a S. Romana Ecclesia in solemnitatibus ad vespertas decantari solent, cum duobus Magnificat, tum viva voce, tum omni instrumentorum genere, cantatu commodissimi, cum octo vocibus*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1597 (RISM A/I B 34).

¹²⁵ C. Antegnati, *Salmi a otto voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1592 (RISM A/I A 1264).

¹²⁶ Forse G. M. Asola, *Psalmodia ad vespertinas omnium solemnitatium horas octonis vocibus infractis decantanda*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1574 (RISM A/I A 2517).

Del Belli salmi a 8¹²⁷
 Del Massaino salmi a 8¹²⁸
 Del Chamaturo salmi a 8¹²⁹
 Compieta del [...]solla a 8
 [...]

 Francescho Terero salmi a 7¹³⁰
 [...]

 D'Adriano et Jachet salmi a 4
 2.° choro a 4¹³¹

Altre opere policorali compaiono tra gli acquisti effettuati da Giulio Cesare Martingo il 10 giugno 1604 «ad uso del Choro de la Chiesa collegiata di Udine»¹³²:

Motetti usati del Palestina a 4.5.6. et 8. L. 1,10¹³³
 [...]

 Compiete de lo Stiverio a 8 L. 1,4.¹³⁴
 Compiete del Colomban a 8 et a 9. L. 1,16¹³⁵
 [...]

 Mottetti di Costanzo Porta a 4. 5. 6. et 8. L. 2,10¹³⁶

¹²⁷ Credo certamente G. Belli, *Psalmi ad vespas in totius anni solemnitatibus, octo voc., duoque cantica Beatae Virginis*, Venezia, Angelo Gardano, 1596 (RISM A/I B 1752).

¹²⁸ T. Massaini, *Psalmi omnes ad vespas per totum annum decantandi una cum quatuor Magnificat octo vocom*, Venezia, Angelo Gardano, 1587 (RISM A/I M 1272).

¹²⁹ I. Camaterò, *Salmi corista a otto voci, per le feste di Natale, di Pasqua, et altre feste del anno, secondo l'ordine del concilio di Trento, comodi alle voci, accompagnate anco con ogni sorte di instrumeti musicali, a misura di breve, et anco alla ordinaria*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1573 (RISM A/I C 279).

¹³⁰ Probabilmente si trattava dei perduti salmi di Francesco Terrieria (Tarrerria, Tarreria) compositore di Conegliano Veneto editi da Giacomo Vincenti nel 1595. Cfr. Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti* cit., p. 124. Anche se le opere superstiti testimoniano la sua predilezione per la policoralità è impossibile dire se questi salmi perduti fossero realmente per cori spezzati.

¹³¹ A. Willaert - Jachet [De Mantua], *Di Adriano et di Jachet. I salmi appertinenti alli vesperi per tutte le feste dell'anno, parte a versi, et parte spezzadi accomodati da cantare a uno et a duoi chori*, Venezia, Antonio Gardano, 1550 (RISM B/I 1550/1), o ristampa del 1557 (RISM B/I 1557/6).

¹³² Udine, Biblioteca Civica «V. Joppi» [I-UDc], Archivio Comunale Antico, *Acta publica*, xxxi, c. 167 (edito in Vale, *La cappella musicale del Duomo di Udine* cit., p. 150).

¹³³ G. Pierluigi da Palestrina, *Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinuntur, liber secundus*, Venezia, Girolamo Scotto, 1572 (RISM A/I P 705), oppure *Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinuntur, liber tertius*, Venezia, Girolamo Scotto, 1575 (RISM A/I P 711).

¹³⁴ Probabilmente si trattava delle *Compiete a 8* di Francesco Stivori ricordate nel catalogo del 1604 di Filippo Giunta fiorentino e in cataloghi successivi (cfr. Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi* cit., v: 629, vii: 438, viii: 147 ecc.).

¹³⁵ O. Colombani, *Ad completorium, psalmi duplices, primi octonis nonisque vocibus secundis concinendi, cum antiphonis solitis B. Virginis Mariae*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1593 (RISM A/I C 3428).

¹³⁶ C. Porta, *Liber quinquaginta duorum motectorum, quatuor, quinque, sex, septem et octo vocom*, Venezia, Angelo Gardano, 1580 (RISM A/I P 5181).

A questi, sempre su richiesta del Martinengo, in data 1 gennaio 1608 si aggiunsero¹³⁷:

Mottetti del Chiozzotto a 8 voci una copia¹³⁸
 Messe del detto [Chiozzotto] a 8¹³⁹
 Vesperi del detto [Chiozzotto] a 8¹⁴⁰.

Un inventario del 1650 ci informa che la dotazione di opere poliorali era la seguente¹⁴¹:

Messa et salmi del Mortaro a 12 doi copie¹⁴²
 Messa et Motetti di Giovanni Croce a 8¹⁴³
 Messe di Pietro Lappi a 8¹⁴⁴
 Mesa et Motetti di Francesco Croatti a 8¹⁴⁵
 [...]

 Terza del Lappi a 8¹⁴⁶
 [...]

 Vesperi del Finetti a 8¹⁴⁷
 Vesperi d'Alessandro Tadeo a 8¹⁴⁸
 [...]

¹³⁷ L'inventario si trova in I-UDc, Archivio Comunale Antico, *Acta publica*, xxxii, c. 227 (edito in Vale, *La cappella musicale del Duomo di Udine* cit., p. 150).

¹³⁸ L'indicazione così generica rende difficile una identificazione certa tra i libri di Giovanni Croce: potrebbe trattarsi ad esempio dei *Motetti a otto voci* [...] *comodi per le voci, e per cantar con ogni stromento* [libro primo], Venezia, Giacomo Vincenti, 1594 (RISM A/I C 4430), più volte ristampato, o dei *Motetti a otto voci* [...] *libro secondo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1595 (RISM A/I C 4436), pure più volte ristampato, o altro ancora, se si interpreta il termine «motetti» comprendendo salmi vesperali o di compieta.

¹³⁹ G. Croce, *Messe a otto voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1596 (RISM A/I C 4441), ristampato almeno quattro volte.

¹⁴⁰ Verosimilmente: G. Croce, *Vespertina omnium solemnitarum psalmodia octonis vocibus decantanda*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1597 (RISM A/I C 4449).

¹⁴¹ I-UDc, Archivio Comunale Antico, ms. D xi, carta non numerata: «Nota de libri di Musica che sono nella Cappella del Duomo l'anno corrente 1650». Editto in Vale, *La cappella musicale del Duomo di Udine* cit., pp. 150-151.

¹⁴² Probabilmente: A. Mortaro, *Messa, salmi, mottetti et Magnificat a tre chori*, Milano, eredi di Simon Tini e Francesco Besozzi, 1599 (RISM A/I M 3741), o ristampe.

¹⁴³ Ritengo sia registrazione sintetica delle due opere che comparivano già nell'inventario del 1598 ca.

¹⁴⁴ Verosimilmente: P. Lappi, *Missarum octonis vocibus, liber primus*, Venezia, Angelo Gardano, 1601 (RISM A/I L 677), o una delle ristampe.

¹⁴⁵ Forse F. Croatti, *Messa, et motetti, a cinque, sei, et otto voci* [...] *libro primo*, Venezia, Alessandro Raverii, 1608 (RISM A/I C 4426).

¹⁴⁶ Verosimilmente: P. Lappi, *La Terza con il Te Deum e litanie della B. Vergine et santi a otto voci*, Venezia, Alessandro Raverii, 1607 (RISM A/I L 682), o ristampe.

¹⁴⁷ G. Finetti, *Psalmi ad vespertas in solemnitate sanctissimi corporis Christi decantandi octo vocibus* [...] *una cum basso ad organum* [...] *quibus adduntur duo Cantica Beatae Virginis*, Venezia, Angelo Gardano e fratelli, 1611 (RISM A/I F 813), o ristampa del 1628.

¹⁴⁸ A. Tadei, *Psalmi vespertini integri omnium solemnitarum, octo vocibus modulati, cum basso pro organo*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1628 (RISM A/I T 643).

Compieta di Giovanni Croce a 8¹⁴⁹
 Completa de Horatio Colombano a 8¹⁵⁰
 Compieta di Gabriello Fattorino¹⁵¹
 [...] ¹⁵².

Tra le raccolte policorali superstiti o delle quali resta solo la memoria, particolare importanza assumono quelle che furono dedicate a personaggi delle istituzioni ecclesiastiche e civili udinesi o che furono editi dai compositori durante il loro impiego in Udine; è difficile pensare infatti che non siano poi state eseguite. Non tutte però risultano negli inventari appena ricordati.

Ippolito Chamaterò, maestro di cappella in duomo in due periodi, dedicò i suoi *Salmi corista a otto voci*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1573, al vicario generale del patriarca di Aquileia, mons. Giacomo Maracco, residente in Udine, accompagnandoli con le seguenti parole: «sono queste mie fatiche, e vigilie tali, che (come V. S. Reverendissima vedrà) fanno secondo la forma del Concilio Tridentino, e mente di N. S. PP. Pio Quinto, ch' espressamente si sentano le parole de i salmi, che si cantano, non ostante, che siano a otto voci, modo novo, e fin qui non usato da altri (ch'io sappia)»¹⁵³. Un'altra sua opera policorale, i *Magnificat a 8, 9 e 12 voci* (Venezia, 1575), pur dedicata a Nicolò Sfondrato vescovo di Cremona, vide la luce nel periodo della sua seconda condotta udinese. Di frate Innocenzo Bernardi, dell'ordine dei Crocigeri, organista in duomo a Udine dal 1588 alla morte nel 1625, ed anche maestro di cappella *ad interim* tra il 1596 e il 1597, Robert Eitner ricordava un *Magnificat* a dodici voci conservato nella Biblioteca Imperiale di Vienna, ms. 16708, oggi purtroppo disperso¹⁵⁴. Orindio Bartolini, maestro di cappella dal 1609 al 1635, ha lasciato diverse opere policorali¹⁵⁵: la *Compieta con le lettanie della B. Vergine a otto voci* [...] con il suo basso continuo per l'organo, Venezia, Bartolomeo Magni, 1613¹⁵⁶, dedicata alla Convocazione udinese; le *Messe concertate a otto voci et messa per li morti con un mottetto et il Te Deum Laudamus, con il basso continuo per l'organo* [...]

¹⁴⁹ Verosimilmente: G. Croce, *Compietta a otto voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1591 (RISM A/I C 4428).

¹⁵⁰ Probabilmente era la compieta fatta comprare nel 1604 da Gabriele Martinengo.

¹⁵¹ G. Fattorini, *Completorium Romanum octonis vocibus canendum*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1602 (RISM A/I F 134).

¹⁵² Sempre in questo stesso inventario figurano tra i «Libri comprati di presente» altre opere che, a causa delle insufficienti indicazioni, non permettono una identificazione sicura come i «Salmi di Gio: Felice Sances» e la «Compieta del Ghirardi», forse rispettivamente: G. F. Sances, *Salmi a 8 voci concertati, con la comodità de suoi ripieni*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1643 (RISM A/I S 773), e B. Gherardi, *Compiete a otto concertate, & non concertate* [...] opera quarta, Venezia, stampa del Gardano, 1650 (RISM A/I G 1756).

¹⁵³ Cfr. RISM A/I C 279. Il corsivo nel passo citato è mio.

¹⁵⁴ Cfr. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon* cit., I, p. 468.

¹⁵⁵ Prima ancora di arrivare a Udine aveva edito un mottetto, *Media nocte*, a dodici voci nella raccolta *Concerti per sonare et cantare. Di Giulio Radino padovano*, Venezia, Angelo Gardano, 1607 (RISM B/I 1607/8), e una canzone strumentale a otto voci nell'importante e ricca antologia *Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti*, Venezia, Alessandro Raveri, 1608 (RISM B/I 1608/24).

¹⁵⁶ RISM A/I B 1143.

opera quarta, Venezia, Bartolomeo Magni, 1633¹⁵⁷, dedicate alla città e stampate a spese del Comune; le *Messe concertate a 5, 8 et 9 voci, et mottetti a 1, 2, 3 et 8 col basso continuo per l'organo* [...] *opera quinta*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1634¹⁵⁸, dedicate al decano, ai canonici e al capitolo del duomo di Udine. Pietro Gambari di Urbino, nel periodo della sua condotta alla guida della cappella udinese, diede alle stampe due opere, una delle quali è policorale: *Messe e salmi a otto voci* [...] *opera seconda*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1640¹⁵⁹. Per uno strano scherzo del destino non v'è traccia nell'Archivio Musicale Capitolare di queste due stampe 'udinesi', mentre si conserva una copia (non segnalata dal RISM) della sua prima opera edita, che è in parte per doppio coro: *Messe, e salmi a otto, e a cinque, parte concertati, e parte pieni, con un Laudate Dominum a tre, Letanie della B. Vergine, e Ave Regina Cœlorum a otto. Di Pietro Gamberi Maestro di Capella nell'Arcivescovado di Ravenna. Opera Prima*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1634¹⁶⁰.

L'elenco potrebbe continuare, se solo si procedesse ad uno spoglio sistematico dei repertori bio-bibliografici oggi disponibili, o se si valicasse il limite cronologico assunto dalla presente ricerca, come dimostrano ad esempio i *Salmi di Terza a otto voci, in due cori, con accompagnamento di due organi, violone e tiorba* di Gianpaolo Fusetti¹⁶¹, maestro di cappella in Udine dal 1664 alla morte nel 1690, e altre opere supersiti nell'Archivio Capitolare databili anche al Settecento.

11. Valvasone, chiesa del Corpo di Cristo

A Valvasone la vita musicale trovò la sua più alta espressione in duomo e nel castello, regolata in entrambi i luoghi dai nobili consorti di Valvasone, giuspatroni delle chiese locali. In virtù dei loro diritti già nel Quattrocento essi avevano stabilito l'obbligo dei cappellani di celebrare insieme con il pievano messe solenni con canto sia piano che figurato, nei giorni festivi ed in molte altre circostanze. Ma il merito maggiore dei Valvason fu indubbiamente quello di aver dotato nel 1532 la chiesa del sacratissimo Corpo di Cristo di un maestoso organo veneziano, opera del celebre organaro Vincenzo Colombi, abbellito negli anni seguenti con opere pittoriche iniziate da Giovanni Antonio da Pordenone e portate a termine da Pomponio Amalteo¹⁶². I registri dei camerari da quel momento ci testimoniano la continua attenzione riservata allo strumento e la presenza costante di un organista: dall'udinese fra Vincenzo Grasso minore conventuale, al gemonese Giovan Battista Gallino, al veneziano fra Felice, servita, ai riminesi fra Cornelio Antonelli eremitano e fra Placido Gambuti minore conventuale, per chiudere il secolo col veneziano fra Andrea e col sanvitese pre' Cristoforo Arrigoni. La prima metà del Seicento invece vide a più ri-

¹⁵⁷ RISM A/I B 1144.

¹⁵⁸ RISM A/I B 1145.

¹⁵⁹ RISM A/I G 314.

¹⁶⁰ RISM A/I G 313.

¹⁶¹ Una prima edizione è stata approntata pochi anni orsono: G. Fusetti, *Salmi di terza a 8 voci, due organi, tiorba e violone* (Udine, Archivio Musicale Capitolare, b. 40-41), edito C. Scuderi, Padova, Centro Studi Antoniani, 2006.

¹⁶² Cfr. Stella, *Vincenzo Colombi* cit., pp. 46-49, con bibliografia precedente.

prese sedere all'organo una gloria locale, Lazzaro Valvasensi, fecondo compositore oltre che maestro di cappella e organista. Qua e là nei registri parrocchiali si trova menzione anche di strumentisti chiamati in occasioni di particolari solennità; scarse invece le registrazioni di «cantores» o maestri di cappella che si limitano a ricordare un pre' Zuan Domenico cantore (1524) e un pre' Alessandro de Castro maestro di cappella (1573). Difficile dire in questo contesto che utilizzo potessero avere le opere per organici piuttosto impegnativi ed anche per doppio coro che risultano tra i circa venti libri musicali acquistati nel 1602 a Venezia per uso della chiesa valvasonese.

Adi 12 settembre [...] in libri da cantar ciò è¹⁶³

[...]

[Messe] di Oliviero Ballis a 5 et 8¹⁶⁴

[...]

[Vespri] di Hieronimo Lambardo a 8¹⁶⁵

una Compieta di Alessandro Marino canonico regular lateranense a 8¹⁶⁶

[...]

Motetti a 5, 6, 7, 8 et 9 di Horatio Vecchi¹⁶⁷

¹⁶³ Cfr. Valvasone, Archivio Parrocchiale, *Estratto 1602*, c. 43v; l'inventario completo è edito in F. Colussi, *Vita musicale a Valvasone nel secolo di Erasmo*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, Atti della giornata di studio (Valvasone, 6 novembre 1993), a cura di F. Colussi, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1996, pp. 145-193: 193.

¹⁶⁴ Nei grandi repertori bio-bibliografici non si fa menzione di queste composizioni.

¹⁶⁵ Verosimilmente si trattava del perduto primo libro della *Psalmodia vespertina* edita nel 1596 da Amadino a Venezia, ricordato in Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti* cit., p. 166.

¹⁶⁶ Del veneziano Alessandro Marino restano alcune raccolte di salmi e un *Completorium ad usum Romanum duodenis vocibus concinendum*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1588 (RISM A/I M 684), ma non quest'opera a otto che non è neppure ricordata in Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi* cit., né in Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti* cit.

¹⁶⁷ Non ci è pervenuta alcuna opera di Orazio Vecchi che corrisponda esattamente a questa sommaria descrizione, né altra memoria di essa; tuttavia ammettendo una svista verrebbe da pensare alle *Sacrarum cantionum [...] quinque, sex, septem, & octo vocibus, liber secundus*, Venezia, Angelo Gardano, 1597 (RISM A/I V 1006).

TAVOLA RIASSUNTIVA

Vengono qui riportati in maniera sintetica autori e titoli delle opere testimoniate nelle diverse cappelle musicali di cui si è trattato nel testo, ad esclusione di quelle anonime o di incerta attribuzione. Per gli autori che non è stato possibile identificare con certezza è riportato il solo cognome come si trova nei documenti. I titoli sono volutamente dati in modo sintetico e generico, dal momento che in molti casi non è possibile una esatta individuazione dell'opera cui si riferiscono (per una proposta identificativa ragionata si rinvia al testo). L'asterisco che talvolta accompagna *San Daniele* segnala i libri che figuravano tra i beni del maestro Domenico Aldegatti e non nell'inventario della cappella sandanielese.

Autori	Opere	Località
Costanzo ANTEGNATI	Messe a 12 voci	Cividale
	Messe a 6 e 8 voci	Udine
	Salmi a 8 voci	Udine
Giovanni Matteo ASOLA	Salmi a 3 cori	Udine
	Vespro a 8 voci	Gemona
	Nuovo Vespro a 8 voci	Gemona
	Compieta a 8 voci	Gemona
Oliviero BALLIS	Messe a 5 e a 8 voci	Valvasone
Giulio BELLI	Salmi a 8 voci	Udine
	Vespro a 8 voci	San Daniele, Spilimbergo
	Compieta a 8 voci	San Daniele*
Orindio BARTOLINI	Messe concertate a 8 voci	Udine
	Messe concertate a 5, 8 e 9 voci	Udine
	Compieta con litanie a 8 voci	Udine
Innocenzo BERNARDI	Magnificat a 12 voci	Udine
Ippolito CAMATERÒ	Salmi a 8 voci	Udine
	Magnificat a 8, 9 e 12 voci	Udine
Marsilio CASENTINI	Cantica a 8 voci	San Daniele, Gemona
	Compieta a 12 voci	San Daniele, Gemona
Orazio COLOMBANI	Vespri a 9 voci	Gemona
	Compieta a 8 e 9 voci	Udine
Francesco CROATTI	Messa e Mottetti a 8 voci	Udine
Giovanni CROCE	Messe a 8 voci	Udine
	Mottetti a 8 voci	Cividale, Pordenone, San Daniele*, Udine
	Salmi a 8 voci	San Daniele*
	Vespri a 8 voci	Cividale, Udine, San Daniele*
	Compieta a 8 voci	Cividale, Udine
Giovanni Battista FALCIDIO	Vespri a 9 voci	Cividale
Gabriele FATTORINI	Compieta a 8 voci	Udine
Giacomo FINETTI	Vespri a 8 voci	Udine

TRACCE DI MUSICA POLICORALE IN ALCUNI CENTRI DEL FRIULI STORICO

Autori	Opere	Località
Andrea e Giovanni GABRIELI	Concerti a 12 voci	Cividale
Pietro GAMBARI	Messe e salmi a 8 voci	Udine
	Messe e salmi a 8 e a 5 voci	Udine
Tommaso GRAZIANI	Vespri a 8 voci	Concordia-Portogruaro
Alessandro GUALTIERI	Messe a 8 voci	San Daniele*
Antonio GUALTIERI	Mottetti a 8 voci	San Daniele
GUAMI	Mottetti a 6, 8 e 10 voci	Udine
Girolamo LAMBARDI	Messe a 8 voci	Valvasone
	Vespri a 8 voci	San Daniele*
Pietro LAPPI	Messe a 8 voci	Udine
	Salmi di terza a 8 voci	Udine
	Salmi spezzati a 4 voci	San Daniele*
	Vespri a 8 voci	Cividale, Sacile
Gioseffo MARINO	Messe e Mottetti a 8 voci	Gorizia, San Daniele
Alessandro MARINO	Compieta a 8 voci	Valvasone
Tiburzio MASSAINO	Mottetti a 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 voci	Udine
	Salmi a 8 voci	Udine
Claudio MERULO	Messe a 12 voci	Cividale
Antonio MORTARO	Messe a 9 voci	Cividale
	Messa e salmi a 12 voci	Udine
	Vespri a 8 voci	Cividale
Flaminio NOCETTI	Messe a 8 voci	San Daniele
Giovanni Pierluigi da PALESTRINA	Messa a 8 voci	Gemona
	Messe e mottetti a 8 voci	San Daniele
	Mottetti a 4, 5, 6 e 8 voci	Udine
	Mottetti a 5, 6, 7 e 8 voci	Gemona
Nicola PARMA	Mottetti a 5, 8, 9 voci	Udine
Pietro PINELLO	Messe a 8 voci	San Daniele*
Costanzo PORTA	Mottetti a 4, 5, 6 e 8 voci	Udine
RICCI	Litanie a 4, 5, 6 e 8 voci	San Daniele
Grisostomo RUBICONI	Concerti a 10 voci	Cividale
Bartolomeo SORTE	Vespri a 8 voci	Cividale
Annibale STABILE	Mottetti a 5, 6, 7 e 8 voci	Udine
Francesco STIVORI	Compiete a 8 voci	Udine
Alessandro TADEI	Vespri a 8 voci	Udine
Orazio VECCHI	Mottetti a 8 voci	Udine
	Mottetti a 5, 6, 7, 8 e 9	Valvasone
Adrian WILLAERT-JACHET de Mantua	Salmi a 1 e a 2 cori	Udine
ZUCCHINI	Lamentazioni a 8 voci	San Daniele

Appendice

Antonio Gualtieri, *Beatissimus Marcus*
Edizione critica a cura di Chiara Comparin

Apparato critico

La musica è stata trascritta dagli otto fascicoli delle parti di *cantus, altus, tenor e bassus* del primo e del secondo coro del libro di *Motecta octonis vocibus Antonii Gualtierii in terra D. Danielis Musices magistri. Liber primus* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1604), conservato in *unicum* presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (D-Mbs). La nona voce è riportata nel libro-parte del basso del secondo coro. In questo testimone le voci di canto, alto, tenore e basso del primo coro sono notate nelle chiavi di soprano, contralto, tenore e basso; quelle di canto, alto, tenore e basso del secondo coro sono notate nelle chiavi di contralto, tenore, tenore e basso; la voce di canto aggiunta ai due cori è notata in chiave di soprano. I valori metrici originali sono stati mantenuti nella trascrizione. Le alterazioni scritte di fianco alle note sono nell'originale, quelle sopra il rigo sono suggerite dalla trascrittrice. I diesis utilizzati con funzione di bequadro sono stati trascritti come bequadro.

b. 28 A II, III La

b. 33 B II, due pause di SB in luogo di una

b. 43 B II, due pause di SB in luogo di una

b. 46 A II, II $\sharp$

b. 46 B II, III Fa SM

b. 70 T II, I $\sharp$

b. 76 T I, I Sol M in luogo di SM; III Re SM in luogo di M

b. 76 A II, T II, B II pausa di SB erroneamente introdotta dopo la pausa di M

b. 79 A II, T II pausa di SB anziché di B

b. 80 B II pausa di SM anziché di SB

b. 88 T II, II $\sharp$

b. 140 C $\sharp$

b. 145 $\sharp$ in C I, A I, T I, B I, C II, A II, T II, B II

TRACCE DI MUSICA POLICORALE IN ALCUNI CENTRI DEL FRIULI STORICO

Antonio Gualtieri, *Beatissimus Marcus*

The musical score is written for SATB voices and two choruses. The first system includes parts for Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part has a melodic line with lyrics: "Be - - a - tis - - si - mus Mar - - -". The Alto part has a similar line with lyrics: "Be - - a - tis - - si - mus Mar - - -". The Tenor part has a line with lyrics: "Be - - a - tis - - si - mus Mar - - -". The Bass part has a line with lyrics: "Be - - a - tis - - si - mus Mar - - -". The second system includes parts for Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), all of which are marked with a 'C' and a '8' (Cantata 8), indicating they are to be sung by the chorus. The lyrics for the second system are not present.

C

C

A

T

B

C

A

T

B

9

The musical score for page 9 consists of several staves. The first staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains the lyrics: "cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci -". The second staff is an instrumental line in treble clef, also with a key signature of one sharp and a common time signature, containing the lyrics: "cus om - ni - um ge - ne - rum cru - - - - - ci -". The third staff is another instrumental line in treble clef, with a key signature of one sharp and a common time signature, containing the lyrics: "cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a -". The fourth staff is a bass line in bass clef, with a key signature of one sharp and a common time signature, containing the lyrics: "cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - - - a - - - -". Below these are four more staves, two in treble clef and two in bass clef, all with a key signature of one sharp and a common time signature, but they are empty.

cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci -

cus om - ni - um ge - ne - rum cru - - - - - ci -

cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a -

cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - - - a - - - -

TRACCE DI MUSICA POLICORALE IN ALCUNI CENTRI DEL FRIULI STORICO

16

San - cte Mar - ce, o - ra pro

a - ti - bus

a - ti - bus

- - ti - bus

ti - bus

Be - a - tis - si - mus Mar - - - -

Be - - - a - tis - si - mus Mar - cus Mar - - -

Be - - - a - tis - si - mus Mar - - - -

Be - - - a - tis - si - mus Mar - - - -

25

no - bis

om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - - -

om - ni - um ge - - - - ne - rum cru -

om - ni - um ge - ne - rum cru - - - ci - - -

om - ni - um ge - ne - rum cru - - - ci -

cus om - ni - um ge - - - - ne - rum cru - - - - -

cus om - ni - um ge - ne - rum cru - - - - -

cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - - - -

cus om - ni - um ge - - - - ne - rum cru - -

31

San -

ti - bus ve - lut au -

ci - a - ti - bus ve - lut au -

a - ti - bus ve - lut au -

a - ti - bus

ci - a - ti - bus

ci - a - ti - bus

ci - a - ti - bus

38

Musical score for page 38, featuring five systems of staves. The first system consists of a single staff with the lyrics: *cte Mar - ce, o - ra pro no - - -*. The second system consists of four staves (three vocal parts and one bass line) with the lyrics: *rum, ve - lut au - - - - rum quod - dam pro - ba - - -*. The third system also consists of four staves with the same lyrics: *rum, ve - lut au - - - - rum quod - dam pro - ba - - -*. The fourth system consists of four staves with the lyrics: *ve - lut au - - - - rum quod - dam pro - ba - - -*. The fifth system consists of four staves with the lyrics: *ad in - fi -*, *ad in - fi -*, *ad*, and *ad in - fi -*.

TRACCE DI MUSICA POLICORALE IN ALCUNI CENTRI DEL FRIULI STORICO

45

bis

- tus ad

tus ad

tus ad

tus ad

ni - tam il - lam lu - cem e - vo - la - vit, e - vo - la - - - vit

ni - tam il - lam lu - cem e - vo - la - vit, e - vo - la - vit

in - fi - ni - tam il - lam lu - - - - - cem e - vo - la - vit

ni - tam il - lam lu - cem e - - - - - vo - la - - - - - vit

51

San -

in - fi - ni - tam il - lam lu - - - cem e - vo - la - vit

8 in - fi - ni - tam il - lam lu - cem e - vo - la - vit

8 ad in - fi - ni - tam il - lam lu - cem e - vo - la - vit

in - fi - ni - tam il - lam lu - cem e - vo - la - vit

8 va - ri - o -

8 va - ri - o -

8 va - ri - o -

va - ri - o -

57

cte Mar - ce, o - - - ra pro

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num va - ri - o -

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num va - ri - o -

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num va - ri - o -

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num va - ri - o -

rum cer - ta - mi - num va - ri - o - rum cer - ta - mi - num

rum cer - ta - mi - num va - ri - o - rum cer - ta - mi - num

rum cer - ta - mi - num va - ri - o - rum cer - ta - mi - num

rum cer - ta - mi - num va - ri - o - rum cer - ta - mi - num

63

no - - bis

rum cer-ta - mi-num et for-ci - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli-ces fru - ctus per-ce -

rum cer-ta - mi-num et for-ci - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli-ces fru - ctus per-ce -

rum cer-ta - mi-num et for-ci - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli-ces fru - ctus per-ce -

rum cer-ta - mi-num et for-ci - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli-ces fru - ctus per-ce -

8

8

8

8

69

ptu - rus

ptu - rus

ptu - rus

ptu - rus

et for-ci-o - rum fa-cto - rum mul-ti - pli-ces fru - ctus per-ce-ptu -

et for-ci-o - rum fa-cto - rum mul-ti - pli-ces fru - ctus per-ce-ptu -

et for-ci-o - rum fa-cto - rum mul-ti - pli-ces fru - ctus per-ce-ptu -

et for-ci-o - rum fa-cto - rum mul-ti - pli-ces fru - ctus per-ce-ptu -

75

San - cte Mar - ce, o - ra pro

fru - ctus per-ce-ptu - rus fru - ctus per-ce-ptu - rus

fru - ctus per-ce-ptu - rus fru - ctus per-ce-ptu - rus

fru - ctus per-ce-ptu - rus fru - ctus per-ce - ptu - rus

fru - ctus per-ce-ptu - rus fru - ctus per-ce-ptu - rus

rus fru - ctus per-ce-ptu - rus fru - ctus

rus fru - ctus per-ce-ptu - rus fru - ctus

rus fru - ctus per-ce-ptu - rus fru - ctus

rus fru - ctus per-ce-ptu - rus fru - ctus

[illegible]

89

San - - cte

- - rus, per - ce - ptu - rus va - ri - o - rum cer-ta-mi-

ctus per - - - ce - ptu - rus va - ri - o - rum cer-ta-mi-

ctus per - - - - ce - ptu - rus va - ri - o - rum cer-ta-mi-

ctus per - ce - ptu - rus va - ri - o - rum cer-ta-mi-

ctus per - ce - ptu - - - - rus va - ri - o - rum cer-ta - mi - num

ptu - rus per - ce - ptu - rus va - ri - o - rum cer-ta - mi - num

ctus per - ce - ptu - rus va - ri - o - rum cer-ta - mi - num

ctus per - - - - ce - ptu - rus va - ri - o - rum cer-ta - mi - num

96

Mar - ce, o - - - ra pro no -

num va - ri - o - rum cer - ta - mi - num

num va - ri - o - rum cer - ta - mi - num

num va - ri - o - rum cer - ta - mi - num

num va - ri - o - rum cer - ta - mi - num

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num va - ri - o - rum cer - ta - mi -

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num va - ri - o - rum cer - ta - mi -

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num va - ri - o - rum cer - ta - mi -

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num va - ri - o - rum cer - ta - mi -

102

bis

et

et

et

et

num et for-ci - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli-ces fru - ctus per-ce - ptu - rus

num et for - ci - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli-ces fru - ctus per-ce - ptu - rus

num et for-ci - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli-ces fru - ctus per-ce - ptu - rus

num et for - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli-ces fru - ctus per-ce - ptu - rus

108

San -

for-ci-o - rum fa-cto - rum mul-ti - pli - ces fru - ctus per-ce-ptu - rus

for-ci-o - rum fa-cto - rum mul-ti - pli - ces fru - ctus per-ce-ptu - rus

for-ci-o - rum fa-cto - rum mul-ti - pli - ces fru - ctus per-ce-ptu - rus

for-ci-o - rum fa-cto - rum mul-ti - pli - ces fru - ctus per-ce-ptu - rus

fru - ctus

fru - ctus

fru - ctus

fru - ctus

114

cte Mar - ce, o - ra pro no -

fru - ctus per-ce-ptu - rus *fru - ctus per-ce-ptu -*

fru - ctus per-ce-ptu - rus *fru - ctus per-ce - ptu -*

fru - ctus per-ce-ptu - rus *fru - ctus per-ce-ptu -*

fru - ctus per-ce-ptu - rus *fru - ctus per-ce-ptu -*

per-ce-ptu - rus *fru - ctus per-ce-ptu - rus*

per-ce-ptu - rus *fru - ctus per-ce-ptu - rus*

per-ce-ptu - rus *fru - ctus per-ce - rus*

per-ce-ptu - rus *fru - ctus per-ce-ptu - rus*

121

The musical score consists of six staves, each representing a different vocal part. The lyrics are written below the notes. The first staff begins with the word "bis". The subsequent staves contain the lyrics "rus et for - ci - o - - - - - rum fa - cto -", "rus et for - ci - o - - rum fa - cto - - - - - - - - - - - rum", "rus et for - ci - o - - - - - rum fa -", "rus et for - ci - o - - - - - - - - - - - rum fa -", "et for - ci - o - - rum fa - cto - - - - -", and "et for - ci - o - - rum fa - cto - - - - -". The music is written in a style typical of early printed music, with a single clef (treble) and a key signature of one flat (B-flat).

bis

rus et for - ci - o - - - - - rum fa - cto -

rus et for - ci - o - - rum fa - cto - - - - - - - - - - - rum

rus et for - ci - o - - - - - rum fa -

rus et for - ci - o - - - - - - - - - - - rum fa -

et for - ci - o - - rum fa - cto - - - - -

et for - ci - o - - rum fa - cto - - - - -

et for - ci - o - - - - - - - - - - - - - - -

129

San - cte Mar - ce, o -

- - rum mul - ti - pli - ces fru - ctus per - - - - ce -

mul - ti - pli - ces fru - ctus per - - - - ce -

cto - rum mul - ti - pli - ces fru - ctus per - - - - -

cto - rum mul - ti - pli - ces fru - ctus per - - - - ce -

rum mul - ti - pli - ces fru - - - - ctus fru - ctus per -

- - rum mul - ti - - - - pli - - - - ces fru -

rum fa - cto - rum mul - ti - - - - pli - ces fru - ctus per -

rum fa - cto - rum mul - ti - - - - pli - ces fru - ctus per -

137

ra pro no - bis.

ptu - - - rus, fru - ctus per - - - ce - ptu - - - rus.

ptu - rus, fru - ctus per - - - - - ce - ptu - - - - rus.

- ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu - - - - - rus.

- - - rus, fru - ctus per - ce - ptu - - - - rus.

- - - - - rus, per - ce - ptu - - - - - rus.

- - - - - rus, fru - ctus per - - - ce - ptu - - - - rus.

- - - - - rus, fru - ctus per - ce - ptu - - - - rus.

- - - - - rus, fru - ctus per - ce - ptu - - - - rus.

Abstract

Il saggio si propone di illustrare i risultati di un'indagine sulla documentazione superstita delle principali cappelle musicali della terraferma friulana, volta ad accertare l'esistenza di una prassi poliorale tra la seconda metà del Cinquecento e la prima metà del Seicento. Se gli *Acta* dei Capitoli più importanti (Aquileia, Cividale, Udine, Concordia) non sono stati di alcun aiuto in proposito, qualche utile indizio è emerso invece soprattutto da inventari di libri e suppellettili liturgiche, da sparse note d'acquisto e da alcune opere musicali espressamente composte per queste istituzioni o indirizzate a importanti personaggi del clero locale.

Nonostante la documentazione risulti inferiore a quella riguardante altri centri veneti o lombardi, alla luce di quanto raccolto si può ragionevolmente sostenere che la pratica poliorale (probabilmente favorita dalla temporanea presenza *in loco* di compositori particolarmente attenti a questo repertorio) ha trovato attuazione anche in queste zone periferiche della Repubblica Veneta, sia pur limitata a poche cappelle e a determinate occasioni solenni.

The purpose of this paper is to illustrate the conclusion drawn from studying documentation that has survived from the main musical chapels on the Friuli mainland. The aim is to prove that polychorality was used during the second half of the sixteenth and first half of the seventeenth century. While the *Acta* of the more important Chapters (Aquileia, Cividale, Udine, Concordia) were of no help at all. However, useful evidence was mainly to be found for the most part in the inventories of books and liturgical furnishings, scanty bills of purchase and several musical works either expressly composed for these institutions or dedicated to important local clergymen.

Although the results of the study are much fewer than expected, in particular if compared with the results of similar studies in other centres in the Veneto and Lombardy, in the light of these results it is still reasonable to claim that polychorality (probably encouraged by the temporary presence *in loco* of composers who paid particular attention to it) was also implemented in these peripheral areas of the Venetian Republic, but restricted to just a few chapels and specific solemn occasions.

Parte seconda

LA POLICORALITÀ FRA ITALIA ED EUROPA CENTRO-ORIENTALE

Part two

POLYCHORAL MUSIC BETWEEN ITALY AND CENTRAL-EASTERN EUROPE

DA MILANO A VARSAVIA: DI NUOVO SU GIULIO CESARE GABUSSI E ALTRE
PRESENZE ITALIANE NELLA POLONIA DEL PRIMO SEICENTO

L'importanza rivestita dalla cappella musicale della corte reale polacca nella prima metà del Seicento, ampliata nell'organico e arricchita grazie alla presenza di un gran numero di musicisti di origine italiana soprattutto durante il regno di Sigismondo III Vasa, era nota sino a pochi anni fa grazie agli studi di ricercatori locali, confluiti in una bibliografia nutrita, ma pressoché esclusivamente in lingua polacca¹. La recente pubblicazione di studi in inglese sull'argomento ha reso accessibile un patrimonio di informazioni che, lungi dal rivestire un interesse esclusivamente locale, contribuisce a meglio precisare il quadro complessivo della circolazione e della ricezione di musiche e musicisti italiani fra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento². Si sa che Sigismondo aveva mostrato interesse per la musica (e soprattutto per quella italiana) ben prima della sua ascesa al trono polacco, sin da quando era entrato in contatto con la musica praticata presso il Collegium Germanicum di Roma, all'epoca in cui Annibale Stabile vi occupava il posto di maestro di cappella. Una volta diventato re della Repubblica di Polonia-Lituania, Sigismondo III aveva rilevato la cappella musicale del suo predecessore, Stefan Batory, che constava di trentacinque elementi, di cui ventitré cantori e dodici strumentisti. La cappella reale all'epoca aveva assunto un significato simbolico, rispondendo da un lato ai gusti musicali colti del sovrano svedese, maturati negli anni e visibilmente influenzati dalla sua conoscenza di musiche e musicisti italiani, dall'altro a esigenze di rappresentanza e di ostentazione di potere. Nel dicembre del 1594 Sigismondo III aveva inviato a Roma Piotr Kochanowski allo scopo di reclutare i migliori musicisti d'Italia, offrendo compensi molto elevati in cambio del loro servizio presso la cappella polacca³. L'anno successivo, grazie all'intervento di Łuck Bartołomiej Kos, intermediario in stretto contatto con alcuni ambienti cardinalizi romani (e in particolare con i cardinali Cinzio e Pietro Aldobrandini), era stato reclutato Luca Marenzio che, poco amante dell'estremo rigore del clima nordico, avrebbe retto le sorti della cappella reale soltanto per tre o quattro anni. Dopo il suo rientro in Italia, collocabile fra la seconda metà del 1597 e l'estate dell'anno successivo⁴, la direzione di entrambe le cappelle fu affidata a Krzysztof Klabon, in attesa che venisse de-

¹ Z. Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej* [*Influssi italiani sulla musica polacca*], Kraków, Akademia Umiejętności, 1911; Id., *Związki muzyki włoskiej z Polską* [*I legami fra la musica italiana e la Polonia*], in «Muzyka», 1925/10; A. e Z. M. Szwejkowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów* [*Gli italiani nella cappella reale dei Vasa polacchi*], Kraków, Musica Iagellonica, 1997 (Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis, 3).

² Cfr. *The History of Music in Poland*, ed. by S. Sutkowski, 7 voll., III: B. Przybyszewska-Jarminińska, *The Baroque. Part. 1: 1595-1696*, Warszawa, Sutkowski Edition, 2002.

³ Ivi, pp. 59-60.

⁴ Marenzio giunse in Polonia entro la fine del 1595 e rientrò in Italia in un periodo compreso fra la seconda metà del 1597 e l'estate del 1598. Cfr. Przybyszewska-Jarminińska, *The Baroque* cit., pp. 61-62.

signato un nuovo maestro italiano degno di sostituire l'illustre madrigalista e disponibile ad affrontare i disagi di un trasferimento in terra lontana e i rigori del clima polacco⁵. In questa fase dovettero tenersi ulteriori trattative, di cui non si sa altro, se non che fu scelto Giulio Cesare Gabussi. Il motivo (o il complesso di ragioni) per cui la scelta cadde proprio su questo musicista non è a tutt'oggi del tutto chiaro. Bolognese d'origine, ma all'epoca attivo come maestro di cappella del duomo di Milano, Gabussi era uno dei discepoli prediletti del ben più celebre Costanzo Porta⁶, un compositore francescano apparentemente poco introdotto nell'ambiente musicale romano⁷. Tuttavia, se è vero che Roma rappresentava uno dei principali centri di reclutamento dei maestri destinati alla cappella polacca, e che la corte polacca, per ragioni politiche, aveva interesse ad accentuare e a rendere palesi i suoi aspetti di 'romanità', è altresì innegabile che i musicisti italiani chiamati a vario titolo a far parte della cappella reale provenivano da tutta la penisola, ivi incluse le aree lombardo-padana e veneta⁸. Nel presente articolo si cercherà di comprendere quali aspetti della personalità e della produzione musicale di Gabussi dovettero suscitare l'interesse della committenza polacca.

1. *Gabussi prima del viaggio in Polonia e il mottetto a due cori in morte di Carlo Borromeo*

Sebbene Gabussi rappresenti (sia pure insieme ad altri, fra cui il milanese Orfeo Vecchi) uno dei contrappuntisti più dotati della sua epoca, la sua biografia e la sua opera restano ancora in larga parte da indagare. Non solo, infatti, non disponiamo ancora di edizioni critiche della maggior parte delle sue musiche⁹, ma alcuni aspetti della sua biografia (come, ad esempio, la sua data di nascita) restano tuttora da appurare¹⁰. Si sa che

⁵ Ivi, p. 63.

⁶ Costanzo Porta sarebbe scomparso il 19 maggio del 1601, durante il soggiorno polacco di Gabussi.

⁷ L'unico legame di Costanzo Porta con l'ambiente romano, a quanto ci consta, è rappresentato dalla dedica del suo *Terzo libro di madrigali a cinque voci* (Venezia, Vincenti, 1573) a Ercole Cattabene, canonico di San Pietro in Roma.

⁸ Si veda, ad esempio, il caso di Giovanni Valentini (Venezia, 1582/3-Vienna 1649), organista e compositore di origini veneziane che fu attivo presso la corte di Sigismondo III almeno a partire dal 1604 o 1605. Cfr. J. A. Rice, *Valentini, Giovanni*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, ed. by S. Sadie, executive editor J. Tyrrell, 29 voll., London, Macmillan, 2001, xxvi, pp. 209-211.

⁹ Oltre ad alcuni madrigali, le poche composizioni di Gabussi accessibili in edizione moderna sono il mottetto *Defecit gaudium* a otto voci e il concerto *Consolamini et exultate* a due voci e basso continuo (cfr. F. Mompellio, *La cappella del Duomo di Milano dal 1573 al 1714*, in *Storia di Milano*, 17 voll., Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, xvi, 1962, pp. 507-552: pp. 535-539 e 540-542); una trascrizione moderna dello stesso mottetto è inclusa in G. Vecchi, *Il Concilio di Trento, S. Carlo e la musica*, in «Settimane culturali storico-umanistiche», xii, 1964, pp. 93-132, pubblicato anche in «Dulce Melos», iv, 1982, pp. 53-92; una ulteriore edizione del mottetto: *Iulii Caesaris Gabutii Defecit gaudium: motectus octonis vocibus decantandum* (1589), a cura di G. Vecchi, Milano, A.M.I.S., 1964 (*Antiquae musicae Italicae monumenta Lombarda excerpta*); undici composizioni tratte da *I brani a 2, 3, 4 voci da "Concerti di diversi eccellenti autori" raccolti da Francesco Lucino* (1608), a cura di B. Curtini, Milano, A.M.I.S., 1971; una scelta di mottetti a 2-4 voci tratta dalla stessa raccolta di Lucino in *La raccolta del Lucino e lo stile monodico-concertante a Milano*, a cura di V. Gibelli, Milano, A.M.I.S., 1978.

¹⁰ Si noti che a Gabussi non è dedicata alcuna voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani*.

aveva studiato con Costanzo Porta, al quale nel 1579 Carlo Borromeo, durante una visita alla Santa Casa di Loreto, aveva offerto il posto di maestro di cappella del duomo di Milano, forse presagendo l'imminente allontanamento di Pietro Ponzio. Nel 1580 Gabussi aveva assunto l'incarico di maestro di cappella del duomo di Forlì e dato alle stampe la sua prima raccolta monografica, il primo libro di madrigali a cinque voci (Venezia, Angelo Gardano), dedicandolo a Girolamo Boncompagni¹¹. Quest'ultimo dovette giocare un ruolo non secondario nel contribuire al successo del giovane musicista: da un lato, infatti, egli apparteneva a una delle famiglie più in vista dell'aristocrazia bolognese, dall'altro, in quanto nipote dell'allora pontefice Gregorio XIII¹², era strettamente legato all'ambiente romano. Alla stessa famiglia apparteneva anche il cardinale Giacomo Boncompagni, che nel maggio del 1583 aveva appoggiato la candidatura di Andrea Rota al posto di maestro di cappella in San Petronio a Bologna¹³. Rota, come è noto, ebbe fra i suoi numerosi allievi anche il bolognese Damiano Scarabelli, che negli anni successivi sarebbe stato attivo a Milano come tenore e vicemaestro di cappella di Gabussi fino al 1598 e in seguito (nel 1600 e poi di nuovo nel 1602) sarebbe stato ripetutamente chiamato a cantare come aggiunto presso la stessa istituzione in occasione di alcune festività straordinarie¹⁴. Nel 1588 lo stesso Scarabelli avrebbe promosso la ristampa milanese del primo libro dei mottetti da cinque a otto voci di Andrea Rota¹⁵. Se dunque negli anni settanta e ottanta del Cinquecento Gabussi si era fatto apprezzare da alcuni esponenti di spicco dell'ambiente bolognese, non è da escludersi che qualcuno di questi più tardi potesse averlo segnalato agli agenti di Sigismondo III¹⁶. Lo stesso Costanzo Porta, negli anni ottanta del Cinquecento, si attendeva

¹¹ Primo dei tre figli di Boncompagno (fratello minore di Ugo) e Cecilia Bargellini, Girolamo assunse diverse cariche di rilievo (fra cui quella di senatore e di gonfaloniere di giustizia) in Bologna. Cfr. U. Coldagelli, *Boncompagni, Boncompagno*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto per la Enciclopedia Italiana, xi, 1969, pp. 681-682, *sub voce*. Fu in contatto con l'ambiente romano. Nella dedica, datata Bologna, 5. vii. 1580, Gabussi scrive: «mi sono lasciato da lei persuadere, per l'autorità che tiene sopra di me, di dare alla stampa [...]. Io che quali si siano debbo riconoscerli al gran valore del precettor mio Maestro Costanzo Porta, honor veramente, e splendore della musica».

¹² Ugo Boncompagni (Gregorio XIII) fu pontefice dal 13 maggio 1572 al 10 aprile 1585.

¹³ Cfr. K. Bosi Monteath, *Rota, Andrea*, in *The New Grove* cit., xxi, pp. 776-777.

¹⁴ Cfr. M. Toffetti, *La cappella musicale del Duomo di Milano: considerazioni sullo status dei musici e sull'evoluzione dei loro salari dal 1600 al 1630*, in *Barocco padano* 2, Atti del x Convegno Internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII (16-18 luglio 1999), a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, A.M.I.S., 2002, pp. 439-556: pp. 493-494, 506.

¹⁵ Cfr. A. Rota, *Motectorum liber primus quae quinque, sex, septem, et octo vocibus concinuntur*, Milano, Francesco ed eredi di Simon Tini, 1588 (RISM A/I R 2782a).

¹⁶ Secondo Robert Eitner, nel 1580 Gabussi era stato attivo come maestro di cappella a Roma. Cfr. R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlichen Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 10 voll. + suppl., 1900-1905 (2. verbesserte Auflage in 11 Bänden, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1959), iv, p. 117. L'informazione riportata da Eitner, tuttavia, non trova riscontri nei lavori ormai 'storici' e in quelli più recenti sull'ambiente musicale romano dell'epoca di studiosi come Jean Lionnet e Noel O'Regan: di quest'ultimo si veda, fra gli altri, *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome: Music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550-1650*, London, Royal Musical Association, 1995 (Royal Musical Association Monographs, 7). Il nome di Gabussi non figura fra quelli inclusi nel database 'Musiciens à Rome de 1570 à 1730', compilato prevalentemente da Jean Lionnet e

una carriera prestigiosa dal suo allievo, tanto che nel 1582 inviò diverse lettere a Carlo Borromeo per raccomandarlo al posto di maestro di cappella del duomo di Milano. Nella stessa occasione, come ha osservato Kendrick, pare che Porta avesse persino mentito sull'età del suo discepolo nel tentativo di farlo sembrare un po' meno inesperto¹⁷. Va inoltre notato che lo stesso Porta, che aveva inizialmente raccomandato un altro suo allievo (fra' Ludovico Balbi), nel presentare Gabussi aveva sottolineato la sua perizia nel comporre («È contrappuntista da prova, compone benissimo») e nel cantare («dotato di una bellissima voce di contr'alto [...] canta gratiosamente»), ma anche la docilità di carattere («è di natura verecondo e troppo mansueti»), un fattore che potrebbe aver giocato un ruolo non trascurabile nella decisione di Carlo, il quale sicuramente non aveva intenzione di dover affrontare le stesse difficoltà che aveva già incontrato con Simon Boyleau e Pietro Ponzio. Ad ogni modo l'intervento di Costanzo Porta sortì l'effetto desiderato, tanto che Gabussi fu eletto maestro di cappella nel 1583, succedendo a Pietro Ponzio. Quest'ultimo, come è noto, si era mostrato rispettoso nei confronti delle aspirazioni musicali di Carlo Borromeo, che intendeva concretizzare nella sua diocesi le direttive emerse nel corso delle ultime sedute del Concilio di Trento in materia di musica ecclesiastica, che prevedevano in contesto liturgico l'impiego esclusivo di musica vocale in grado di valorizzare il testo liturgico garantendone l'intelligibilità grazie all'adozione di uno stile contrappuntistico semplice e tendente all'omoritmia. Appare dunque probabile che Carlo Borromeo si attendesse anche da Gabussi un'adesione incondizionata ai canoni estetici tridentini¹⁸, e in questo senso la mitezza d'indole sottolineata nelle lettere di presentazione di Costanzo Porta non poteva che essere di buon auspicio. Non sappiamo quali musiche Gabussi avesse composto nei suoi primi anni di servizio presso il duomo. In ogni caso, egli non dovette adattarsi a lungo ai gusti musicali del suo arcivescovo, che sarebbe scomparso il 4 novembre dell'anno successivo. In occasione dei suoi solenni funerali fu eseguito il mottetto a otto voci *Defecit gaudium cordi nostri* dello stesso Gabussi, la sua prima composizione a due cori a noi nota, in seguito pubblicata nella raccolta di *Magnificat* del 1589¹⁹. Il testo del mottetto è tratto dalle lamentazioni di Geremia e ricalca strettamente i

ora accessibile sul sito del Centre de Musique Baroque de Versailles (<http://philidor.cmbv.fr/noms/aut/A>). Non aggiungono nulla alla biografia nota di Giulio Cesare Gabussi nemmeno gli studi pubblicati in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Atti del convegno internazionale (Roma 4-7 giugno 1992), a cura di B. M. Antolini, A. Morelli e V. Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994.

¹⁷ In una lettera Porta afferma che Giulio Cesare aveva ventisette anni, in un'altra che ne aveva ventiquattro, laddove da uno *status animarum* del 1610 si evincerebbe che, all'epoca, Gabussi dovesse avere appena vent'anni. Cfr. R. L. Kendrick, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 31, 422.

¹⁸ Fra i numerosi contributi interamente o parzialmente dedicati al complesso problema della ricaduta locale delle generiche indicazioni 'tridentine' in materia di musica liturgica ci si limita qui a rimandare, oltre che all'ormai classico L. Lockwood, *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Wien, Universal Edition, 1970, alla monografia di R. L. Kendrick, *Celestial Sirens: Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Oxford University Press, 1996, e all'ampio studio di C. A. Monson, *The Council of Trent Revisited*, in «Journal of the American Musicological Society», LV, 2002/5, pp. 1-37.

¹⁹ Cfr. CD audio, traccia 6.

temi trattati nella sezione iniziale del sermone funebre pronunciato da Francesco Panigarola durante le solenni esequie, rappresentando uno dei casi più emblematici di interrelazione fra mottetti e sermoni nel primo Barocco, e avvalorando l'ipotesi che Gabussi avesse effettivamente composto questo lavoro (forse riadattando materiale precedente) nel giro di soli tre giorni, il lasso di tempo intercorso fra la morte dell'arcivescovo e i solenni funerali²⁰. Si tratta di una composizione che coniuga sapientemente concisione ed efficacia espressiva, al cui interno i due cori procedono avvicinandosi in maniera sempre più serrata, per sovrapporsi esclusivamente in corrispondenza dell'episodio conclusivo. La distribuzione del testo fra i due cori osserva la seguente scansione:

Defecit gaudium cordi nostri [primo coro / secondo coro]
Versus est in luctum chorus noster [primo coro / secondo coro]
Cecidit [primo coro / secondo coro / primo coro]
corona [secondo coro / primo coro]
capitis nostri [secondo coro / primo coro]
Vae nobis [primo coro / secondo coro / primo coro]
quia peccavimus [secondo coro / primo coro / secondo coro]
Propterea maestum factum est in dolore cor nostrum [primo coro]
Ideo [secondo coro / primo coro]
contenebrati sunt oculi nostri [secondo coro]
contenebrati sunt [primo coro / secondo coro]
oculi nostri [primo coro]
contenebrati sunt oculi nostri [secondo coro]
oculi nostri [primo e secondo coro]²¹.

Ogni frammento testuale viene esposto da un coro e in seguito ripetuto dall'altro; in alcuni casi le ripetizioni sono tre, mentre in un solo caso un esteso frammento testuale, «propterea maestum factum est in dolore cor nostrum», viene esposto esclusivamente dal primo coro. Il clima espressivo prevalentemente incentrato sul registro della mestizia e la pacata scorrevolezza dell'insieme si conciliano con l'episodico trattamento madrigalistico dei motivi-parola ritenuti particolarmente pregnanti, e per ciò stesso degni di una particolare sottolineatura musicale. Così, in apertura del mottetto, le parole «defecit gaudium» sono rese musicalmente grazie all'impiego di un motivo dall'andamento discendente, variamente modificato nelle sue riprese affidate a tutte le voci. La veste musicale aderisce

²⁰ Naturalmente non si può escludere che, in previsione della dipartita dell'arcivescovo, Gabussi potesse aver messo mano alla composizione del mottetto anche in precedenza, concertando con Panigarola i temi da trattarsi contestualmente nel sermone e nella musica. Sulla composizione funebre di Gabussi e il suo contesto esecutivo si veda R. L. Kendrick, *Musica e Riforma nella Milano di Carlo Borromeo*, in *Carlo Borromeo e l'opera della 'Grande riforma': Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, a cura di F. Buzzi e D. Zardin, Milano, Credito Artigiano, 1997, pp. 177-184. Sui nessi fra l'argomento del sermone funebre e il testo del mottetto di Gabussi si veda anche Kendrick, *The Sounds of Milan* cit., pp. 153, 479.

²¹ Lamentazioni 5, 15-17: ¹⁵ La gioia si è spenta nei nostri cuori, / si è mutata in lutto la nostra danza. / ¹⁶ È caduta la corona dalla nostra testa; / guai a noi, perché abbiamo peccato! / ¹⁷ Per questo è diventato mesto il nostro cuore, / per tali cose si sono annebbiati i nostri occhi.

strettamente al testo, enfaticandone il ritmo declamatorio ed agevolandone l'intelligibilità (come si nota, ad esempio, in corrispondenza delle parole «quia peccavimus» e «contenebrati sunt»). L'accentuazione tipica di alcune parole sdruciole («cècidit», «càpitis») è resa evidente dall'adozione del ritmo puntato in un contesto rigorosamente omoritmico (cfr. esempio 1). Il trattamento dell'esclamazione «vae nobis» risponde invece a una logica tipicamente madrigalistica (cfr. esempio 2), quale si ravvisa anche in corrispondenza del frammento testuale «maestum factum est in dolore cor nostrum», che comporta un'improvvisa modulazione di notevole efficacia espressiva. Sebbene si tratti (per quanto ci è dato sapere) della sua prima prova nel genere policorale, Gabussi mostra di padroneggiarne con sicurezza le tecniche e di saperle piegare, all'occorrenza, alle più sottili esigenze di un'efficace pittura sonora. Può darsi che un impulso significativo all'impiego della tecnica dei cori spezzati fosse venuto da Costanzo Porta, con cui Gabussi aveva studiato negli anni di Ravenna e di Loreto²² e che proprio in quel periodo aveva dato alle stampe due delle

Esempio 1. G. C. Gabussi, *Defecit gaudium*, in *Magnificat* (1589)

C
Ce - ci-dit ce - ci-dit co - ro - na

A
Ce - ci-dit ce - ci-dit co - ro - na

T
Ce - ci-dit ce - ci-dit co - ro - - na

B
Ce - ci-dit ce - ci-dit co - ro - na

C
ce - ci-dit co - ro - - na ca-

A
ce - ci-dit co - ro - - na ca - pi-tis

T
ce - ci-dit co - ro - na ca - pi-tis

B
ce - ci-dit co - ro - na ca - pi-tis

²² Porta fu a Ravenna fra il 1567 e il 1574 e a Loreto fra il 1574 e il 1580 (anno in cui fece ritorno a Ravenna). Per ulteriori informazioni biografiche si veda L. P. Pruett, *Porta, Costanzo*, in *The New Grove* cit., xx, pp. 177-180.

Esempio 2. G. C. Gabussi, *Defecit gaudium*, in *Magnificat* (1589)

The musical score is for a four-part setting of 'Defecit gaudium' from the 'Magnificat' by G. C. Gabussi (1589). It is written for Contralto (C), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system shows the vocal lines with lyrics 'Vae' and 'no - - bis'. The second system shows the vocal lines with lyrics 'Vae'.

sue tre raccolte di musica policorale: le litanie (1575) e i salmi per i Vespri (1580)²³. Né possiamo dimenticare, in questa sede, che Porta era stato a sua volta allievo di Adrian Willaert, il quale, insieme a Jachet, aveva dato un significativo contributo alla tecnica dei cori spezzati con la ben nota raccolta di *Salmi appartenenti alli Vespri* (Venezia, 1550)²⁴. Fra gli allievi di Porta attivi nella produzione di musica policorale va menzionato anche Orazio Colombani, approdato alla chiesa milanese di San Francesco nel 1584 e autore, fra l'altro, di un *Magnificat* a tre cori e di alcuni libri di salmi per Vespri e Compieta a otto e a nove voci pubblicati fra il 1583 e il 1593²⁵. Nell'impiego dei cori spezzati un filone vitale condurrebbe quindi da Willaert a Giulio Cesare Gabussi per il tramite di Costanzo Porta.

²³ Cfr. RISM A/I P 5179, P 5181. Sulla produzione policorale di Costanzo Porta, vista nel più ampio contesto della produzione policorale veneta, si veda il recente A. Lovato, *Per un iter policorale veneto*, in *Tesori della musica veneta del Cinquecento. La policoralità*, Giovanni Matteo Asola e Giovanni Croce, Catalogo della mostra a cura di Iain Fenlon e Antonio Lovato, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi - Biblioteca Nazionale Marciana, 2010, pp. 17-39; 28.

²⁴ Cfr. RISM B/I 1550¹.

²⁵ Cfr. RISM A/I C 3423, 3426, 3428. Sul contributo di Colombani alla policoralità cfr. L. P. Pruett, *Colombano, Orazio*, in *The New Grove* cit., vi, pp. 133-134, e Lovato, *Per un iter policorale* cit., p. 29.

Non vi è dubbio che il mottetto di Gabussi avesse profondamente emozionato l'enorme folla dei milanesi intervenuti alle solenni esequie del loro amatissimo arcivescovo. Non è da escludersi che un'eco lontana dell'avvenimento (e del ruolo giocato dalla musica del maestro di cappella milanese) fosse giunta anche all'orecchio dei sovrani polacchi. Scomparso Carlo Borromeo, gli succedette l'arcivescovo Gaspare Visconti²⁶, al quale Gabussi dedicò la sua seconda raccolta a stampa, il *Motectorum liber primus* a cinque e sei voci pubblicato a Venezia da Angelo Gardano nel 1586²⁷ (cfr. figura 1). Di lì a tre anni sarebbe uscita la terza raccolta di Gabussi, pubblicata a Milano da Francesco ed eredi di Simon Tini e dedicata a un'altra figura di spicco del clero milanese, Ottaviano Abbiati Foreri, protonotario apostolico e canonico ordinario del duomo. La raccolta include nove *Magnificat* a cinque voci e uno a sei voci, un *Te Deum laudamus* a quattro voci *alternatim* e il mottetto composto per i funerali di Carlo Borromeo. Con la sola eccezione di questo mottetto, composto, peraltro, per un'occasione del tutto straordinaria, Gabussi sino a quelle date aveva mostrato di privilegiare la tessitura a cinque-sei voci praticata, fra gli altri, da Andrea Rota e da Damiano Scarabelli²⁸, rivelando una predilezione che lo avrebbe accompagnato per tutto il suo *iter* creativo. Tuttavia, come si nota nel *Te Deum*, egli non aveva neppure disdegnato di sperimentare gli effetti stereofonici – e 'pseudo-policorali' – che si possono ottenere con il trattamento *alternatim* di una doppia compagine a quattro voci, una soluzione che avrebbe praticato anche nelle litanie lasciate manoscritte e in seguito pubblicate postume da Vincenzo Pellegrini.

Nonostante il prestigio del suo incarico milanese, Gabussi non era del tutto soddisfatto del posto che occupava in duomo. Le ragioni della sua insoddisfazione non sono del tutto chiare: forse anche le frequenti questioni disciplinari, che rendevano ardua la gestione della cappella, contribuirono a far sì che Gabussi per ben due volte valutasse proposte d'impiego alternative. Sappiamo infatti che, ottenuto un primo aumento di stipendio nel 1594, già nel 1597 avrebbe scritto a Federico Borromeo per informarlo che aveva accettato di trasferirsi a Bologna, dove vivevano ancora i suoi genitori, per occupare il posto di maestro di cappella in San Petronio, resosi vacante in seguito alla morte di Andrea Rota²⁹. La notizia, evidentemente, doveva essere circolata nell'ambiente musicale milanese (e forse non solo in quello): nello stesso anno, infatti, Orfeo Vecchi aveva a sua volta indirizzato una lettera a Federico Borromeo, per candidarsi al posto di maestro di cappella che si sarebbe ben presto reso vacante³⁰. Ma in quell'occasione Gabussi, gratificato da un ulteriore aumento di stipendio accordatogli nel 1598, cambiò idea e decise di trattenersi a Milano, dove, all'inizio

²⁶ Gaspare Visconti ricoprì la carica di arcivescovo di Milano dal 25 novembre 1584 alla morte, sopraggiunta il 12 gennaio 1595.

²⁷ Cfr. RISM A/I G 96. Delle tre copie superstiti di quest'opera, due sono conservate a Bologna e una a Danzica. Del volume, di cui non è ancora stata pubblicata l'edizione moderna, si conserva anche una partitura manoscritta autografa di Giuseppe Busi di 106 pagine (I Bc).

²⁸ Cfr. A. Rota, *Motectorum liber primus*, Venezia, Angelo Gardano, 1584 (RISM A/I R 2782); D. Scarabelli, *Liber primus Motectorum*, Venezia, Angelo Gardano, 1592 (RISM A/I S 1162); entrambi includono composizioni a 5-8 voci. Sulla raccolta di Scarabelli cfr. anche M. Toffetti, *La cappella musicale del Duomo* cit., p. 495.

²⁹ Cfr. Kendrick, *The Sounds of Milan* cit., p. 69.

³⁰ Ivi, pp. 69, 442-443 (nota 51).



Figura 1. Frontespizio del *Motectorum liber primus* di Giulio Cesare Gabussi (Venezia, 1586).

del Seicento, percepiva lo stipendio del tutto ragguardevole di mille lire all'anno. Sempre nel 1598 era uscito alle stampe il suo secondo libro di madrigali a cinque voci (Venezia, Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino) dedicato al conte Pirro Visconti Borromeo³¹. Espo-
nente di spicco dell'aristocrazia milanese, il conte Visconti Borromeo (insieme a Prospero Visconti) era uno dei sostenitori dell'Accademia neoplatonica della Val di Blenio, sorta attorno al pittore Giovanni Paolo Lomazzo, alla quale si sarebbe aggregato anche Giuseppe Caimo; inoltre, come ricorda Girolamo Borsieri, si era distinto anche come esperto e aggiornato collezionista di opere d'arte³². La dedica a questo illustre personaggio, che Gabussi descrive come un fine conoscitore di musica³³, mostra chiaramente quanto, all'epoca, il compositore fosse integrato nel tessuto culturale locale.

2. Giulio Cesare Gabussi, Giovanni Antonio Molaschi (Colombano) e Lorenzo Bellotti in Polonia

Negli stessi anni, come si è visto, Luca Marenzio era rientrato in Italia, e la corte polacca si stava adoperando per reclutare un maestro italiano che potesse degnamente sostituirlo. I legami intrattenuti da alcuni musicisti milanesi o attivi a Milano con illustri esponenti dell'aristocrazia polacca paiono privi di relazioni con l'incarico ottenuto da Gabussi presso la corte di Sigismondo III³⁴. La scelta di affidare la cappella reale polacca a

³¹ A Pirro Visconti Borromeo furono dedicati, oltre a una raccolta di mottetti a sei voci di Claudio Merulo (1593) e un madrigale di Orazio Scaletta incluso nel suo *Diletto musicale* (1593), anche numerose opere non musicali, discorsi accademici, opere teatrali e poetiche. Inoltre egli rivestiva altresì la carica di deputato della Fabbrica del duomo. Cfr. A. Morandotti, *Pirro i Visconti Borromeo di Brebbia, mecenate nella Milano del tardo Cinquecento*, in «Archivio Storico Lombardo», 197, 1981, pp. 115-162; si veda anche, dello stesso autore, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, Mondadori-Electa, 2005 (Arte e cultura); e infine Kendrick, *The Sounds of Milan* cit., pp. 103, 185, 458 (nota 57), 487 (note 87-88).

³² «Picciola quantità [di quadri] ne raccolse allo incontro già il conte Pirro Visconte, ma di tale esquisitezza, che superò le più copiose guardarobbe del passato, e del presente secolo, avendone raccolti fra gli altri alcuni del Coreggio, che si stimano i migliori, che questo pittore facesse mai». Cfr. G. Borsieri, *Il supplimento della nobiltà di Milano*, Milano, Gio. Battista Bidelli, 1619 (rist. anast., Bologna, Forni, 1979), p. 69.

³³ Nella dedica, datata Venezia, 15.xi.1597, si legge: «Prima perché essendo V. Sig. Illustriss. di tal arte [la musica] intelligentissima, dell'arte stessa avrei fatto non picciol torto, quando che ad altri fuor che al di Lei fonte, questo mio parto, quasi picciol ruscello indirizzato avessi». Cfr. E. Vogel - A. Einstein - F. Lesure - C. Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700. Nuova edizione interamente rifatta e aumentata con gli indici dei musicisti, poeti, cantanti, dedicatari e dei capoversi dei testi letterari*, 3 voll., Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977, I, 1050, pp. 691-692.

³⁴ I legami fra Milano e la Polonia risalgono agli anni settanta-ottanta del Cinquecento, quando Gasparo Costa, allora organista in Santa Maria presso San Celso, dedicò il suo libro di mottetti e madrigali spirituali (del 1581) ai fratelli Jerzy e Szymon Olelkowicz di Slutsk. In quegli anni, tuttavia, Gabussi non era ancora giunto a Milano. Dopo la morte di Gabussi, altri due libri pubblicati a Milano negli anni venti del Seicento sono stati dedicati ad altrettanti illustri personaggi polacchi: è il caso della *Selva di varii passaggi secondo l'uso moderno* del violinista virtuoso Francesco Rognoni, stampata a Milano nel 1620 e dedicata a Sigismondo III, e dell'antologia di mottetti concertati *Flores praestantissimorum virorum*, curata e pubblicata da Filippo Lomazzo nel 1626 e dedicata alla nobile virtuosa calvinista di Danzica Costanza Czirembergia, a soli due anni da una visita del principe Wladislaw Wasa a Milano, nel corso della quale forse l'editore milanese ebbe modo di conoscerlo. Sui rapporti italo-polacchi in questa fase della storia della musica si vedano le numerose pubblicazioni promosse dall'associazione Antiquae

Gabussi sembra essere invece in relazione con il viaggio in Italia (1595-1596) di Wojciech Baranowski, vescovo di Plock, in stretto contatto da un lato con la corte polacca, dall'altro, anche negli anni successivi, con Federico Borromeo, e forse con il duplice passaggio a Milano di Andrzej Batory (1583-1584) durante il suo viaggio verso – e da – Roma, nonché con i suoi incontri con Carlo Borromeo³⁵. D'altro canto, Gabussi si era guadagnato una fama di solido contrappuntista, tale da farlo conoscere ben oltre i confini milanesi e bolognesi, e da rendere una sua candidatura senz'altro ambita da parte del sovrano polacco, al cui orecchio erano forse giunti anche i suoi motivi di insoddisfazione nei confronti dell'incarico a Milano.

La cappella musicale di Sigismondo III era allora una delle più ricche d'Europa e si distingueva soprattutto per la sontuosa esecuzione di musiche policorali per voci e strumenti. Con ogni evidenza Giulio Cesare Gabussi, che aveva allora al suo attivo due raccolte a stampa di musica profana e due di musica sacra, e aveva dato prova di saper comporre musiche a più cori in occasione dei funerali di Carlo, fu reputato all'altezza di un compito di tale prestigio. Ciò che indusse Gabussi ad accettare la proposta di guidare la cappella italiana in Polonia furono probabilmente il prestigio che la carica gli avrebbe conferito e l'entità del compenso che gli fu offerto³⁶. Sebbene il nome di Gabussi non figure in nessuno dei documenti polacchi sinora noti, è possibile circoscrivere con sufficiente precisione la durata del suo servizio in Polonia esaminando i mandati di pagamento della cappella del duomo di Milano, dove il nome del maestro risulta assente fra il mese di marzo del 1601 e il mese di dicembre del 1602³⁷ (cfr. figura 2). Che in tale periodo Gabussi fosse proprio in Polonia, lo si evince dalla dedica della raccolta *Melodiae Sacrae* curata da Vincenzo Gigli³⁸, dedicata a Sigismondo III e pubblicata a Cracovia nel 1604, al cui interno Gigli annovera Gabussi fra i maestri della cappella reale, qualificati come «Celebrerrimi musices moderatores», ricordandolo insieme ad Annibale Stabile, Luca Marenzio e Asprilio Pacelli (cfr. figura 3). La raccolta include complessivamente venti mottetti per

Musicae Italicae Studiosi negli anni settanta e ottanta del Novecento, e in particolare gli atti del *Secondo incontro con la musica italiana e polacca. Musica strumentale e vocale strumentale dal Rinascimento al Barocco*, Bologna, A.M.I.S., 1974 (Miscellanea, Saggi, Convegni, 8). Sulla dedica dei *Flores* si veda l'articolo di Katarzyna Grochowska, *From Milan to Gdansk: the Story of a Dedication*, in «Polish Music Journal», v, No. 1, Summer 2002 (accessibile on-line sul sito http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/5.1.02/grochowska.html).

³⁵ Sull'argomento si vedano i saggi di Barbara Przybyszewska-Jarmińska e di Marco Bizzarini, di prossima pubblicazione nel volume che raccoglie gli interventi presentati al convegno *Central-Eastern Europe versus the Italian musica moderna. Reception, adaptation, integration* (Warsaw, October 12th-15th, 2011).

³⁶ Si sa che durante il suo soggiorno polacco Luca Marenzio percepiva un compenso che si aggirava fra i mille e i mille e cinquecento scudi all'anno, ed è probabile che anche Giulio Cesare Gabussi e Asprilio Pacelli non avessero percepito compensi inferiori. Cfr. Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music in Poland* cit., p. 77.

³⁷ Gabussi viene pagato per l'ultima volta il 29 marzo del 1601, quando percepisce ancora 250 lire al trimestre, e poi di nuovo il 14 dicembre del 1602, quando gli vengono corrisposte 375 lire, mentre non figura nei mandati del 5 luglio, 30 settembre e 19 dicembre 1601, né in quelli del 30 marzo, 4 luglio e 1 ottobre del 1602. Si noti come lo stipendio corrisposto nel dicembre del 1602 si riferisse all'intero trimestre, il che implicherebbe che Gabussi fosse rientrato dalla Polonia entro la fine di settembre 1602 e avesse ricominciato a prestare servizio a partire dall'inizio del mese di ottobre.

³⁸ Nato e residente in Polonia, dove occupava il posto di maestro della cappella della cattedrale di Cracovia presso il Wawel, Vincenzo Gigli aveva studiato a Roma sotto la guida di Girolamo Frescobaldi.

Io Glicerio Gualupi ho ricevuto — 100. 7.
 Io Gualo Cef. Ruffini ho ricevuto — 100. 7.
 Io Alfonso Fremda ho ricevuto — 79. 13.
 Io P. delaguardo ho ricevuto — 100. 4.
 Io Gio: Batt. Corradi ho ricevuto — 253. 2.
 Io Pietro Gerolamo Pirelli ho ricevuto — 106. 4.
 Io Marco Antonio Berlino ho ricevuto — 236.
 Io Glicerio Gualupi ho ricevuto y più Gualardi — 257. 2.
 Io Don Paolo Amato ho ricevuto — 106. 4.
 Io. Mippi Gualupi ho ricevuto — 100. 7.
 Io Gualo Cef. Ruffini ho ricevuto — 250. 1.
 Io Lorenzo Belotti ho ricevuto — 100. 4.
 Io Pietro Antonio Breda ho ricevuto — 144. 8.
 Io Bartolomeo Palmieri ho ricevuto — 26. 2.
 Io Jacopo Ant. Gualupi ho ricevuto — 288. 10.
 Io Fran. Gualupi ho ricevuto — 217. 1.
 Io D. Balduino Cef. ho ricevuto — 88. 10.
 Io Angel Maria Gualupi ho ricevuto — 227. 1.
 Io vico Gualupi ho ricevuto — 100. 7.
 Io Pietro Gualupi ho ricevuto — 250. 1.

Figura 2. Ricevuta allegata al mandato di pagamento del 29 marzo 1601 (Milano, AVFD, Mandati, 18/2).
 Per gentile concessione dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo.



Figura 3. Frontespizio delle *Melodiae Sacrae* (Cracovia, 1604).

un organico da cinque a dodici voci, fra cui quattro a sei voci: il primo di Gabussi e i restanti di Antonio Patart, Giulio Osculati e Lorenzo Bellotti. Del periodo polacco di Gabussi conosciamo soltanto il mottetto a sei voci *Apparuit benignitas* incluso in questa raccolta. Dato il soggetto legato al tema della natività, è probabile che questo mottetto sia stato composto per il Natale del 1601 (l'unico Natale trascorso in Polonia dal maestro)³⁹. In questa composizione, giuntaci incompleta⁴⁰, Gabussi riprende e approfondisce tecniche polifonico-contrappuntistiche già sperimentate nelle composizioni a sei voci pubblicate nel suo primo libro di mottetti del 1586. Sebbene l'unica sua composizione certamente legata al soggiorno polacco sia questo mottetto a sei voci (dove semmai sono praticabili procedimenti di policoralità latente, laddove la compagine a sei si articola episodicamente in frammenti a semicori alternati)⁴¹, non si può escludere che il maestro avesse contribuito a un genere particolarmente amato dal sovrano polacco con ulteriori composizioni, oggi disperse.

All'interno di una lista di musicisti della cappella reale polacca in trasferta, che registra un pagamento del marzo del 1602 e include i nomi di diversi musicisti italiani che dovevano risiedere in Polonia almeno dall'autunno del 1601, si fa riferimento a un nuovo maestro di cappella e a due nuovi musicisti non altrimenti menzionati. Il maestro, come ha suggerito da tempo Wiarosław Sandelewski⁴², è certamente Gabussi. Alla luce di recenti indagini documentarie è ora possibile formulare alcune ipotesi anche sull'identità dei due nuovi musicisti. In particolare, l'esame dei mandati di pagamento della cappella del duomo di Milano suggerisce che Gabussi, accettando l'invito della corte polacca, avesse portato con sé alcuni collaboratori e cantori di fiducia.

In primo luogo, è possibile che Gabussi fosse stato accompagnato dal suo vicemaestro di cappella, il cantore Giovanni Antonio de Molaschi da Colombano (detto 'Il Colombano'), di cui si perdono le tracce nei documenti milanesi dopo il maggio del 1601, quando il cantore chiese una licenza forse proprio per recarsi in Polonia con il maestro⁴³. Già attivo come contralto presso la cappella alla fine del '500⁴⁴, nel 1599 era stato promosso al

³⁹ Cfr. Kendrick, *The Sounds of Milan* cit., p. 31.

⁴⁰ Delle sei voci ce ne sono giunte soltanto tre (canto, alto, tenore). Come nel caso del mottetto di Bellotti, anche qui l'entità delle porzioni mancanti preclude una disamina contrappuntistica puntuale della composizione.

⁴¹ Sull'impiego di procedimenti di policoralità latente nella palestriniana *Missa papæ Marcelli* si veda M. Della Sciuca, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Palermo, L'Epos, 2009, pp. 116-121 e, in questo stesso volume, Id., *Tecniche ed estetiche*, pp. 39-43.

⁴² Cfr. W. Sandelewski, *Giulio Cesare Gabussi in Polonia*, in *Primo incontro con la musica italiana in Polonia: Incontro con la musica polacca*, Bologna, A.M.I.S., 1974, pp. 133-136.

⁴³ Dal registro delle ordinazioni capitolari del duomo apprendiamo inoltre che lo stesso Molaschi inviò un memoriale al Capitolo della Veneranda Fabbrica per chiedere una licenza, che gli fu accordata il 24 maggio 1601. Cfr. Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del duomo (AVFD), *Ordinazioni Capitolari (O. C.)*, 19: «Lecto memoriali Reverendi Presbyteri Ioannis Antonii de Molaschis dicti Columbani coadiutoris Magistri Cappellae musicorum Ecclesiae Maioris tenoris [...] ordinaverunt, quod petitam licentiam sibi concedenda esse prout concedunt».

⁴⁴ Nel 1598 Molaschi percepiva un compenso pari a 142 lire e 10 soldi al trimestre ed era pertanto il contralto più pagato dell'intera cappella.

posto di coadiutore e aveva ottenuto un aumento di salario⁴⁵. L'ultimo compenso percepito da Molaschi risale al 29 marzo 1601, esattamente nella stessa data in cui si interrompono i pagamenti a Gabussi. È probabile che Gabussi avesse scelto di continuare a lavorare con un musico verosimilmente da lui stesso promosso al rango di coadiutore, in un periodo in cui della cappella faceva parte anche il basso Francesco Lucino, celeberrimo per le sue doti vocali, pagato più dello stesso Molaschi anche dopo la promozione di quest'ultimo a vicemaestro, e maestro di cappella *ad interim* durante il periodo di assenza del Gabussi. Molaschi potrebbe essere quindi uno dei due nuovi musicisti ricordati nel documento relativo alla trasferta della cappella polacca nel 1601-1602⁴⁶.

Il secondo musico ricordato insieme al maestro di cappella nella lista del 1601 è quasi sicuramente il tenore Lorenzo Bellotti, la cui presenza, come quella di Gabussi e di Molaschi, è documentata presso la cappella del duomo di Milano soltanto fino al 29 marzo 1601⁴⁷. La sua presenza presso la cappella di Sigismondo III è attestata nel 1602, anno in cui fu redatta una lista di musicisti al cui interno Bellotti figura, come a Milano, in qualità di tenore, ma è probabile che il musico si fosse trasferito a Varsavia sin dal giugno del 1601. Contrariamente al suo maestro di cappella, Bellotti, con ogni evidenza, decise di trasferirsi definitivamente in Polonia: il suo nome, infatti, scompare definitivamente dai mandati di pagamento del duomo di Milano, mentre la sua presenza è segnalata in Polonia nel 1624, il che lascia supporre che egli possa essersi trattenuto continuativamente per oltre vent'anni, dal 1601-1602 al 1624. Di Bellotti ci è giunta una sola composizione inclusa nelle *Melodie Sacre* di Gigli, il mottetto *Domine Iesu Christe* a sei voci. Si potrebbe ipotizzare che Lorenzo Bellotti fosse stato allievo di Gabussi. Se così fosse, non rappresenterebbe un caso isolato: sappiamo infatti che, fra i discepoli di Gabussi, si annoverano compositori come Giovanni Battista Porta, autore di un libro di madrigali in onore di san Carlo⁴⁸, e Flaminio Comanedo, che si dichiara suo allievo nel frontespizio delle sue canzonette del 1601⁴⁹. Sebbene nessuna composizione di Bellotti figuri fra quelle,

⁴⁵ Nel 1599 Molaschi percepiva 150 lire imperiali al trimestre, quando Gabussi, in qualità di maestro di cappella, ne percepiva 250. In quella data è indicato per la prima volta come «prete Giovanni Antonio Molaschi», il che lascia supporre che fosse stato ordinato sacerdote in quello stesso anno.

⁴⁶ Molaschi non coincide con l'unico Giovanni dell'elenco dei musicisti compilato da Anna e Zygmunt Szwejkowsky (al cui interno, peraltro, non troviamo nessun Antonio, nessun Molaschi e nessun Colombano). Il Giovanni menzionato negli elenchi, infatti, è qualificato come basso (mentre Molaschi era un contralto), e la sua presenza in Polonia è segnalata dal 1599 al 1602 (laddove Molaschi si trattenne certamente a Milano almeno fino al marzo del 1601). Cfr. Szwejkowsky, *Włosi* cit., p. 120.

⁴⁷ La presenza di una P. puntata prima del suo nome nei mandati di pagamento milanesi ne denuncia lo stato ecclesiastico.

⁴⁸ G. B. Porta, *Madrigali a cinque voci in laude di S. Carlo*, Venezia, Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni, 1616. Cfr. RISM A/I P 5208. Nella dedica della raccolta, firmata dal prete Geronimo Trivulzio e indirizzata a Gabrio Recalcati, si legge: «Il mio grande amico Sig. Gio. Batt. Porta monzese musico et organista [...] ha ben mostrato di esser stato discepolo (come suo padre afferma) di quell'Ecc.mo Musico Giulio Cesare Gabussi di F.M.».

⁴⁹ F. Comanedo, *Il primo libro delle canzonette a tre voci di Flaminio Comanedo discepolo di Giulio Gabuccio, maestro di cappella del duomo di Milano*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1601 (RISM A/I C 3482).

a stampa o manoscritte, conservate presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del duomo di Milano, non si può escludere che egli avesse composto musica anche a Milano, giacché l'archivio conserva sistematicamente, salvo dispersioni, le musiche dei maestri di cappella, ma non quelle di tutti i musicisti che vi furono impiegati. L'attività compositiva di Bellotti non rappresenta un caso isolato: sappiamo infatti che numerosi cantori della cappella musicale del duomo si distinsero anche per l'attività compositiva. Si pensi, per limitarsi ad alcuni casi noti e cronologicamente vicini al periodo di cui ci occupiamo, a Damiano Scarabelli e Francesco Lucino (entrambi attivi per un certo periodo in qualità di vicemaestri di cappella), e ancora a Giovanni Battista Bovicelli, Flaminio Comanedo e Gasparo Pietragrua. Del mottetto di Bellotti incluso nelle *Melodiae Sacrae* di Gigli si sono conservate solo tre parti⁵⁰, il cui esame consente di evidenziare soltanto alcune caratteristiche della scrittura, come il trattamento pervasivamente imitativo e un tessuto polifonico presumibilmente denso. Il testo, d'argomento pasquale, è legato alla liturgia della Settimana Santa⁵¹, rappresenta con ogni probabilità una centonizzazione e diverge da quello, dotato del medesimo *incipit*, ripetutamente musicato in veste polifonica fra il quindicesimo e il diciassettesimo secolo⁵².

Fra i cantori del duomo che 'scompaiono' dai mandati di pagamento il 29 marzo 1601 va segnalato anche il tenore Alfonso Fressata. Privata di due tenori, la cappella milanese assoldò il bresciano Domenico Fadiga (pagato dal 30 settembre 1601 al 4 luglio 1602) e il tedesco Giorgio Fabrizio (pagato dal 19 dicembre 1601 al 27 marzo 1603)⁵³. Non è chiaro dove si fosse recato il tenore Fressata, ma alcune informazioni in nostro possesso potrebbero lasciar supporre che egli avesse a sua volta seguito il maestro di cappella alla corte polacca. Un Alfonso tenore è segnalato fra i musicisti presenti in Polonia nel mese di marzo del 1602, quando fu redatta una lista dei musicisti che componevano la cappella in occasione di una sua trasferta. Si sa inoltre che nel 1607 Vincenzo Bertolusi, già attivo presso la cappella della corte polacca, si recò a Copenhagen presso la corte di Cristiano IV⁵⁴. Anna e Zygmunt Szweykowski suppongono che in questa occasione l'Alfonso tenore, insieme ad altri musicisti della cappella (fra cui un certo Pompilio e un certo Rossio), avesse

⁵⁰ Delle sei parti di cui complessivamente si compone il mottetto, si conservano soltanto quelle di *cantus*, *altus* e *tenor*, il che rende assai ardua la proposta di un'ipotetica ricostruzione delle parti mancanti e di sottoporlo a un'analisi che ne valuti compiutamente gli aspetti compositivi.

⁵¹ *O Domine Jesu Christe / qui manus et pedes tuos / in cruce extendisti / et nos de tuo sanguine redemisti / ignosce quæso mihi peccatori / quia omnes culpe meae / a te non sunt absconditæ.*

⁵² Il testo *O Domine Jesu Christe / adoro te* ha ottenuto notevolissima fortuna ed è stato musicato (probabilmente come mottetto per l'Elevazione) da numerosi polifonisti d'ogni epoca, fra cui Josquin Desprez, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giovanni Gabrieli.

⁵³ Fra i musicisti chiamati a rinforzare l'organico della cappella durante il periodo di assenza di Gabussi va annoverato forse anche il soprano Rocco Sigurtà (sebbene per i soprani sia più difficile formulare ipotesi, dal momento che si trattava per lo più di fanciulli, e il loro ricambio era frequente anche in relazione alla muta della voce), pagato per il suo servizio dal 29 marzo 1601 al 14 dicembre 1602, ossia esattamente nel periodo in cui Gabussi era assente da Milano. Il suo esiguo compenso, tuttavia, lascia supporre che si trattasse di un ragazzo.

⁵⁴ A. Hammerich - C. Elling, *Die Musik am Hofe Christian's IV. von Dänemark*, in «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», IX, 1893, pp. 62-98: 75.

seguito Bertolusi in Danimarca⁵⁵. Questa ipotesi è compatibile con l'identificazione dell'Alfonso tenore attivo in Polonia con l'Alfonso Fressata di provenienza milanese, di cui si perdono completamente le tracce a Milano a partire dal 1602, mentre non è compatibile con l'identificazione dell'Alfonso tenore con il tenore Alfonso Paganino, suggerita in uno studio di Nestore Pelicelli⁵⁶. Nativo di Parma e assoldato in Santa Maria della Steccata nel 1596, Paganino fu certamente attivo alla Steccata dal 1605 e morì a Parma fra il 26 ottobre e il 2 novembre del 1607. Secondo Pelicelli – i cui studi risultano peraltro altrove attendibili – il mottetto a otto voci *Confirmatum est cor virginis*, incluso nelle *Melodiae Sacrae* di Vincenzo Gigli e attribuito ad Alfonso Pagani, sarebbe invece opera di Alfonso Paganino. Alfonso Pagani in realtà fu un celebre violinista bolognese⁵⁷, citato anche da Adriano Banchieri nelle *Conclusioni sul suono dell'organo*, che lo ricorda proprio come attivo presso la corte del re di Polonia⁵⁸. L'identificazione dell'autore del mottetto con il tenore Alfonso Paganino, proposta da Pelicelli, si è dunque rivelata erronea⁵⁹.

3. La fama di Gabussi presso i suoi contemporanei: Aquilino Coppini, Girolamo Borsieri e Romano Micheli

Non è chiaro perché Gabussi si trattenne in Polonia per un periodo così breve. Sappiamo che il suo soggiorno polacco si concluse nel 1602, quando il maestro, rientrato a Milano a spese del capitolo della Veneranda Fabbrica del duomo⁶⁰ (cfr. figura 4), ottenne un ennesimo considerevole aumento di stipendio⁶¹. Dopo il suo ritorno, Gabussi riprese con fervore a comporre musica per la cappella, e per questo percepì occasionalmente alcuni compensi straordinari⁶², il che può essere letto come un tentativo, da parte dei fabbricieri, di gratificare il maestro per il suo operato, così da indurlo a trattenersi a Milano nonostante le lusinghiere proposte ricevute da altre istituzioni di prestigio.

La fama di Gabussi, già grande prima del suo soggiorno in Polonia, si accrebbe ulteriormente al suo ritorno. Ne serbiamo diverse attestazioni (non tutte altrettanto note) al-

⁵⁵ Szwejkowscy, *Włosi* cit., pp. 43-44.

⁵⁶ N. Pelicelli, *Musici in Parma nei sec. XV-XVI*, in «Note d'Archivio per la Storia musicale», VIII/3, 1931, pp. 196-215: 212.

⁵⁷ Szwejkowscy, *Włosi* cit., p. 48; B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów [The Music Courts of the Polish Vasas]*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Semper, 2007, p. 198.

⁵⁸ A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, eredi di G. Rossi, 1608; rist. anast. dell'ed. 1609: Bologna, Forni, 1968 (Bibliotheca musica bononiensis, Sez. 2, 24), p. 51: «ben che io non professi il suono di tali stromenti da corde budellate, ho però fatto ogni diligenza capire tali accordature et per giocare in sicuro il tutto ho veduto in pratica da Alfonso Pagani Bolognese Musico in simile professione del Re di Polonia».

⁵⁹ Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory* cit., p. 199.

⁶⁰ Come risulta da un mandato di pagamento di £ 62.10 intestato a Giulio Cesare Gabucci (sic) «per le spese ha fatto nel viaggio a venire a Mediolani al servizio di detta chiesa». Cfr. AVFD, *Mandati*, 20/3, 14 dicembre 1602.

⁶¹ Dal 1602 alla sua morte Gabussi avrebbe percepito un salario pari a mille e cinquecento lire all'anno (375 lire al trimestre).

⁶² Cfr. AVFD, *O. C.*, 19, f. 172, 17 novembre 1603: Gabussi riceve un compenso per avere composto alcuni libri di musica ad uso della cappella (nell'ordinazione non viene specificato di quali libri si trattasse).

1602 ad. 24 Feb.
 D. Maunio firmenat Pres. della fabrica del Duomo.
 Pagarete al sig. Gualtero Cesare Gabussi Maestro di
 Capella della Musica di D. Chiesa lire sessanta due
 et 8 denari, et sono le spese fatte nel viaggio
 a venire a Milano al servizio di D. Chiesa. 262 lire
 Piro Vir. ^{te} Longe
 Aless. Matente Rusc. di ord. et de pte
 Iohannes Gabussi Giovanni 262 lire

Figura 4. Ricevuta sottoscritta da G. C. Gabussi relativa al rimborso delle spese di viaggio dalla Polonia all'Italia (Milano, AVFD, *Mandati*, 20/3). Per gentile concessione dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo.

l'interno di fonti indirette di varia natura. Si sa che nel 1607 una sua composizione fu inclusa nella raccolta di *contrafacta* del celebre retore Aquilino Coppini. Nella dedica di questa raccolta, indirizzata al cardinale Federico Borromeo, Coppini tesse le lodi dell'arcivescovo e delle molteplici attività culturali da lui promosse, ma anche di Giulio Cesare Gabussi (unico musicista ricordato insieme a Michel Angelo Nantermi), che reggeva con sapienza la cappella del Duomo:

Per questo la musica sia ricondotta alla religione: la quale, se mai in qualche tempo fiori nel Tempio Metropolitano, certamente sotto la tua guida, Magnifico Cardinale, ora fiorisce in modo che non vi siano cuori tanto rozzi da non essere fatti fremere dalla bellezza delle voci e dei suoni e che non siano elevati in cielo per celebrare e desiderare l'eterno Nume: nel che una certa non esigua lode è dovuta all'attività di Giulio Cesare Gabuzio, prefetto dei musici. Si diffonde negli animi e, accarezzandoli con purissima delizia, ravviva il [loro] desiderio di cose ottime.⁶³

Agli stessi anni risale una delle testimonianze più significative sull'arte e sullo stile di Gabussi. In un periodo compreso fra i primi mesi del 1607 e l'aprile del 1611, Gabussi viene menzionato all'interno di una lettera indirizzata dal comasco Girolamo Borsieri⁶⁴ al cavalier Battista Guarini, allora in Roma. Sollecitato da quest'ultimo a mettere in musica una sestina di madrigali, Borsieri, che ormai da tempo non si dedicava alla pratica compositiva, aveva rivelato all'amico l'intenzione di sottoporre il testo poetico a due musicisti da lui particolarmente apprezzati, Ruggier Trofeo e Giulio Cesare Gabussi, affinché questi ultimi componessero la musica in sua vece. Ciò che appare particolarmente significativo è il motivo dell'apprezzamento di Borsieri nei confronti dei due musicisti, le cui penne avrebbero soddisfatto le esigenze di gusto del Guarini in quanto «lontane dalle durezza del Monteverde»⁶⁵. La pagina suscita interrogativi, impone riflessioni e pone sul tappeto molteplici questioni già affrontate da Franco Pavan. Ciò che interessa maggior-

⁶³ «Ad religionem ergo referatur musica: quae si ullo unquam tempore in Aede Metropolitana viguit, tuis certe auspiciis, Cardinalis amplissime, ita nunc viget, ut nulla sint tam fera corda, quae vocum et sonorum suavitate non deliniantur, et in coelum ad aeternum Numen celebrandum, optandumque non sublevantur; in quo non exigua sane laus Iulii Caesaris Gabutii musicorum praefecti studio debetur. Irreperit in animos harmonia, et liquidissima eos permulcens voluptate rerum optimarum excitat cupiditatem [...]».

⁶⁴ Noto soprattutto in qualità di autore de *Il supplimento della nobiltà di Milano*, Milano, Bidelli, 1619, Borsieri ci ha lasciato una cospicua messe di manoscritti autografi e di lettere indirizzate a diversi illustri esponenti della scena artistica ed intellettuale dei suoi tempi. In proposito si rimanda a L. Caramel, *Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri*, estratto da *Contributi dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna*, 2 voll., Milano, Vita e Pensiero, 1966. Per una trattazione organica delle testimonianze borsieriane relative all'arte musicale si veda l'esauriente F. Pavan, «Un curioso ravvolgimento di precetti». *La musica negli scritti di Girolamo Borsieri*, in *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola*, Atti del Convegno internazionale di studi (Conservatorio di Como, 11-13 giugno 1994), a cura di D. Daolmi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 376-422.

⁶⁵ Cfr. Pavan, «Un curioso ravvolgimento di precetti» cit., p. 384. Le pagine borsieriane, dalle quali emergono, sia pur indirettamente, numerosi spunti inediti anche sulle preferenze musicali del Guarini, impongono una serie di riflessioni su diversi aspetti della vita culturale dell'epoca (fra cui i rapporti fra Guarini e Monteverdi), per le quali si rimanda al saggio di Franco Pavan.

mente qui sono i passi e le informazioni che riguardano direttamente la figura di Giulio Cesare Gabussi, di cui Borsieri torna nuovamente a parlare in una lettera inviata a Ruggier Trofeo. In questa missiva, il letterato chiedeva all'amico compositore di mettere in musica i primi tre madrigali di Guarini, e in seguito di inviarli a Gesualdo da Venosa, informandolo che i restanti madrigali sarebbero stati messi in musica da Gabussi. Nella lettera Borsieri si dichiara convinto che entrambi si sarebbero mostrati all'altezza del compito ed espone le ragioni per cui avrebbero saputo comporre in maniera soddisfacente in un passo che si rivela per noi particolarmente significativo sia per chiarire alcuni aspetti fondamentali dell'estetica musicale borsieriana, sia per comprendere in maniera puntuale quali caratteristiche della musica di Gabussi (e di Trofeo, qui accomunati) fossero ritenute particolarmente apprezzabili da Borsieri a quelle date:

si può ben oggi stimar miracolo il trovar chi non ami altra musica che quella ond'ha l'armonia la sua rettitudine naturale, facile e proportionata a qualsivoglia cantore, benchè di fauci imperfette; oggi che la musica suol partorirsi senza musica come non più fondata in consonanze, ma in accentucchi di tremoli, di sospiri o di respiri prima passati che uditi e, se pur uditi, per lo più uditi con orecchi inquieti, massimamente se da chi canta alla moderna senz'aver dianzi imparato a cantar all'antica, e fa che le dissonanze, da' nostri maggiori appena ammesse per fuggitive, siano insieme i termini e i fondamenti. Età femminile, per non dir bestiale [sic], conforme a cui con ragione non empiono di rare note le lor cartelle V.S. e 'l sig.[†] Giulio Cesare come maestri contemplativi della scienza, e non discepoli curiosi d'ogni soverchia mutatione⁶⁶.

Della musica di Gabussi (e di Trofeo), chiaramente contrapposta alla musica 'moderna' partorita «senza musica» e «non più fondata in consonanze», Borsieri apprezzava dunque la «rettitudine naturale» dell'armonia, la facilità, la cantabilità e l'uso assennato delle dissonanze. Riguardo quest'ultimo aspetto si rivela illuminante un passo contenuto in un'altra lettera borsieriana, inviata a padre Marini nel 1612, in cui l'impiego di dissonanze non preparate, tipico della musica moderna e di Monteverdi, viene contrapposto alla capacità, dimostrata da Palestrina, di descrivere musicalmente il testo poetico nel pieno rispetto delle regole⁶⁷. In definitiva, negli scritti di Borsieri Gabussi e Trofeo sono definiti come «maestri contemplativi della scienza, e non discepoli curiosi d'ogni soverchia mutatione», e rappresentano, insieme a Giovanni Pierluigi da Palestrina, ma anche a Gesualdo da Venosa, i difensori dei «fondamenti sodi» di una tradizione antica e veneranda, di contro a Monteverdi e agli esponenti della nuova musica, dipinti come sovvertitori di un ordinamento del sapere e quindi artefici di «un curioso ravigliamento di precetti»⁶⁸.

⁶⁶ Ivi, p. 386.

⁶⁷ Citiamo perché particolarmente significativa la parte finale della lettera: «Alfine le arti tornano a ripararsi ne' fondamenti sodi, da poi che per lungo intervallo hanno combattuto o con un debil modo o con un curioso ravigliamento di precetti». Ivi, pp. 388-389; 393-394.

⁶⁸ Ivi, p. 391.

Il nome di Gabussi compare anche nella prefazione del trattato di Romano Micheli *Musica vaga et artificiosa* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1615), in cui l'autore menziona i principali centri musicali da lui frequentati in Italia (Venezia, Napoli e altri ancora, fra cui Milano) e i personaggi con cui era di volta in volta entrato in contatto, offrendoci un istruttivo spaccato della vita musicale italiana nel secondo decennio del Seicento, denso di informazioni di carattere biografico talvolta inedite. In questo contesto ricorda anche di avere frequentato a Roma Giulio Cesare Gabussi «e altri musici peritissimi»:

In Milano fui un'anno [sic] per mio diporto, dove trovai D. Fulgentio Valesi parmegiano monaco cisterciense, nelle compositioni, e canoni molto osservante, li signori Guglielmo Arnone, e Cesare Borgo, organisti nella metropoli, havendo prima praticato in Roma il Sig. Giulio Cesare Gabbutio già maestro di cappella in detta metropoli, e altri musici peritissimi.

Escludendo che i due si fossero frequentati prima che Gabussi assumesse l'incarico di maestro di cappella a Milano (1583), quando Micheli (nato nel 1575) era ancora troppo giovane, possiamo collocare il periodo della loro frequentazione nel settembre del 1610, allorché Gabussi si recò a Roma al seguito del cardinale Federico Borromeo per reclutare cantori per la cappella del duomo e per prendere parte alle solenni cerimonie per la canonizzazione di Carlo Borromeo⁶⁹. Fu dunque probabilmente in quella circostanza che fra i due poté maturare un legame di amicizia, al quale Micheli accenna anche in una lettera inviata al cardinale Federico Borromeo il 6 agosto 1611 (soltanto una settimana dopo la scomparsa di Gabussi) in cui, lamentando la perdita di un suo «sì virtuoso amico»⁷⁰, chiedeva di poter occupare il posto di maestro di cappella resosi recentemente vacante. Da un documento sinora inedito conservato presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del duomo risulta che Micheli si sarebbe candidato al posto di maestro di cappella del duomo anche nel 1650, dopo la morte di Antonio Maria Turati:

Ill.^{mo} et R.^{mo} Sig.^r mio Patrone Col.^{mo},
oggi proprio ho inteso, che costì nel Domo di Milano è vacante la carica del M.^o di cappella. Però se è così, ancor che io non abbia merito alcuno appresso di V. S. Ill.^{ma} per la sua solita benignità voglia degnarsi di proporre la mia persona, e parlare a chi bisogna, che quando io fussi dimandato con le solite condizioni servirei volentieri, poi che a questo poco di talento, che Dio m'ha dato nella musica per mezzo

⁶⁹ Cfr. Toffetti, *La cappella musicale del Duomo* cit., p. 482. Per il restante periodo di servizio in duomo, l'unica assenza prolungata di Gabussi dalla cappella corrisponde al suo soggiorno polacco.

⁷⁰ «Con molto mio dispiacere ho appreso la morte del Sig. Gabutio, sì per la perdita della sua persona nella Chiesa di V.S. Ill.^{ma} come anco per la mia perdita di sì virtuoso amico. Prego dunque V.S. Ill.^{ma} si voglia degnare farmi grazia collocarmi in quel luogo di Maestro di Cappella accio possa adimpere l'animo mia di servirla perpetuamente con la mia professione, e mi sarà occasione di acquistarmi molta fama e onore, e tal grazia addimando a V.S. Ill.^{ma} per l'umilissima servitù che le tengo, ne per la memoria della già umilissima sua serva Donna Tecla mia sorella, ma quanto in me vi siano quelle qualità che a tale officio si richiedono». La lettera è conservata presso la Biblioteca Ambrosiana, dove reca la segnatura B.A. G. 206 inf., n. 279, ed è stata pubblicata in Kendrick, *The Sounds of Milan* cit., pp. 33, 388.

dello studio non conviene dimandare, e non ottenere, si come non ho mai dimandato alcuna carica e quando l'anno santo passato esercitai con molti altri anni la carica di maestro di cappella in S. Luisi di fransesi [sic] di Roma, mi fu data per ordine, e di spontanea volontà dell'Ill. Sig. Cardinal di Savoia, che era protettore di quella natione; la qual carica lasciai per dare in partib. alla residenza del canonicato, e primiceriato datami dalla fel. M. di Urbano ottavo, quale medesimo occorse in Venetia, dove quelli Ill.^{mi} et Em.^{mi} Sig.^{ri} procuratori di San Marco spontaneamente volsero, che io facessi molte di quelle principali musiche, anco che vi fosse il loro maestro di capella, Claudio Monteverde. In quanto alla mia età di anni 75 sono però (per la Dio gratia) di buona complessione e prospera salute, e ciascuno giudica la mia età essere di anni 60. Fui in Milano in tempo della buo. M. del Em.^o Sig.^r Cardinal Federico Borromeo già mio patrone, mentre erano organisti del Duomo Guglielmo Arnone e Cesare Borgo, e per che mi pare, che il m.^o di cappella avesse da insegnare di cantare alli putti della cappella, ho messo qui incluso per maggior informazione una stampa di una esperienza, che io feci qui in Roma l'anno 1647. Un difetto ho nella mia persona, che è per vedere di lontano cioè nel leggio adopro li occhiali, che è quanto mi occorre di dire a V. S. Ill.^{ma} in questo particolare, supplicandola in ciò con suo comodo di qualche avviso, e le prego lunga, e felice vita. Roma 9 di luglio 1650. Di V. S. Ill.^{ma} et R.^{ma} umiliss.^o et devotis.^{mo} servitore Romano Micheli. 1650 21 Julij. Mando in Milano ad altre persone altre simili stampe»⁷¹.

4. *La produzione di Gabussi dopo il suo ritorno dalla Polonia e la musica policorale*

Al suo ritorno dalla Polonia Gabussi non solo si cimentò ripetutamente con il genere policorale, ma giocò apparentemente un ruolo attivo nel promuoverne la diffusione a Milano, dopo averlo presumibilmente coltivato durante il suo soggiorno polacco. Come Luca Marenzio, anche Gabussi, apprezzato per le sue competenze contrappuntistiche, non fu certamente scelto, fra i tanti compositori italiani, per la sua particolare predisposizione nei confronti della policoralità (giacché, come si è visto, l'unica composizione policorale che aveva dato alle stampe prima della sua partenza per la Polonia era il mottetto in morte di Carlo Borromeo). Se è pensabile che durante il soggiorno polacco l'interesse di Gabussi nei confronti della policoralità si fosse accresciuto, questo stesso interesse lo avrebbe accompagnato per tutta la vita, incentivandolo a produrre ed eseguire composizioni a più cori dopo il suo ritorno a Milano, dove l'abitudine di eseguire musiche policorali in duomo in occasione delle festività più solenni si fece sempre più frequente proprio a partire dai primi decenni del Seicento⁷². Lo si evince, in particolare, dai mandati di pagamento che

⁷¹ Cfr. AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, fasc. 20, n. 2. Inoltre è noto che Romano Micheli era in contatto con Marco Scacchi, maestro di cappella presso la corte di Varsavia dal 1633 al 1649 e autore di diversi trattati e scritti polemici (fra cui uno indirizzato proprio a Micheli), con Kaspar Förster senior a Danzica e con Franciszek Lilius a Cracovia. A questi tre compositori (Scacchi, Förster e Lilius) Micheli aveva inviato una sua raccolta di canoni pubblicata nel 1645, ricevendo due anni dopo le lettere di ringraziamento di Förster e Lilius. Cfr. A. Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria [Nella chiesa, nella camera e nel teatro. Marco Scacchi. La vita, la musica, la teoria]*, Kraków, Musica Iagellonica, 2010, p. 355.

⁷² A causa della dispersione dei documenti della cappella del duomo, è più difficile pronunciarsi sulle cele-

registrano le spese sostenute per compensare i musicisti straordinari assoldati in occasione delle festività più solenni (la festa della Natività della Vergine, che cade l'8 settembre, e la solennità del beato Carlo, festeggiata il 4 novembre). Sebbene soltanto alcuni di questi mandati facciano esplicito riferimento all'esecuzione di musiche a più cori⁷³, si può ragionevolmente supporre che musiche policorali fossero state sempre eseguite in occasione delle festività più solenni, come dimostrerebbe il fatto che in tutte quelle occasioni si rese necessario l'intervento di cantori (e talvolta di musicisti) aggiuntivi che completassero e rinforzassero l'organico stabile della cappella. In quelle occasioni Gabussi, certamente coinvolto in veste di direttore e maestro concertatore, contribuì probabilmente anche in qualità di compositore, producendo musiche nuove per ogni circostanza. Se infatti nei suoi ultimi nove anni di vita Gabussi non diede alle stampe nessuna raccolta individuale, la sua produzione fu comunque copiosa, e incluse diverse composizioni inserite in varie miscellanee coeve di musica sacra o profana⁷⁴, oltre a un considerevole *corpus* di musiche inedite per diversi organici, concepite prevalentemente secondo il rito ambrosiano e in funzione delle solenni celebrazioni del duomo. Fra queste ultime, alcune furono pubblicate postume dal suo successore al posto di maestro di cappella, il pesarese Vincenzo Pellegrini, all'interno di due raccolte: i *Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae ad vespas*, pubblicati da Giorgio Rolla nel 1619⁷⁵, e le *Litaniae Ambrosianae, et Romanae*, stampate dallo stesso editore nel 1623⁷⁶ (cfr. figura 5).

D'argomento natalizio, come l'unica composizione legata al soggiorno polacco di Gabussi, sono i due mottetti *Consolamini, et exultate* e *Cantate Dominum canticum novum* inseriti nella raccolta di *Messe, motetti, et un Magnificat a sei voci*, assemblata dal musicista scalense Guglielmo Berti e pubblicata a Milano nel 1610. Il mottetto *Consolamini* è interamente costruito su una struttura portante di marca chiaramente armonico-verticale, sulla quale si innestano spunti imitativi e pseudo-imitativi liberamente circolanti fra le voci e a tratti raddoppiati alla distanza di una terza o di una sesta (cfr. esempio 3). Nel corso della composizione la tessitura si fa episodicamente più leggera, laddove il compositore impiega blocchi omoritmici (o pseudo-omoritmici) isolando le quattro voci superiori e con-

brazioni tenutesi negli ultimi decenni del Cinquecento (nonché sull'eventuale esecuzione di musiche policorali al loro interno).

⁷³ Il 25 novembre 1605, ad esempio, furono pagati undici cantori «per avere cantato nella musica a quattro cori»; il 13 aprile 1609 i cantori straordinari che avevano preso parte alle musiche a quattro cori avevano percepito due ducati a testa (AVFD, *Mandati*, 33/2, 13 aprile 1609, citato anche in F. Mompellio, *La cappella del Duomo* cit., p. 514), mentre il 30 giugno dello stesso anno avevano percepito mezzo ducato a testa per la stessa prestazione. All'esecuzione di musiche a quattro cori si accenna anche nei mandati del 21 febbraio 1611. In altri casi i mandati precisano il numero dei musicisti straordinari e le loro mansioni, o riportano un elenco dettagliato delle voci che giustificano la spesa (per la «portatura» dei regali, per alzare i mantici), ma non specificano la natura del repertorio eseguito. A questo proposito si veda Toffetti, *La cappella musicale del Duomo* cit., pp. 528-540.

⁷⁴ L'elenco completo delle miscellanee a stampa che includono composizioni di Gabussi comprende le seguenti raccolte: RISM B/I 1588/2 (2), 1590/13 (3), 1596/1, 1596/11 (2), 1604/2, 1605/6, 1608/13 (11), 1610/1 (2), 1615/13, 1619/3 (23), 1619/4 (2), 1621/2 (2), 1623/3 (11).

⁷⁵ RISM B/I 1619/3 e 1619/4.

⁷⁶ RISM B/I 1623/3.



Figura 5. Frontespizio delle *Litaniae Ambrosianae, et Romanae*, Milano, Giorgio Rolla, 1623 (Milano, AVFD, AD, busta 4, n. 6). Per gentile concessione dell' Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo.

DA MILANO A VARSAVIA

Esempio 3. G. C. Gabussi, *Consolamini et exultate*, in G. Berti, *Messe, motetti* (1610)

Con - - - so - la - - - - - mi - ni,

Con - - - - so - la - - - - - mi - ni,

Con - - - - so - la - - - - - mi - ni,

Con -

Con - - - - so -

Con -

9

con - - - - so-

con - - - so - la - - - - - mi - ni, con-

con - so - la - - mi-

so - la - - - - - mi - ni,

la - mi - ni, con - so - la-

so - la - - - - - mi - ni,

trapponendole a blocchi corali di varia composizione. Di marca più pervasivamente imitativa appare invece la tessitura del mottetto *Cantate Domino*, in cui Gabussi mostra una notevole maestria nel gioco scorrevole di frammenti scalari liberamente circolanti fra le voci, anche qui con frequenti raddoppi alla terza e alla sesta.

Sebbene i *Pontificalia* rivestano un'importanza notevole per la storia della musica liturgica ambrosiana, non ne esiste ancora un'edizione critica integrale⁷⁷. In questa raccolta le composizioni di Gabussi sono complessivamente quarantatré⁷⁸, fra cui cinque a otto voci: il salmo *Dixit Dominus*, un *Magnificat* destinato alla quarta domenica di quaresima, un *Pater Noster*, il salmo *Cum invocarem te* e il cantico di Simeone, *Nunc dimittis*. Le composizioni a otto voci sono tutte incluse nella *pars hyemalis*⁷⁹, e presentano le combinazioni di chiavi indicate nello schema che segue:

	Primo coro	Secondo coro
<i>Dixit Dominus</i>	CT foll. 46-47v.; AB foll. 47-48 VI-MS-A-T	CT foll. 47-49v.; AB foll. 48-50 S-MS-A-T
<i>Magnificat</i>	CT foll. 48-50v.; AB foll. 49-51 VI-MS-A-T	CT foll. 50-52v.; AB foll. 51-53 VI-MS-A-T
<i>Pater Noster</i>	CT foll. 86-87v.; AB foll. 87-88 S-A-T-B	CT fol. 88v.; AB fol. 89 S-A-T-B
<i>Cum invocarem te</i>	CT foll. 94-95-95 ^a v.; AB foll. 95-95 ^a -96 S-A-T-B	CT foll. 95-96-96 ^a v.; AB foll. 96-96 ^a -97 S-A-T-B
<i>Nunc dimittis</i>	CT fol. 96v.; AB fol. 97 VI-MS-A-T	CT fol. 97v.; AB fol. 98 VI-MS-A-T

La scrittura polifonica è piuttosto elaborata. Ogni composizione è introdotta dall'*incipit* del canto liturgico corrispondente, destinato all'intonazione monodica. Le *figurae* im-

⁷⁷ Alcune composizioni di Gabussi sono trascritte integralmente nelle tesi di Magistero in composizione sacra e canto gregoriano discusse da Carolina Ferraroni (*pars hyemalis*) e Elena Binda (*pars aestiva*) presso il Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra di Milano, intitolate entrambe *Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae ad Vesperas Musicali Concentui Accomodata. I quattro volumi redatti per il Duomo da G. C. Gabussi e V. Pellegrini con la collaborazione di altri musicisti*, relatore Luciano Migliavacca, a. a. 1994-1995. Le tesi includono altresì la trascrizione degli *incipit* musicali di tutte le composizioni dei *Pontificalia*. Si ringraziano le autrici per avere autorizzato la riproduzione delle trascrizioni a fini di studio.

⁷⁸ Fra queste, 22 (più quattro cicli di *Symphonia ad Tonos*, per un totale di 32 sinfonie) sono incluse nella *pars hyemalis* e 21 (più due cicli di *Symphonia ad Tonos*, per un totale di 16 sinfonie) nella *pars aestiva*.

⁷⁹ AVFD, *Libroni*, 10 (primus chorus), 10 bis (secundus chorus). Nella *pars hyemalis* compare anche un'unica composizione a sei voci, il lucernario *Quoniam in te eripiar*, mentre due composizioni a sei voci (fra cui un'ulteriore versione dello stesso lucernario e un *Pater Noster*, che costituiva una parte integrante dei Vespri ambrosiani) figurano all'interno della *pars aestiva*.

piegate (quadrati e rombi, o *breves* e *semibreves*) implicano piuttosto esplicitamente l'associazione fra il valore lungo e le sillabe accentate e fra il valore breve e le sillabe non accentate, secondo le ben note consuetudini del canto fratto coevo. Lo si vede chiaramente, ad esempio, in corrispondenza delle parole *Dominus* e *Domino*, all'inizio del salmo *Dixit Dominus* (cfr. esempio 4). Nel *Magnificat* la scrittura appare fortemente verticalizzata,

Esempio 4



con passaggi omoritmici alternati a frammenti pseudo-omoritmici nelle sedi cadenzali. I cori si alternano esponendo brevi sezioni e saldandosi in frequenti cesure in corrispondenza della fine dell'episodio di un coro, che coincide immancabilmente con l'inizio dell'episodio successivo esposto dall'altro coro (cfr. esempio 5). Il testo è intonato

Esempio 5. G. C. Gabussi, *Magnificat*, in *Pontificalia* (1619)

secondo uno stile declamatorio che agevola l'intelligibilità del testo, in ossequio ai dettami tridentini di cui a Milano si auspicava l'attuazione con maggior zelo che non altrove. L'effetto sortito da questo tipo di scrittura è quello della massima solennità, come si conviene alla celebrazione dei Vespri solenni officiati in cattedrale dall'arcivescovo. Il salmo *Dixit Dominus* presenta una struttura armonica simile a quella del *Magnificat*, ma si compone di episodi di maggiore durata e, conseguentemente, ha un minor numero di saldature fra i due cori. La scrittura appare qui più distesa, pur senza discostarsi in maniera sostanziale dai tratti evidenziati nella composizione precedente (cfr. esempio 6).

Esempio 6. G. C. Gabussi, *Dixit Dominus*, in *Pontificalia* (1619)

The image displays a musical score for a four-part vocal setting of the psalm 'Dixit Dominus'. It consists of two systems, each with four staves labeled C (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The first system contains the lyrics 'Se - de a dex - tris me - is'. The second system contains the lyrics 'Do - nec'. The notation is in a simple, declamatory style with long note values and minimal ornamentation, typical of the 16th-century Pontificalia style. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables spread across multiple notes.

Di tutt'altro segno è il *Pater Noster*, che si apre con un classico impianto imitativo rinascimentale a entrate successive, in cui le voci entrano dalla più acuta alla più grave. Ancor più che nel salmo *Dixit Dominus*, gli episodi affidati a ciascun coro presentano un'estensione notevole, e l'avvicendamento fra i due cori non è serrato (cfr. esempio 7). Il salmo *Cum invocarem* si apre con un episodio relativamente esteso del primo coro, introdotto da un *bicinium* delle parti interne, al quale fa seguito un episodio fittamente imitativo a quattro voci (cfr. esempio 8). L'episodio del secondo coro, saldato al precedente,

Esempio 7. G. C. Gabussi, *Pater noster*, in *Pontificalia* (1619)

C
Pa - - - ter no - ster qui es in Coe -

A
Pa - - - ter no - ster qui es in Coe -

T
Pa - - - ter no - ster

B
Pa - - -

C
- - lis, qui es in Coe - - - - lis,

A
- - lis, Pa - ter no - ster qui es in Coe - lis

T
qui es in Coe - - - - lis

B
ter no - ster qui es in Coe - - - - lis

presenta invece caratteristiche opposte: è breve, incisivo, omoritmico e giocato sulla verticalità. Varietà di tecniche e approcci si rileva anche nel *Nunc dimittis*, dove l'impostazione prevalentemente armonica funge da impalcatura sulla quale si innestano procedimenti imitativi che pervadono l'intero tessuto (cfr. esempio 9). Nonostante le differenze, le composizioni a otto voci di Gabussi incluse nei *Pontificalia* presentano nel complesso una scrittura pervasivamente polifonico-imitativa di marca contrappuntistico-lineare. Tuttavia i tratti che maggiormente contraddistinguono queste composizioni, peraltro già rilevati nel mottetto a due cori per il funerale di Carlo Borromeo, sono, da un lato, l'estrema cura nel tradurre il fluido ritmo declamatorio dei testi musicati nella veste ritmica delle singole linee; dall'altro la spiccata propensione per la pittura sonora, introdotta nel tessuto polifonico in maniera estremamente equilibrata. Numerosi sono, in ogni mottetto, gli spunti contenutistici valorizzati dal trattamento madrigalistico: nel salmo *Dixit Dominus*, le parole «de torrente» sono rese con una linea fluida che scende per gradi congiunti; nel *Magnificat* la parola «exaltavit» vede la sua sillaba accentata in corrispondenza del-

Esempio 8. G. C. Gabussi, *Cum invocarem*, in *Pontificalia* (1619)

The musical score is presented in two systems, each with four staves for voices: Contralto (C), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The notation is in G-clef for C, A, and T, and F-clef for B. The lyrics are distributed across the staves as follows:

System 1:

- C:** In tri - bu -
- A:** In tri - bu - la - ti - o - ne, in tri - bu - la - ti -
- T:** In tri - bu - la - ti - o - ne, in tri - bu -
- B:** In tri - bu - la - ti - o -

System 2:

- C:** la - ti - o - - ne di - la - ta - sti mi - hi.
- A:** o - - ne di - - la - ta - sti mi - - - hi.
- T:** la - ti - o - ne di - la - ta - sti mi - - - hi.
- B:** ne di - - - la - ta - sti mi - - - hi.

l'apice della frase; analogamente, nel *Pater Noster* il frammento «in coelo» è reso collocando il suono più acuto in corrispondenza della sillaba tonica, mentre le parole «et in terra» sono rese con una discesa verso il grave (cfr. esempio 10); nel salmo *Cum invocarem* l'esortazione «Miserere mei» è declamata omoritmicamente da tutte le voci in un frammento plasmato sulla struttura sillabica del testo e attento alla sua corretta sillabazione (cfr. esempio 11).

Di tutt'altro segno è la raccolta di *Litanie ambrosianae et romanae*, i cui otto libri-parte si sono conservati tutti integri, concepita per l'uso liturgico e dotata di una veste editoriale agile ed economica. Il volume contiene le litanie ambrosiane a otto voci negli otto toni, seguite dalle litanie romane, da quattro inni (parimenti a otto) e da alcune composizioni a quattro voci. Come nel caso dei *Pontificalia*, si tratta di un volume miscelaneo, in cui la maggior parte delle composizioni sono dovute a Giulio Cesare Gabussi e al suo successore Vincenzo Pellegrini, ma compaiono anche composizioni di alcuni autori milanesi.

DA MILANO A VARSAVIA

Esempio 9. G. C. Gabussi, *Nunc dimittis*, in *Pontificalia* (1619)

The musical score is presented in two systems, each with four staves for the vocal parts: Contralto (C), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are in Latin, and the score includes a basso continuo line (marked with an '8') for the Tenor part.

First System:

- C:** Se - cun - dum ver - bum tu - um in pa -
- A:** Se - cun - dum ver - bum tu - um in pa - - - -
- T:** Se - cun - dum ver - bum tu - um in
- B:** Se - cun - dum ver - - - bum tu - um in

Second System:

- C:** - - - ce
- A:** - - - ce
- T:** 8 pa - ce
- B:** pa - ce

Third System:

- C:** Qui - a vi - de - runt o - cu - li
- A:** Qui - a vi - de - runt o - cu - li me -
- T:** 8 Qui - a vi - de - - - - runt o - cu -
- B:** Qui - a vi - de - - - - runt o - cu - li

Esempio 10

C De tor - ren - - - - te

C Et e - xal - ta - - - vit

B Si - cut in coe - lo

C Et in ter - - - - ra

Esempio 11. G. C. Gabussi, *Cum invocarem*, in *Pontificalia* (1619)

C Mi - se - re - re me - - - i

A Mi - se - re - re me - - - i

T Mi - se - re - re me - - - i

B Mi - se - re - re me - - - i

Le composizioni a otto voci di Gabussi presentano immancabilmente un'impostazione *alternatim*, dove la presenza dei due cori concorre a un effetto di stereofonia, ma i due gruppi polifonici non si sovrappongono mai. La scrittura, caratterizzata pervasivamente da una struttura armonico-verticale, è quindi sempre a quattro voci (pseudo-policorale). Lo si può notare sia nelle litanie, sia negli inni: nelle prime ciascun coro espone un'invocazione, conclusa graficamente dalla barra di divisione, e attende la replica dell'altro coro, senza che siano neppure indicate le pause corrispondenti al tempo d'attesa (e quindi alla durata dell'intervento dell'altro coro; cfr. figura 6). Negli inni l'alternanza avviene invece al livello della strofa, per cui le strofe dispari sono interamente affidate al primo coro, le pari al secondo. Dal momento che la veste polifonica di tutte le strofe pari e di tutte le dispari rimane sempre uguale, il testo di quelle successive è collocato sotto a quello della prima strofa, esattamente come accade negli inni polifonici



Figura 6. G. C. Gabussi, *Domine miserere* dalle *Litaniae Ambrosianae*, Milano, 1623 (Milano, AVFD, AD, busta 4, n. 6). Per gentile concessione dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo.



Figura 7. G. C. Gabussi, *Veni Creator Spiritus* dalle *Litaniae Ambrosianae*, Milano, 1623 (Milano, AVFD, AD, busta 4, n. 6). Per gentile concessione dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo.

a quattro voci destinati a un'esecuzione *alternatim*, in cui la polifonia si alterna con il canto liturgico monodico (cfr. figura 7).

5. *La fortuna postuma: Gabussi negli scritti di Camillo Angleria e di Padre Martini*

È noto che la fama di Gabussi sopravvisse alla sua scomparsa e che il compositore fu menzionato all'interno di alcuni trattati teorico-musicali del diciassettesimo e diciottesimo secolo. A che titolo e a che proposito lo troviamo citato? Si può trarre un'immagine unitaria e coerente da queste citazioni? L'impressione che si trae dalla lettura di queste pagine è che egli sia stato per lo più evocato in qualità di esponente di spicco di uno stile contrappuntistico osservato e rispettoso delle regole e di una scrittura 'romana' di ascendenza palestriniana. Ne *La regola del contrapunto e della musical composition* del francescano cremonese Camillo Angleria, pubblicata a Milano da Giorgio Rolla nel 1622⁸⁰, i *Magnificat* di Gabussi vengono citati, insieme ai salmi di Orfeo Vecchi, come esempi eccellenti di un impiego corretto dei toni⁸¹. L'argomento è trattato nel capitolo XXII, intitolato *Della cognizione de Tuoni, secondo l'uso moderno*, al cui interno vengono menzionate e prese ad esempio anche alcune composizioni di Palestrina⁸².

È oggi considerato spurio il trattato *Delle consonanze armoniche*, già attribuito a Benedetto Marcello, dove viene citato, fra gli altri, Giulio Cesare Gabussi. In realtà questo trattato, di cui si conserva un manoscritto frammentario del 1707 presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, non è altro che una copia della terza parte delle *Regole* dell'Angleria⁸³.

Un *Magnificat* di Giulio Cesare Gabussi (*Sicut erat in principio*), tratto dal suo volume del 1589⁸⁴, compare anche all'interno del primo tomo del celeberrimo *Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto* di padre Martini (Bologna, 1775). Il *Magnificat* figura, insieme a una composizione del suo maestro Costanzo Porta e a tre di Pa-

⁸⁰ C. Angleria, *La regola del contrapunto e della musical composition*, Milano, Giorgio Rolla, 1622 (ed. facs.: Bologna, Arnaldo Forni, 1983).

⁸¹ Ivi, p. 82: «L'osservazione de' salmi, e magnificat sono assai differenti dalle cantilene ordinarie, perché bisogna osservare omninamente l'intonazione de' tuoni, cioè principio, mezzo, e fine, come eccellentemente hanno osservato, e si può vedere ne' magnificat del sig. Giulio Cesare Gabucci, e ne' salmi del sig. Orfeo Vecchi, come si vede dalle intonazioni de' tuoni seguenti».

⁸² Sull'impiego dei toni salmodici nelle sinfonie strumentali di Gabussi in rapporto a quanto illustrato da Camillo Angleria nel suo trattato cfr. M. Toffetti, *Le Symphonia ad tonos di Giulio Cesare Gabussi e Vincenzo Pellegri incluse nei Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae* (Milano, 1619), in *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin / The Musicologist and Source Documentary Evidence. A Book of Essays in Honour of Professor Piotr Poźniak on his 70th Birthday*, redakcja / ed. by Z. Fabiańska, J. Kubieniec, A. Sitarz, P. Wilk, Kraków, Musica Iagellonica, 2009, pp. 383-406.

⁸³ Cfr. E. Selfridge-Field, *Marcello, Benedetto Giacomo*, in *The New Grove* cit., xv, pp. 809-812: 812.

⁸⁴ Un volume di questa raccolta è tuttora conservato presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, in cui è confluita la collezione dello stesso padre Martini. Può darsi che Martini, il quale peraltro doveva conoscere gli scritti di Camillo Angleria, avesse scelto di includere nel suo trattato un *Magnificat* (anziché qualunque altra composizione di Gabussi) anche perché possedeva e conosceva la sua raccolta.

lestrina, come esempio di composizione nel primo tono, all'interno di una sezione antologica in cui brani di diversi autori sono ordinati in base al tono d'appartenenza. Il compositore di gran lunga più rappresentato nell'*Esemplare* martiniano è Palestrina⁸⁵, ma particolare rilievo è dato anche a Costanzo Porta, le cui composizioni aprono le sezioni dedicate a ciascuno degli otto toni. Nella scelta degli esempi musicali, Martini mostra di accordare la sua preferenza a compositori romani di nascita o di osservanza, oppure originari della sua stessa città natale⁸⁶, come è il caso di Giulio Cesare Gabussi⁸⁷.

⁸⁵ Cfr. É. Darbellay, *L'“Esemplare” du padre Martini. Une exégèse musicologique moderne du “stile osservato”?*, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di A. Pompilio, Firenze, Leo S. Olschki, 1987, pp. 137-171; E. Pasquini, *L'Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto. Padre Martini teorico e didatta della musica*, Firenze, Leo S. Olschki, 2004.

⁸⁶ Ivi, p. 47.

⁸⁷ Il mio lavoro non avrebbe assunto la sua veste attuale senza i preziosi consigli di Robert L. Kendrick, che desidero qui ringraziare per l'attenta lettura.

Abstract

Attraverso l'esame di alcuni nuovi documenti e testimonianze indirette, il saggio torna a considerare il significato e le circostanze storiche del soggiorno polacco di Giulio Cesare Gabussi, allievo prediletto di Costanzo Porta che lo aveva raccomandato a Carlo Borromeo facendogli ottenere il posto di maestro di cappella del duomo di Milano. Di lì Gabussi partì per Varsavia nel 1601, probabilmente accompagnato da alcuni musicisti della cappella, fra cui quasi certamente il suo vicemaestro Giovanni Antonio de Molaschi da Colombano (detto 'Il Colombano') e il tenore (e compositore) Lorenzo Bellotti. La scelta di affidare la cappella reale polacca a Gabussi è probabilmente connessa con il viaggio in Italia (1595-1596) di Wojciech Baranowski, vescovo di Płock, che era in stretto contatto sia con la corte polacca, sia con Federico Borromeo. All'epoca Gabussi aveva pubblicato due libri di madrigali e due raccolte di musica sacra: i mottetti a sei voci (1586) e il libro di *Magnificat* a cinque e sei voci (1589), in cui era incluso il mottetto policorale *Defecit gaudium* composto per i funerali di Carlo Borromeo. Del periodo polacco è noto solo un suo mottetto natalizio a sei voci (una tessitura particolarmente cara all'autore), giuntoci incompleto. Come Marenzio, la cui produzione policorale si colloca prevalentemente nel periodo polacco e nei pochi anni successivi, anche Gabussi fece ritorno in Italia arricchito di esperienze musicali che avrebbero influenzato le sue attività successive. Dopo il suo rientro, infatti, si dedicò con maggiore frequenza all'esecuzione e alla composizione di musiche policorali per le più solenni celebrazioni secondo il rito ambrosiano.

Se in vita fu stimato da alcuni suoi illustri contemporanei (Aquilino Coppini, Romano Micheli) e considerato fra i principali «maestri contemplativi della scienza» e difensori dei «fondamenti sodi» del contrappunto (Borsieri), dopo la morte alcuni suoi *Magnificat*, insieme a composizioni di Palestrina e di Costanzo Porta, furono citati in due trattati (Camillo Angleria, Giovanni Battista Martini) come paradigmi di un impiego esemplare dei toni salmodici.

In light of new archival material and contemporary sources, the essay reconsiders the meaning and historical circumstances of Gabussi's time spent in Poland. Gabussi was the favourite pupil of Costanzo Porta, who had recommended him to Carlo Borromeo, and led to his being chosen for the post of choirmaster at Milan Cathedral. In 1601 he left Milan for Warsaw, probably together with singers including: his vice-maestro Giovanni Antonio de Molaschi from Colombano (best known as 'Il Colombano') and the tenor (and composer) Lorenzo Bellotti. The decision to entrust the Polish royal chapel to Gabussi is probably related to the trip to Italy (1595-1596) by the bishop of Płock Wojciech Baranowski, who was in close contact both with the Polish court and with Federico Borromeo. By this time Gabussi had published two books of madrigals and two of sacred music: one of motets (1586) for six voices (a scoring which particularly appealed to him), and a book of *Magnificats* (1589). The latter included the polychoral motet *Defecit gaudium*, written for Carlo Borromeo's funeral. From Gabussi's Polish period only one six-voice Christmas motet has survived, although it is not complete. As with Marenzio, whose polychoral compositions seem to date back to his time in Poland and to

the very last part of his life in Rome, Gabussi was enriched by his experience in Poland. After his return to Milan he produced several polychoral works for liturgical use in the Ambrosian rite.

During his lifetime he was highly regarded by a number of his contemporaries (Aquilino Coppini, Romano Micheli) and considered among the main «masters conscious of the art of [musical] knowledge» and defenders of the «solid foundations» of counterpoint (Borsieri). After his death some of his *Magnificats*, together with compositions by Palestrina and Costanzo Porta, were mentioned in two treatises (Camillo Angleria, Giovanni Battista Martini) as examples of the correct use of psalm tones.

MARCO BIZZARINI

DA BRESCIA A VARSAVIA: LE MUSICHE POLICORALI DI PIETRO LAPPI
CON DEDICA A SIGISMONDO III (1605)

A Luca Mazzucco, *in memoriam*

Nel 1605 uscì a Venezia, presso Angelo Gardano, la stampa dei *Regis Davidis Psalmi ad vespertas* del compositore fiorentino Pietro Lappi, maestro di cappella nella basilica di Santa Maria delle Grazie a Brescia, priore dell'omonimo monastero, membro della Congregazione di San Girolamo di Fiesole¹. Anteriore di cinque anni rispetto al *Vespro mon-teverdiano*, l'opera di Lappi s'inseriva nel ricchissimo panorama di musiche per la liturgia vespertina che in vari centri dell'Italia settentrionale vennero composte e stampate a getto continuo, soprattutto nei primi trent'anni del Seicento, prima che la pestilenza del 1630 e le successive crisi politico-economiche a livello internazionale mutassero sensibilmente lo scenario.

I *Salmi* di Lappi del 1605 condividono alcune caratteristiche stilistiche e formali con altre raccolte coeve, ma nello stesso tempo si distinguono per più di un motivo. Anzitutto l'opera è dedicata a re Sigismondo III Vasa, presentato nella stampa con i titoli di re di Polonia, gran duca di Lituania, Masovia, Russia, Prussia, Samogizia, nonché re ereditario di Svevi, Goti e Vandali². Non c'è dubbio sul fatto che il sovrano della *Rzeczpospolita* di Polonia e Lituania fosse uno dei monarchi più potenti dell'epoca, oltre tutto impegnato nella strenua difesa della fede cattolica negli immensi territori dell'Europa centro-orientale. Lo straordinario interesse del sovrano di Polonia per la musica sacra italiana è già stato indagato nella fondamentale monografia di Anna Szweykowska e Zygmunt Szweykowski, dedicata ai numerosi musicisti italiani ingaggiati nella cappella reale della dinastia dei Vasa³. D'altra parte, i due musicologi polacchi, facendo esplicito riferimento alla raccolta di Lappi, hanno definito 'non chiara' la natura del collegamento tra il maestro di Santa Maria delle Grazie a Brescia e la cappella reale di Sigismondo III⁴. Cercheremo dunque di approfondire questo particolare aspetto, non senza premettere che la chiesa e il convento di Santa Maria delle Grazie, sede in cui si trovava un organo realizzato a spese della città da Giangiacomo di Bartolomeo Antegnati nel 1533, ospitò nei primi anni del Seicento una delle cappelle musicali più vivaci e importanti di tutta l'Italia settentrionale, come testimoniano le più di quaranta raccolte a stampa di musica sacra e strumentale pubblicate tra

¹ Cfr. l'appendice 1, con i due frontespizi della raccolta.

² Cfr. l'appendice 2, con la trascrizione delle epistole dedicatorie.

³ A. e Z. Szweykowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów* [Gli italiani nella cappella reale dei Vasa polacchi], Kraków, Musica Iagellonica, 1997 (Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis, 3).

⁴ Ivi, p. 66.

il 1600 e il 1630 ad opera di maestri quali lo stesso Lappi, Cesario Gussago e il veneziano Giovanni Francesco Capello⁵.

Un elemento decisamente singolare che caratterizza i *Salmi* del 1605 è la presenza di due differenti epistole dedicatorie indirizzate a re Sigismondo III, riprodotte rispettivamente sui cinque libri-parte vocali del primo coro (*cantus, altus, tenor, bassus, quintus*) e sui quattro del secondo coro (*cantus, altus, tenor, bassus*). Ciascuna delle due epistole, redatte in un latino elegante, è autosufficiente e completa in se stessa; possiamo leggere indifferentemente l'una o l'altra senza avvertire nessuna lacuna dal punto di vista logico o formale. Nello stesso tempo, se esaminiamo le due lettere, ci accorgiamo però che gli argomenti trattati, pur mostrando sostanziale affinità di contenuto, sono lievemente diversi; in altre parole, la seconda epistola non è una mera riformulazione della prima in forma variata, ma qualcosa di effettivamente nuovo. Il messaggio sotteso a questa *reduplicatio* è sottile e certamente non casuale: sembra che Lappi voglia suggerire che la sua stampa di *Salmi*, in realtà, non è formata da un'unica raccolta, ma da due collezioni distinte, e a loro volta queste due raccolte si possono nuovamente riunire, dando vita a un concento poliorale.

Per chiarire tale sofisticato procedimento occorre esaminare più da vicino il contenuto della stampa musicale. Il frontespizio dei libri-parte del primo coro offre le seguenti informazioni: 1) la raccolta contiene intonazioni polifoniche a cinque voci dei salmi per la liturgia vespertina; 2) al termine di ciascun salmo si può cantare, *ad libitum*, l'«inno» *Gloria patri* a nove voci (dossologia minore); 3) sono altresì presenti intonazioni del cantico *Magnificat* («Regiae Virginis Deiparae cantica») a nove oppure a dieci voci da cantare a cori alterni («alternis choris»). Ciò che si evince dal frontespizio dei libri-parte del secondo coro è leggermente diverso: sono qui riunite intonazioni polifoniche a quattro voci pari («quatuor paribus vocibus») per i salmi vespertini delle principali festività dell'anno, un'indicazione – quest'ultima – che mancava nel primo coro. Anche in questa sede è specificato che si possono cantare il *Gloria patri* a nove voci e i *Magnificat* a cori alterni.

Fin qui i dati offerti dai due frontespizi, ma per scoprire il vero contenuto dei libri-parte riferiti al coro primo e secondo è indispensabile consultare anche gli indici conclusivi⁶. Quivi troviamo anzitutto il consueto responsorio *Domine ad adiuvandum*, a cui seguono tutti i sedici salmi vespertini necessari a qualsiasi festa principale o domenica previsti dal calendario dell'anno liturgico, dunque un repertorio completo, adatto tanto al corso maschile quanto a quello femminile o domenicale⁷. Seguono diverse intonazioni del

⁵ Cfr. P. Guerrini, *Il Santuario di S. Maria delle Grazie. Cenni di storia e d'arte*, Brescia, Scuola Tipografica Figli di Maria Immacolata, 1923; L. Mazzucco, *Nuovi documenti sulla chiesa di Santa Maria delle Grazie in Brescia*, in *Barocco Padano* 3, Atti dell'XI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 16-18 luglio 2001), a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, A.M.I.S., 2004, pp. 291-317.

⁶ Cfr. l'appendice 3.

⁷ Seguo qui la denominazione adottata in J. Kurtzman, *Il Vespro della Beata Vergine di Claudio Monteverdi e il repertorio italiano dei Vespri dal 1610 al 1650: un quadro riassuntivo*, in *Barocco padano* 2, Atti del X Con-

Magnificat, in versioni a un solo coro o anche a due cori alterni, come specificato nei frontespizi. L'inno del *Gloria patri* è quindi proposto solo in versioni policorali a nove voci, naturalmente in ciascuno degli otto toni salmodici. C'è infine una doppia serie di falsi bordini negli otto toni, di cui i frontespizi non recano menzione, in versioni a uno o a due cori.

Anche le tavole degli indici, tuttavia, ci offrono un'informazione soltanto parziale. Il responsorio, come i salmi susseguenti, è intonato a cinque voci nel primo coro e a quattro voci pari nel secondo, preceduto dall'intonazione gregoriana omessa nella parte del *tenor*. Da notare la formula conclusiva «Laus tibi Domine rex eternae gloriae» che sostituiva l'Alleluia nel periodo dell'anno liturgico compreso fra la domenica di settuagesima e Pasqua⁸. Ciascun salmo è poi intonato in *alternatim*: dunque non si tratta di «salmi intieri» o *psalmi integri*, secondo le diciture dell'epoca, bensì di «salmi spezzati», secondo una dicitura impiegata dallo stesso Lappi nella sua ultima raccolta a stampa del 1630⁹. Nel caso del 1605 il frate gerolamino mise in polifonia solo i versi dispari o i versi pari. I versi alternativi, secondo la prassi del tempo, potevano essere eseguiti o in canto gregoriano, oppure suonati all'organo, o ancora cantati in falsobordone monocorale o policorale, donde la necessità di includere due diverse serie di falsi bordini in questa stampa. Al maestro di cappella viene sempre indicato il tono di ciascun salmo.

Per i salmi del primo coro a cinque voci con organo Lappi intona polifonicamente i versetti dispari (con la prima parte affidata all'intonazione in canto piano da parte del *tenor*), mentre nel secondo coro, a quattro voci pari, sempre con organo, vengono posti in polifonia solo i versetti pari. In teoria è possibile eseguire anche policoralmente, in modo antifonale, tutti i sedici salmi della raccolta dato che la successione dei toni salmodici nel primo e nel secondo coro si svolge in perfetta congruenza.

Anche la sezione dell'opera dedicata ai *Magnificat* lascia ampio margine di libertà al maestro di cappella che può optare per la monocoralità o la policoralità in funzione dell'importanza della festa o, più semplicemente, degli organici a disposizione. Esiste infatti un «*Magnificat primi toni*» a cinque voci incluso nel *primus chorus*, un complementare «*Magnificat primi toni*» a quattro voci nel *secundus chorus*, e ancora due *Magnificat* a cori alterni, rispettivamente a 9 e 10 voci, come puntualmente dichiarato nei frontespizi¹⁰. Allo stesso modo, il maestro di cappella poteva scegliere se eseguire i *Gloria patri* posti in musica rispettivamente a cinque e a quattro voci al termine di ciascun salmo, oppure optare per la più sontuosa versione a nove voci, pubblicata in una sezione a parte in tutti gli

vegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 13-15 luglio 1999), a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, A.M.I.S., 2002, pp. 7-39.

⁸ La didascalia «A Septuagesima usque ad Pascha» appare prima del «Laus tibi Domine» nella raccolta di Antonio Mortaro, *Psalmi ad vespas [...] octonis vocibus*, Venezia, R. Amadino, 1604.

⁹ SALMI / SPEZZATI / a Quatro Voci con il Basso Continuo / a beneplacito. / DEL M.to R.do PADRE PIETRO LAPPI / Maestro della Musica in S. MARIA / Delle Gratie di Brescia. / Opera XXII. [...]. STAMPA DEL GARDANO / IN VENETIA. M. DC. XXX. / Appresso Bartholomeo Magni.

¹⁰ Kurtzman, *Il Vespro* cit., p. 19: «I *Magnificat* di Morales, che sono stati ristampati numerose volte nel secolo sedicesimo e ancora nel 1614, comprendono otto composizioni *alternatim* dei versi dispari e altre otto dei versi pari, cioè due per ciascuno degli otto toni. In alcune ristampe, le due serie sono unite per creare un ciclo di otto composizioni di tutti i versi: un *Magnificat* in ciascun tono».

otto toni. Triplice anche la versione in cui sono proposti i falsi bordoni: a cinque voci, a quattro voci pari, oppure a nove voci.

Se la nostra interpretazione è corretta, un lontano modello per la raccolta di Lappi potrebbe essere stata la pubblicazione di Adriano Willaert e Jachet di Mantova intitolata *Di Adriano e di Jachet i Salmi appartenenti alli Vesperì per tutte le feste dell'anno, parte a versi, & parte spezzadi, accomodati da cantare a uno & a duoi chori* (Venezia, Antonio Gardane, 1550). Anche in questa raccolta esistono due indici separati, uno per il *chorus primus* e l'altro per il *chorus secundus*. La stampa prevede espressamente tre modalità esecutive:

- 1) *Salmi a versi con le sue risposte ali medesimi numeri*, in cui i versi dispari si trovano nel primo coro e i pari nel secondo (esecuzione 'antifonale');
- 2) *Salmi senza risposte quali sono nel primo [o nel secondo] choro*, in cui solo i versi pari o dispari sono intonati in polifonia e i restanti vengono proposti in canto piano o all'organo (esecuzione 'alternatim');
- 3) *Salmi spezzadi* (esecuzione a 'cori alterni' o 'spezzati', in cui occasionalmente i due cori si sovrappongono)¹¹.

Più prossima al contenuto della stampa del Lappi, ma differente per modalità esecutive in quanto non policorale, è la raccolta di Orfeo Vecchi *Psalmi integri in totius anni solemnitatibus, Magnificat duo, Antiphonae quatuor ad B.V. post Completorium, & modulationes octo, quae vulgo Falsibordoni nuncupantur* (Milano, Francesco e Simone Tini, 1596). Sono qui riuniti il responsorio vespertino, sedici salmi (gli stessi musicati da Lappi), due *Magnificat*, quattro antifone mariane e due serie di falsi bordoni¹².

Altro possibile modello, per quanto riguarda l'aggiunta di *Gloria Patri* a otto voci, è una raccolta del 1585 di Giovanni Cavaccio, maestro di cappella in Santa Maria Maggiore a Bergamo: *Psalmorum quaternis vocibus toto anni tempore vespertinis horis decantandum. Adiectis insuper octo Gloria Patri, cuilibet tono congruentibus, quae octonis vocibus pro musicorum libito cantari poterunt. Auctore Ioanne Cavacio in maiori Bergomensi aede musice praefecto* (Venezia, Angelo Gardano). Questa stampa include anche otto falsi bordoni a quattro voci per tutti i toni, senza testo verbale¹³.

Quasi certamente, per i motivi che esporremo più avanti, Lappi dovette conoscere l'edizione dei *Psalmi ad vespertas, triaque cantica Beatae Virginis octo vocibus* del compositore bresciano Antonio Mortaro, uscita per la prima volta nel 1599 e ristampata con aggiunta del basso *pro organo*, nel 1604. Si tratta, in questo caso, di una raccolta di salmi interi, anch'essa corredata da falsi bordoni.

Tornando alla raccolta di Lappi, la serie degli otto falsi bordoni a nove voci presenta un'inconsueta specificazione. In alcuni libri-parte – precisamente nell'Altus, nel Bassus

¹¹ Cfr. J. Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 83 ss.

¹² Ivi, p. 96.

¹³ I. Macchiarella, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, LIM, [1997], p. 301.

e nel Basso per l'organo del primo coro, nonché nel Basso per l'organo del secondo coro – compaiono i nomi latinizzati dei rispettivi diversi autori, tra i quali spiccano alcuni dei musicisti bresciani più importanti dell'epoca. L'elenco che presentiamo sembra essere finora sfuggito a ogni ricognizione bibliografica:

- 1) Antonius Mortarus
- 2) Balthasar Silvinus
- 3) Constantius Antignatus
- 4) Caesarius Gussagus
- 5) Lelius Bertanus
- 6) Hyacinthus Gattus
- 7) Lucretius Venturius
- 8) Sanctinus Girellus

È interessante ricostruire la rete di relazioni che legava Lappi a questa costellazione di musicisti, di cui i più noti sono senza dubbio Costanzo Antegnati, Cesario Gussago e Lelio Bertani.

Organista del duomo di Brescia, discendente da una notissima dinastia di organari, Costanzo Antegnati può essere considerato, per certi aspetti, il centro gravitazionale della virtuosa compagnia. Lo stesso Lappi venne citato nell'*Arte organica* (1608) dell'Antegnati quale proprietario di un organo costruito dalla celebre famiglia:

Indice delli organi fabricati in casa nostra dal tempo ch'io Costanzo Antegnati ne ho avuto maneggio & cura.
Quelli di Brescia.
[...]
Del Reverendo P. Pietro Lappi Fiorentino Maestro di Capella di Santa Maria delle Grazie¹⁴.

E poche righe più innanzi, sempre nell'*Arte organica*, si legge il nome del Gussago, anch'egli attivo nella medesima chiesa:

Reverendo P. Cesario Gussago Organista di Santa Maria delle Grazie.

Quanto a Bertani, maestro di cappella del duomo di Brescia a più riprese¹⁵, egli figura come autore di «Tota pulchra es», ultimo componimento di un'altra raccolta di Lappi: *La*

¹⁴ C. Antegnati, *L'arte organica*, Brescia, F. Tebaldino, 1608; rist. anastatica: Bologna, Forni, 1981 (Bibliotheca Musica Bononiensis, Sez. IV, 44).

¹⁵ Nel 1588, in una polizza d'estimo, Bertani si dichiara «maestro di capella della chiesa cathedralre di bressa». In seguito lo troviamo a Ferrara come musicista del duca Alfonso II. Dopo la scomparsa del Duca, il 3 novembre 1598 viene nominato maestro di cappella della cattedrale di Padova, come successore di Giovanni Battista Mosto.

Terza con il Te Deum et litanie della B. Vergine, et Santi a otto voci (Venezia, Raveri, 1608)¹⁶. Fu certamente Bertani a raccomandare l'inclusione del proprio allievo Santino Girelli (numero 8 del nostro elenco) tra gli autori dei falsi bordon. Essendo nato attorno al 1580, Girelli doveva essere il musicista più giovane del gruppo; nel 1626, darà alle stampe una raccolta di *Salmi intieri* a cinque voci (Venezia, Alessandro Vincenti) rivolgendosi in questi termini ai canonici della cattedrale di Brescia:

Alle VV.SS. molto illustri e reverendissime, che rappresentano uno de' più famosi Capitoli dell'Europa, dedico io questi miei Salmi, con quella umiltà che si conviene, e al loro merito, e alla connatural divotione, ch'io devo loro, e come bresciano, e come allievo di quel signore Lelio Bertani, che con tanto applauso di questa Patria, vien degnamente connumerato tra i più sublimi musicisti d'Itaglia [sic], e tra i più divoti e felici servitori di questa celeberrima Cattedrale¹⁷.

Strettissimi, e di lunga data, erano i legami fra Costanzo Antegnati e Bertani. Già nel 1571 l'Antegnati aveva incluso un componimento in sette parti del Bertani nel suo *Primo libro de' madrigali a quattro voci* (Venezia, figli Antonio Gardano) scrivendo nella dedicatoria: «Parimente attenda al vivo affetto che l'armonia del svegliato e virtuoso M. Lelio Bertani rende alla risposta della lamentevole canzone [*Non vedran mai*]».

Bertani e Antegnati vengono citati entrambi più volte nelle stampe musicali del compositore e organista concittadino Antonio Mortaro, frate dell'ordine dei Minori Conventuali, autore del falso bordon *primi toni* nella raccolta del Lappi. Nel 1600, per esempio, Mortaro aveva dedicato al «signor Costanzo Antegnati, organista del Duomo di Brescia» il suo *Primo libro de' canzoni da sonare a quattro voci* (Venezia, Ricciardo Amadino)¹⁸. Ma già un decennio prima, all'epoca della pubblicazione del primo libro delle *Fiammelle amorose a tre voci*, la cui *editio princeps* è oggi perduta, lo stesso autore aveva scritto nella dedica di aver fatto tesoro del «consiglio del signor Constanzo Antegnato»¹⁹. Bertani aveva invece contribuito con un proprio componimento a un'altra stampa del Mortaro: il *Terzo libro delle fiammelle amorose* (Venezia, Ricciardo Amadino, 1592).

Le numerose pubblicazioni del Mortaro ci aiutano a far luce anche sull'oscura figura di Lucrezio Venturi, musicista numero sette del nostro elenco, ignorato da ogni repertorio biografico. Nella ristampa ampliata (Venezia, Ricciardo Amadino, 1603) delle *Sacrae cantiones* a tre voci incontriamo significativamente due componimenti di Ludovico Cornale e uno «Lucretij Venturj»²⁰. Il dato è di notevole interesse poiché sappiamo che Ludovico Cornale, detto «dal cornetto», era uno dei maggiori virtuosi di questo strumento²¹; inoltre

¹⁶ O. Mischiati, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740*, a cura di M. Sala ed E. Meli, 2 voll., Firenze, Olschki, 1992, I, p. 386.

¹⁷ Ivi, I, p. 345.

¹⁸ Il facsimile della dedicatoria è riprodotto in Mischiati, *Bibliografia* cit., II, p. 683.

¹⁹ Ivi, II, p. 655.

²⁰ Ivi, II, p. 671.

²¹ Cfr. l'articolato profilo biografico offerto dallo storico bresciano O. Rossi, *Elogi storici di bresciani illustri*, Brescia, Bartolomeo Fontana, 1620, p. 501.

il suo nome viene affiancato a quello di Giovanni Battista Fontana dal Violino nella dedicatoria delle *Sonate a quattro, sei et otto* di Cesario Gussago²², numero quattro del nostro elenco, organista della chiesa di Santa Maria delle Grazie e vicario generale della congregazione gerolamina di Fiesole, dunque, come tale, strettissimo collaboratore dello stesso Lappi²³. Il Cornale, prima di entrare al servizio del vescovo di Padova, Marco Corner, e di trasferirsi a Roma, era stato in precedenza sonatore di cornetto nel duomo di Brescia, come informa una lettera del 9 marzo 1599²⁴.

Quanto a Fontana, uno dei più importanti autori di musica violinistica del primo Seicento italiano, sappiamo che esordì nella cappella bresciana delle Grazie, per poi svolgere la professione tra Venezia e Padova; anche Pietro Lappi gli renderà omaggio intitolando *La Fontana* la seconda delle sue *Canzoni da suonare* (Venezia, Gardano, 1616)²⁵. Non solo: Fontana nel 1627, tre anni prima di morire per la tristemente nota epidemia di peste, dichiara in una polizza d'estimo di trovarsi al servizio del cardinale Pietro Valiero, vescovo di Padova²⁶, e lo stesso porporato riceve da Pietro Lappi, in data 6 giugno 1627, la dedica della raccolta dei *Salmi concertati a cinque voci* op. XVIII²⁷. Ciò vuol dire che i contatti fra questi musicisti si mantenevano serrati anche fra città diverse.

Se nelle *Sacrae cantiones* di Mortaro il nome di Venturi è affiancato a quello di Cornale, è probabile che anche il primo fosse rinomato come strumentista di cappella, e in particolare come sonatore di cornetto o di trombone. Nel già citato *Primo libro de' canzoni da sonare* (1600), Mortaro intitola il brano di apertura *La Cornala* e il brano di chiusura *L'Antegnata*, con implicito riferimento alle possibili esecuzioni di queste musiche per *consort* di cornetti e tromboni da un lato, o per organo dall'altro.

Giacinto Gatti, numero sei dell'elenco, è noto agli storici locali sia come «musicista di trombone»²⁸, sia come organaro, avendo costruito nel 1612 l'organo municipale della chiesa di San Faustino a Quinzano d'Oglio²⁹.

Un nome del tutto ignoto è invece quello di Baldassarre Silvini, numero due dell'elenco, sul quale non risulta nessuna informazione negli studi e nei repertori specialistici.

²² Mischiati, *Bibliografia* cit., I, p. 353.

²³ È significativo che un documento del 16 gennaio 1596, scoperto da Luca Mazzucco nell'Archivio Segreto Vaticano (Fondo Veneto II, v. 897), nomini già congiuntamente «Il molto reverendissimo frate Pietro de Lapis fiorentino priore nel Monasterio di Santa Maria delle Grazie [...] alla presenza del reverendissimo D. Cesario Gussago generale della religione sudetta intitolata S. Geronimo de Fesuli». Cfr. Mazzucco, *Nuovi documenti* cit., pp. 295 e 308.

²⁴ Citato in Bignami, *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1985 (Strumenti di lavoro, I), p. 98. «Misser Ludovico Cornalino chi sona il cornetto in domo (Brescia, Mensa Vesc. Reg. ad annum, I)». La notizia del servizio presso il vescovo di Padova si ricava in Rossi, *Elogi storici* cit., p. 501.

²⁵ Mischiati, *Bibliografia* cit., I, p. 401.

²⁶ Cfr. R. Baroncini, *Giovanni Battista Fontana «dal violino»: nuove acquisizioni biografiche?*, in «Recercare», II, 1990, pp. 213-222: 215.

²⁷ Mischiati, *Bibliografia* cit., I, p. 417.

²⁸ Polizza d'estimo di Faustino Caspi da Lodrino: «Pago ogni anno di censo al Sig. Giacinto Gatto Musicista di Trombone lire quindici». Citato in Bignami, *Enciclopedia* cit., pp. 124-125.

²⁹ Cfr. T. Casanova, *Le vicende storiche dell'organo parrocchiale di Quinzano*, in «GAFO-Quinzano», 2009, p. 4 (consultabile online al sito http://www.gafo-quinzano.it/2-saggi/pdf/Cas89f_r.pdf).

Per fortuna si è conservata una polizza d'estimo del 1627 che consente di ricavare qualche notizia:

Cittadella vecchia

Poliza delli beni del R[everen]do D[on] Baldesaro Silvini figliolo del q[uondam] Ms. Benedetto Silvino della terra di Barghe Valsabbio habitante in Brescia di età di anni 60.

[...]

Io godo un ronco con casetta di duoi loghi solamente per il roncaro vidato et zappativo in c[on]trada di Buttafuogo sotto s.to Floriano de più duoi et mezzo in circa. Coerentie a Monte li Heredi di Ms. Camillo Luchini et Ms. Fausto Pelizari a Mane il R.do D. Ventura da Lonato altre volte Capellano nel Duomo di Brescia [...] ³⁰.

Dal documento, evidentemente, non risulta alcun accenno all'attività musicale del Silvini, ma si apprende che egli era un religioso e che aveva un rapporto di vicinato con «don Ventura da Lonato altre volte Capellano nel Duomo di Brescia», forse identificabile – anche se il rischio di omonimia è in questo caso presente – con quel Lucrezio Venturi che avevamo supposto fosse un sonatore di strumento a fiato.

In conclusione, gli otto musicisti riportati nella stampa dei falsi bordonari erano tutti bresciani – di nascita o d'adozione – e in stretto contatto con le due maggiori cappelle musicali della città: la cattedrale e Santa Maria delle Grazie. Tutti e otto dovevano essere in grado di svolgere svariate attività musicali: compositori, cantori, organisti, strumentisti o polistrumentisti (cornetti e tromboni, principalmente), ma anche organari nel caso di Antegnati e Gatti. Alcuni di loro, inoltre, a cominciare da Lappi, Bertani, Antegnati e Mortaro, potevano contare su una fittissima ed estesa rete di relazioni nell'ambito musicale come in quello religioso, tale da coprire non solo l'intero territorio della Repubblica di Venezia, ma anche altri centri dell'Italia settentrionale, lo Stato Pontificio (Roma e le Marche), fino a giungere al di là delle Alpi per il tramite degli arcivescovi di Salisburgo, ai quali Lappi dedicherà ben tre raccolte musicali nel periodo tra il 1613 e il 1628³¹.

L'anziano Bertani, che, secondo la testimonianza di Ottavio Rossi, avrebbe condiviso con Luca Marenzio il percorso di formazione sotto la guida di Giovanni Contino, aveva contribuito a organizzare nel 1588, per impulso di Marcantonio Martinengo di Villachiaro, la pubblicazione dell'edizione madrigalesca collettiva *L'amorosa Ero*, cui avevano partecipato alcuni tra i migliori musicisti d'Italia, coinvolgendo non solo i territori di Brescia e Cremona, ma anche i centri di Ferrara e Roma. Non meno ramificati i contatti di Costanzo Antegnati, stimato, fra gli altri, da Luzzasco Luzzaschi e dai Gabrieli³².

³⁰ Brescia, Archivio di Stato, *Archivio storico civico, Polizze d'estimo*, b. 125.

³¹ R. Vettori, *Dediche e repertori musicali per Paris Lodron. I Salmi e le Messe poliorali di Pietro Lappi*, in *La polioralità in Europa al tempo di Paris Lodron*, a cura di A. Carlini, D. Curti-Feininger, S. Gmeinwieser, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2006, pp. 31-48.

³² Cfr. Antegnati, *L'arte organica* cit., p. 2.

Cercheremo ora di formulare alcune ipotesi sui collegamenti tra Pietro Lappi e la cappella reale di Sigismondo III. Lo studio di Anna e Zygmunt Szweykowski ha evidenziato che due esemplari della raccolta di esordio del Lappi, la *Vespertina Psalmodia* del 1600, figurano nell'inventario della libreria di Zacheusz Kesner in Cracovia redatto nel 1602, dopo la morte del proprietario³³. Non solo: nell'opera *Scriptorum polonicorum Ekatontas* (1625) il letterato Szymon Starowolski, deplorando la prematura morte del musico polacco Waclaw z Szamotuł, citò Lappi accanto a Palestrina e Viadana, collocandolo dunque tra i più rinomati compositori italiani di musica sacra³⁴. Lo stesso Lappi, nelle due epistole dedicatorie del 1605 a Sigismondo III, afferma che alcuni dei suoi componimenti erano già stati apprezzati dal sovrano nell'esecuzione dei musici della cappella reale:

Hac ratione nova semper Deo cantica concinis, inclyte Rex, qui, & si gravissimis regni curis distentus, ita tamen, totus in id incumbis, ut lectissimis quibusque musicae artis peritis viris, ex omni terrarum parte evocatis, D. O. M. nova cantica ita concinas, ut eadem novo etiam pietatis ardore, atque intelligentiae sensu canas. [...] cum David cantica novo musices apparatu iampridem in lucem protulissem, eadem Serenitati tuae, ut nova, ita etiam accidissem iocunda cognoverim; ut ea saepius decantari libenter audires. Auxit hoc mihi animum; ut nova cantica novo musices concentu conscriberem, quae nunc Serenitatis tuae Maiestati ita offero [...]

[Per questo motivo tu canti a Dio sempre nuovi cantici, o illustre sovrano, che, benché occupato nelle gravissime preoccupazioni del regno, ti adopri affinché, per mezzo di tutti gli eccellenti uomini esperti di arte musicale richiamati da ogni parte della terra, tu possa cantare a Dio Ottimo Massimo nuovi cantici, così che li canti anche con nuovo ardore di pietà e con senso d'intelligenza. [...] Avendo io appena dato in luce con nuova veste musicale i cantici di David, avevo saputo che gli stessi alla tua Serenità riuscirono non solo nuovi ma anche graditi, tanto che tu li udisti cantare spesso con piacere, tutto questo accrebbe il coraggio di comporre nuovi cantici, con nuovo concento di musica, che ora offro alla maestà della tua serenità [...]

La notizia della musicofilia e della non comune generosità di re Sigismondo III si era diffusa a Brescia probabilmente già sul finire del Cinquecento, all'epoca in cui Luca Marenzio era stato nominato maestro della cappella reale (1595-1596). Lo attestano, fra l'altro, le parole lusinghiere che Ottavio Rossi dedica a Marenzio e al re di Polonia nei suoi *Elogi historici di bresciani illustri* (1620):

[Marenzio] singolari doni riportò dal Re di Polonia all'hora che fu chiamato da quella Maestà con provisione di mille scudi all'anno, e con opinione, ch'egli di là dovesse riportarne tesori³⁵.

³³ Szweykowski, *Włosi* cit., p. 66. Cfr. anche T. Czepiel, *Zacheus Kesner and the Music Book Trade at the Beginning of the Seventeenth Century: an Inventory of 1602*, in «Musica Iagellonica», 2, 1997, pp. 23-70.

³⁴ «Quem si diutius stare superi permisissent, esset cur Italii Praenestinos, Lappos, Viadanos, Poloni non invideremus» [Il quale Waclaw z Szamotuł, se i superi gli avessero permesso di vivere più a lungo, sarebbe motivo per cui noi Polacchi non invidieremmo agli Italiani i Prenestini, i Lappi, i Viadana]. Citato in Szweykowski, *Włosi* cit., p. 66.

³⁵ Rossi, *Elogi historici* cit., p. 491.

È significativo osservare che, all'epoca del soggiorno polacco di Marenzio, i frati musicisti Pietro Lappi e Cesario Gussago si erano già stabiliti nel convento cittadino di Santa Maria delle Grazie³⁶. Forse i primi contatti di re Sigismondo con i frati gerolamini di Brescia risalgono all'epoca del magistero di Marenzio, il quale, rimasto in contatto quanto meno con Lelio Bertani, a sua volta estimatore del Lappi, avrebbe potuto esprimere un parere favorevole sui musicisti attivi nelle cappelle musicali di Brescia. Si ha inoltre notizia di altri musicisti bresciani, che già nel corso del XVI secolo erano stati attivi nei territori della *Rzeczpospolita*: tali sono, per esempio, gli interessanti casi di Giovanni Francesco Maffone, recentemente studiato da Barbara Przybyszewska-Jarmińska³⁷, e di Feliciano Marini, padre del celebre violinista e compositore Biagio Marini³⁸.

D'altra parte non si può escludere che il collegamento sia avvenuto soltanto sul piano religioso poiché Lappi, oltre a essere maestro di cappella, era soprattutto il priore di un importante convento dell'Italia settentrionale. È in ogni caso fuori dubbio che l'iniziativa editoriale del 1605, con la riproduzione a tutta pagina dello stemma gentilizio di Sigismondo III (risultato della sovrapposizione concentrica degli stemmi dei Vasa, del regno di Svezia, della *Respublica* di Polonia e Lituania, il tutto inscritto nella catena dell'Ordine del Toson d'oro), sia stata realizzata con il consenso e forse perfino su commissione di alcuni delegati ufficiali del re polacco in Italia. Si ha inoltre notizia di diversi musicisti bresciani – tra cui un certo frate Gastinelli del convento delle Grazie, Orazio Pollarolo, Paris Francesco Alghisi e Pietro Gnocchi – che nel medio e tardo Seicento entreranno per qualche tempo al servizio dei sovrani di Polonia³⁹.

³⁶ Cfr. il documento citato alla nota 23.

³⁷ B. Przybyszewska-Jarmińska, *Niezauważona „Fantazja” na 4 instrumenty Francesca Maffona. Rękopis GB-Och Mus. 372-376 jako ślad misji dyplomatycznej Pawła Działyńskiego do królowej Anglii Elżbiety I w 1597 roku?* [Una trascurata Fantasia a quattro strumenti di Francesco Maffon: traccia della missione diplomatica di Paweł Działyński presso la regina d'Inghilterra Elisabetta I nel 1597?], in «Polski Rocznik Muzykologiczny», 7, 2009, pp. 103-122.

³⁸ Brescia, Archivio di Stato, *Archivio Storico Civico, Processi di Nobiltà e Cittadinanza*, reg. 311 (1643-1644), carte Marini. Da questo documento risulta con chiarezza che Feliciano Marini, del quale finora s'ignorava la professione di musicista, fu attivo come strumentista alla corte di Polonia alla fine del Cinquecento. Ringrazio sentitamente il maestro Paolo Alberto Rismondo per avermi segnalato questa notizia con la relativa fonte d'archivio.

³⁹ Su Gastinelli cfr. Guerrini, *Il santuario di S. Maria delle Grazie* cit., p. 87: «Il frate Gastinelli, pure del convento delle Grazie, celebre tenore ai suoi tempi, ebbe permesso di recarsi a servizio musicale presso le corti di Polonia e di Germania». Purtroppo Guerrini non cita espressamente le sue fonti documentarie; anche sul periodo in cui visse questo cantore – presumibilmente il primo Seicento – mancano conferme dirette. Su Orazio Pollarolo senior (*floruit* nella seconda metà del Seicento) e su Paris Francesco Alghisi (1666-1733) un raro opuscolo pubblicato nel 1766 fornisce la seguente, preziosa notizia: «[Paris Francesco Alghisi] applicossi insieme alla musica sotto la direzione del celebre Orazio Pollarolo, onde fu, che chiamato al servizio del Re di Polonia [Jan Sobieski], vi trasse seco alcun altro ancor il nostro Paris Francesco [Alghisi]» (F. Dalola, *Memorie spettanti alla vita del Servo di Dio Paris Francesco Alghisi da Brescia*, Firenze, Gaetano Albizzini, 1766; ora ripubblicato in R. Crosatti, *Musicam docet amor: il musicista bresciano Paris Francesco Alghisi (1666-1733) e l'epistolario con madre Maria Arcangela Biondini*, Brescia, Starrylink, 2009, p. 22). Su Pietro Gnocchi (1689-1775), per molti anni maestro di cappella del duomo di Brescia, un manoscritto di Jacopo

Rispetto alle successive raccolte di Lappi, i Salmi del 1605, se si eccettua la presenza del basso per l'organo, si muovono nell'orbita stilistica di un linguaggio saldamente ancorato alla tradizione tardo-cinquecentesca; non c'è traccia di stile concertato con contrasti fra tutti e soli o con interventi strumentali obbligati, soluzioni che invece Lappi adotterà sempre più spesso già a partire dal suo secondo libro di messe a otto e nove voci del 1608, e successivamente nei Salmi a tre e quattro cori del 1621 e nel secondo libro di messe poliorali del 1624.

Il fatto che il frate gerolamino abbia voluto coinvolgere otto musicisti di diverse generazioni, tutti gravitanti attorno alle due principali cappelle musicali bresciane, rafforza l'ufficialità dell'omaggio nei confronti di uno dei più potenti sovrani cattolici d'Europa. In ogni caso né Lappi, né la maggior parte degli altri musicisti, probabilmente, aspiravano a entrare al servizio di Sigismondo III, vuoi per la loro condizione di ecclesiastici saldamente radicati nei conventi dell'Italia settentrionale, vuoi, in altri casi, per l'età piuttosto avanzata, come nel caso di Antegnati e Bertani. In compenso, Lappi poteva sempre sperare in un generoso aiuto finanziario del sovrano a favore della chiesa e del convento di Santa Maria delle Grazie. Un'epigrafe tuttora esistente nella chiesa bresciana ricorda l'impegno profuso dal frate e compositore fiorentino per commissionare il sontuosissimo apparato decorativo di stucchi dorati realizzato nel 1616, probabilmente proprio grazie alle generose donazioni di mecenati d'alto rango⁴⁰.

Sigismondo III, a sua volta, riceveva una raccolta di musiche per l'ufficio dei Vespri che aveva tutti i requisiti cui egli teneva maggiormente: la provenienza italiana, il benessere delle autorità religiose cattoliche (Lappi stesso era frate, musicista e teologo), grande flessibilità d'uso, uno stile poliorale 'alla romana' attentamente finalizzato alla perfetta intelligibilità del testo secondo i dettami del concilio tridentino, realizzato con sonorità all'occorrenza fastose, verosimilmente arricchite anche da interventi strumentali a sostegno delle parti vocali, ma senza eccessi o stravaganze.

Gussago (*Elogi istorici di alcuni dotti Ecclesiastici bresciani che fiorirono nel secolo XVIII*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. K.V.14) accenna a un soggiorno giovanile del musicista in Germania e in Polonia.

⁴⁰ Cfr. l'appendice 4.

Appendice 1

Frontespizi delle parti del primo e del secondo coro

PRIMI CHORI / REGIS DAVIDIS PSALMI / Ad Vesperas novo quinque vocum concentu, ita decantandi; ut hymnus GLORIA in fine cu-/iusque psalmi, novem vocibus ad libi-/tum decantari queat. REGIAE VIRGINIS / DEIPARAE CANTICA / Alternis Choris, novem, ac decem / vocibus concinenda.

PETRO LAPPO FLORENTINO / In Augusta S. Mariae Gratiarum Basilica Brixiae / musices Praefecto, Auctore.

[fregio]

Venetijs Apud Angelum Gardanum / M. DC V.

SECUNDI CHORI / REGII VATIS / DAVID PSALMI / In praecipuis Anni Festivitatibus ad Vesperas quatuor / paribus vocibus decantandi, ut GLORIA / in fine cuiusque Psalmi novem vocibus / decantari queat.

REGIAE VIRGINIS MARIAE / EX STIRPE DAVID CANTICA, / *Alternis Choris novem, ac decem vocibus concinenda.*

AUCTORE PETRO LAPPO FLORENTINO / In Augusta S. Mariae Gratiarum Basilica Brixiae, / musices praefecto.

[fregio]

Venetijs, Apud Angelum Gardanum / M. DC V.

Appendice 2

Epistole dedicatorie a re Sigismondo III Vasa (primo e secondo coro)

[Primo coro]

SERENISSIMO / AC POTENTISSIMO SIGISMUNDO III. / D.G. Regi Poloniae Magno Duci Lithuanae, Masoviae, Russiae, / Prusciae, Samogitiae, nec non Svevorum, Gottorum, / Vandalarum-que haereditario Regi.

PETRUS LAPPUS FLORENTINUS. P.F.P.

IMMENSAM Regis Regum D.O.M. maiestatem inclytus / Rex David a beatis illis mentibus; quae supernas aulas inco-/lunt, non solum aureo sententiarum apparatu, sed melliflua / etiam cantuum pompa, & splendida concentuum suavitate / magnifice celebrari intellexit. Ideo coelestium spiritu, anxius / aemulator, deifico afflatus spiritu, sacrosancta illa coelestium / laudationum cantica / suavissimis rithmis, ineffabili mysterio-/rum ubertate, ac sententiarum profun-/ditate conscripsit; quae / etiam regio apparatu, ac novis musices instrumentis, mira / suavitate, admirabilique melodiae concentu, non solum ab alijs / decantari, sed qua in Deum pietate fragrabat, eadem ipse quo-/que voluit decantare; ut quas e supernis sedibus hauserat voces, easdem coelestis harmo-/niae legibus exaequaret. Aurea haec sunt Psalmorum cantica, Inclyte Rex, quibus universa / mirifice condecoratur Ecclesia. Ex ijs ego nonnulla novo musices apparatu concinenda / conscripseram. Ea vero ab ijs qui tibi canunt eam apud te gratiam invenisse cognovi; ut / non solum ea quam libentissime dum ab alijs canerentur, audires; sed eadem etiam tua au-/ctoritate exponeres decantanda. Quare hinc Sere-

nissime Rex animum sumpsi, ut Psalmo-/rum cantica maioribus respersa concentibus, sub foelicissima tuae Maiestatis aura in lucem / darem. Animum auxit invicti Regis Serenitas, quae inter gravissimas regni curas, inter / heroica illa alti pectoris facinora, regias quoque partes agnoscit; ut summam potentiam / cum pietate coniungens, divinis laudibus concinendis, divinoque cultui amplificando prae-/cipuam navet operam. Accipe igitur laeta qua soles fronte munusculum. Regia sunt cantica / quae offero, Coelestis est concentus quem profero. Verique regis regum laudes praedicant, / quae invicto regi dico: pro cuius incolumitate Deum O. deprecabor; ut post huius vitae / gloriosa facinora, te, quem in hac vita eximio in Polonorum regno regia corona dona-/vit, in superno polorum regno aurea beatitudinis corona magnificet. Vale Venetijs, / Kal. Augusti M D C V.

[Secondo coro]

SERENISSIMO / AC POTENTISSIMO SIGISMUNDO III. / D.G. Regi Poloniae Magno Duci Lithuaniae, Masoviae, Russiae, / Prusciae, Samogitiae, nec non Svevorum, Gottorum, / Vandalorum-que haereditario Regi.

PETRUS LAPPUS FLORENTINUS. F.P.O.

Novis sempre canticis, inclyte, ac potentissime Rex, oblecta-/tus est summus ille Rex Regum, & Dominus dominantium D.O.M. ideo illi novum canticum esse decantandum inclytus / Rex David admovit. In nova etiam lege novum / Deo canticum decantatum esse, nobis est revelatum. Scilicet il-/li nova placent omnia, qui nova facit omnia. At vero nova in / Ecclesiam Dei inferre cantica haud licet amplius, cum regij psal-/tis Davidis tot conspersa sententiis, tot foecunda mysteriis can-/tica legamus. Quid igitur? An novum Deo canticum decan-/tandum non erit amplius? Absit; novum enim canticum cani-/mus, cum David cantica aut novo Spiritus ardore, aut novo / intelligentiae lumine, aut novo musices apparatu concinimus. Hac ratione nova semper / Deo cantica concinis, inclyte Rex, qui, & si gravissimis regni curis distentus, ita tamen / totus in id incumbis, ut lectissimis quibusque musicae artis peritis viris, ex omni terrarum / parte evocatis, D. O. M. nova cantica ita concinas, ut eadem novo etiam pietatis ardore, atque intelligentiae sensu canas. Nimirum & hoc quoque regium est, si Summo Regi lau-/des regiae canas. Quae res effecit, ut cum David cantica novo musices apparatu iampridem / in lucem protulissem, eadem Serenitati tuae, ut nova, ita etiam accidissem iocunda cognove-/rim; ut ea saepius decantari libenter audires. Auxit hoc mihi animum; ut nova cantica / novo musices concentu conscriberem, quae nunc Serenitatis tuae Maiestati ita offero, ut / nova semper gaudia, novosque laetitiae fructus in foelicissimo Polorum regno a D. O. M. / deprecet. Vale fortissimum Christianae Reipub. Decus & praesidium. Venetijs, Kal. Augusti. M D C V.

Appendice 3

Index [del primo coro]

Domine ad adiuvandum
Dixit Dominus
Confitebor tibi Domine
Beatus vir
Laudate Pueri Dominum

MARCO BIZZARINI

In exitu Israel
Laudate Dominum omnes gentes
Laetatus sum in his
Nisi Dominus
Lauda Hierusalem Dominum
Credidi propter
In convertendo
Domine probasti
Memento Domine David
De profundis clamavi
Beati omnes
Confitebor Angelorum
Magnificat
Magnificat A 9.
Magnificat A 10.
Gloria Patri A 9.
Falsi Bordoni A 5.
Falsi Bordoni A 9.

Appendice 4

Epigrafe del 1617 nella chiesa di S. Maria delle Grazie, Brescia

D. O. M. / DEIPARAEQ. GRATIAR. MATRI / TEMPLUM HOC AUGUSTUM / VICE SUBUR-
BANI AD ARCEM / COMUNIENDAM DEVASTATI MDXVI / ERECTUM MDXXII. / MIRA-
CULIS ILLUSTRATUM MDXXVI / EIUSDEM B.V. NATIVITATI / SACRATUM MDXXXIX. /
PETRUS LAPPUS FLORENT. PRIOR / CAETERIQ. FESULANAE CONG. PRES. / HUIUS MO-
NASTERII SUMPTIBUS / PIETATIS ERGO SIC EXORNARUNT / M DCXVII.

Abstract

Nel 1605 Pietro Lappi, un religioso fiorentino che fu maestro di cappella nella basilica di Santa Maria delle Grazie a Brescia, dedicò al re di Polonia Sigismondo III una raccolta a stampa di Salmi vespertini con *Magnificat* e falsi bordini. Dopo aver passato in rassegna le diverse possibili modalità per l'esecuzione di questi salmi, il saggio esamina per la prima volta l'intonazione poliorale dei falsi bordini composti per l'occasione da otto musicisti bresciani: Antonio Mortaro, Baldassarre Silvani, Costanzo Antegnati, Cesario Gussago, Lelio Bertani, Giacinto Gatti, Lucrezio Venturi e Santino Girelli. Si dimostra che questi compositori furono in contatto con alcuni dei più importanti centri musicali in Italia e oltrelpe non solo per quanto riguarda il repertorio sacro, ma anche nel campo della musica profana e strumentale. La parte finale della relazione si concentra sugli stretti legami fra i musicisti bresciani e la corte di Polonia nel periodo tra Cinque e Seicento.

In 1605 Pietro Lappi, a Florentine friar and the *maestro di cappella* of Santa Maria delle Grazie in Brescia, dedicated to the king of Poland, Sigismund III, a printed collection of Vesper psalms including the polychoral *Magnificats* and *falsi bordini*. The paper discusses different ways of performing these psalms, and highlights for the first time the fact that the polychoral settings of *falsi bordini* were composed by eight musicians born in Brescia: Antonio Mortaro, Baldassarre Silvini, Costanzo Antegnati, Cesario Gussago, Lelio Bertani, Giacinto Gatti, Lucrezio Venturi and Santino Girelli. The essay tells us that these composers had important connections to some of the most significant musical centres in Italy and abroad, not only those connected to sacred music, but also secular and instrumental music. Finally the paper focuses on the close links between Brescian musicians and the Polish court around 1600.

