TRACKING THE DISSEMINATION OF ITALIAN MUSIC

TRA DI MUS

16th - 17th CENTURIES

Italian Music in Central-Eastern Europe

Around Mikołaj Zieleński's *Offertoria* and *Communiones* (1611)

edited by

Tomasz Jeż - Barbara Przybyszewska-Jarmińska - Marina Toffetti

EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 2015

TRA.D.I.MUS.

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

Coordinators

Aleksandra Patalas, Joachim Steinheuer, Marina Toffetti

Members

Jana Kalinayová-Bartová, Lars Berglund, Daniele V. Filippi, Tomasz Jeż,
Metoda Kokole, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Herbert Seifert

Italian Music in Central-Eastern Europe

Around Mikołaj Zieleński's *Offertoria* and *Communiones* (1611)

edited by

Tomasz Jeż - Barbara Przybyszewska-Jarmińska - Marina Toffetti

EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 2015

TRA.D.I.MUS.

Studi e monografie, 2

Advisors

Franco Bernabei, David D. Bryant, Tim Carter, Giulio Cattin †,
Dinko Fabris, Iain Fenlon, Leszek Jarmiński, Jeffrey Kurtzman,
Noel O'Regan, Rodobaldo Tibaldi

Essays no. 7, 11, 13, 16, 21, 22, 23 edited by Tomasz Jeż
Essays no. 4, 10, 14, 17, 18, 20, 24, 25 edited by Barbara Przybyszewska-Jarmińska
Essays no. 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 12, 15, 19 edited by Marina Toffetti

Editorial coordinator: Claudia Canella
Linguistic revision of the English texts: Gwen Goudie
Music examples: Gino Del Col

ISBN: 978-88-7552-057-1

© Copyright 2015 by FONDAZIONE LEVI
S. Marco 2893, Venezia
All rights reserved

The publisher is willing to acknowledge any rightful copyright owner on substantive proof of ownership and would be grateful for any information as to their identity

CONTENTS

Luisa Zanoncelli
Presentation IX
Presentazione XI

Marina Toffetti
Introduction XIII
Introduzione XVIII

List of Abbreviations XXIII

Part one: Around Zieleński. Historical, Artistic and Cultural Context 1

Wojciech Tygielski
'Le Indie d'Europa'. La Repubblica polacco-lituana, un mosaico di nazioni e religioni 3

Barbara Przybyszewska-Jarmińska
Music in Poland under the Patronage of Bishops at the Turn of the Seventeenth Century 13

Marco Bizzarini
Zieleński e il ruolo delle relazioni italo-polacche nel mecenatismo musicale tra Cinquecento e Seicento 31

Agnieszka Leszczyńska
The Liturgical Context of *Offertoria* and *Communiones* by Mikołaj Zieleński 43

Elżbieta Zwolińska
Zieleński e la ricezione dell'italianità nella cultura musicale polacca 65

Marcin Fabiański
Cenni sul concetto di arte, ossia sul disegno, nella letteratura polacca del Cinquecento 73

Grażyna Jurkowlaniec
La porpora cardinalizia e l'arte nera dell'incisione: Tomasz Treter tra gerarchie ecclesiastiche e stampatori romani e veneziani 87

Hanna Osiecka-Samsonowicz
Feste e musiche nella chiesa di Santo Stanislao dei Polacchi a Roma nella prima metà del Seicento 109

Mirosław Lenart
Presenze musicali polacche in Veneto: ambiente, pratiche, personalità 121

Rodolfo Baroncini
La vita musicale a Venezia tra Cinquecento e Seicento: musici, committenti e repertori 131

Luigi Collarile
Zieleński e il contesto editoriale veneziano nel primo Seicento: questioni e prospettive 151

Aneta Markuszewska
The Lamento *Udite lagrimosi spirti d'Averno* by Lucia Quinciani in Marc'Antonio Negri's *Affetti amorosi* (Venice, 1611) 171

Chiara Comparin
I *Motecta octonis vocibus* (Venezia, 1604) di Antonio Gualtieri sullo sfondo della produzione policorale tra Padova e Venezia 183

Part two: The Reception of Italian Music in Central-Eastern Europe 205

Marina Toffetti
Gabussi's Legacy. Intertextual Phenomena Involving the *Motectorum liber primus* (Venice, 1586) 207

Aleksandra Patalas
Asprilio Pacelli in Poland: Compositions, Techniques, Reception 235

Piotr Wilk
The *Fantasie* of Mikołaj Zieleński and the Early Baroque Tradition of Diminution and Ensemble Instrumental Music 261

Anna Ryszka-Komarnicka
Between Literary Tradition and Patriotic War: the Warsaw *Giuditta* [?] (1635) 279

Metoda Kokole
Early Sacred Monody and its Journey from the Eastern Shores of the Adriatic to the Austrian Lands North of the Alps 295

Ennio Stipčević
Musica moderna and Local Tradition. The Case of Tomaso Cecchini Veronese in Dalmatia 325

Jana Kalinayová-Bartová
Italian Music in the Repertoire of Bratislavian Musical Institutions in the Seventeenth Century 349

Janka Petőczová
Cori spezzati in Seventeenth-Century Spiš 365

Jan Baťa
The Influence of *cori spezzati* Technique on the Music of the Czech Lands. The Case of Pavel Spongopaeus Jistebnický (ca. 1560-1619) 385

Jiří Sehnal
Adam Michna, a Czech Composer at the Crossroad of Styles 397

Matthias Schneider
Monodic Organ Chorales in the Œuvre of Jan Pieterszoon Sweelinck's Pupils 413

Zofia Dobrzańska-Fabiańska
Zdzisław Jachimecki's *Italian Influences in Polish Music*: an Invitation to Study the Sixteenth- and Seventeenth-Century Reception of Italian Musical Culture in Poland 427

Index of Names 445

Presentation

Based on a proposal by Antonio Lovato, who was then the head of the scientific committee, in 2009 Levi Foundation created a work group whose general aims – studying the dissemination and reception of Italian music between the sixteenth and seventeenth centuries – endorsed the extension to the seventeenth century of one of the Foundation's core purposes: supporting the study of Medieval and Renaissance music. His predecessor, Giulio Cattin, had already drawn the attention to polychoral music, by promoting, in 2005, the seminar on Italian polyvocal tradition in the Iberian peninsula and the new world, whose proceedings were published in 2013 in *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and New World*, edited by Juan José Carreras and Iain Fenlon. Adopting a broad perspective, the book delved into the origins of this phenomenon, its dissemination in Spain and South America, and the varying reactions in the different contexts, following a prominent interdisciplinary approach at the crossroads of musicological, anthropological and sociological perspectives, that has guided the Foundation's cultural choices in the long run, through the series of seminars devoted to music in old Mediterranean civilisations. Polychoral technique is defined (p. XVI) as a «practice which involves the deployment of voices and instruments arranged in distinct groups which make use of different genres of polyphony, whether written or improvised, adapted or expressly composed», whereas the introduction of the spatial element takes on a meaning that is «at the same time both real and symbolic, transmitting a modulated message of pomp and magnificence» (p. XVII).

On the other hand, TRA.D.I.MUS. programme has focused first on the music from central and eastern countries, the frontier of the western world, almost as if to emphasise how the style initiated in Italy became global in the modern age, as Lovato wrote in the presentation of 2012 proceedings (p. VII), and from the start it also included the concertato style, that is one of its developments. The reason can be found in the fact that many scholars in that area – some belonging to Cracow and Warsaw universities, i.e. institutions with a fifty-year-long tradition of relations with Italian universities, starting with the Facoltà di Magistero of the University of Bologna – were involved in the same research field: such interests that developed independently and simultaneously could then merge into a common project. The tasks of this study group immediately outline a strictly musicological profile: contextualising the migrations of musicians and repertoires to and from Italy; the research, census, study and critical edition of sources; disseminating, through English abstracts, the bibliographical material written in little known languages in the West. Its first important accomplishment was the international symposium concerning polychoral music in Italy between the sixteenth and seventeenth century that took place

in 2009, whose proceedings were published in 2012 edited by Aleksandra Patalas and Marina Toffetti, including a CD with the little known music pieces analysed in the contributions. The volume is introduced, marking the noteworthy results achieved by previous Polish studies, by the English revised and updated edition of a long 2008 essay by Zofia Dobrzańska-Fabiańska, *The Role of Italian Musical Culture in the Seventeenth-Century Polish-Lithuanian Commonwealth, in Light of Polish Musicological Historiography*. Furthermore, in 2011 Levi Foundation organised, together with the University of Warsaw, the international conference "Central-Eastern Europe *versus* the Italian *musica moderna.* Reception, adaptation, integration", whose proceedings are published in this volume, where the dissemination and assimilation of forms and styles coming from Italian composers are studied in a very vast area ranging from Germany to Ukraine and further north up to Sweden. The conference included two concerts, made possible thanks to the support of Agromarina, Hańsk, focused on compositions by Zieleński and by Italian composers active in the seventeenth century in Poland. To these important and original results attained by this study group one must add 2013 international conference on the reception of the music of the two Gabrieli in Europe (whose proceedings are in preparation), that took place in Venice at the Foundation, as part of the celebrations for the fourth centenary of Giovanni Gabrieli's death, the creation of databases of music sources useful for research, and a series of future enterprises aimed at extending the geographic scope heretofore considered. The importance of this sort of research lies in the study of the complex nature of the elements that make up European culture, in the thick intertwinement of foreign inventions, mutual contributions, re-elaborations and regenerations that runs along its history, and that, as far as music is concerned, has created in our continent a universally understandable language, whose highest expressions all communities can identify in, despite their differences.

14 December 2014

Luisa Zanoncelli
President of the Scientific Committee
Fondazione Ugo e Olga Levi

Presentazione

Nel 2009 su proposta di Antonio Lovato, allora presidente del comitato scientifico, la Fondazione Levi ha dato vita ad un gruppo di lavoro le cui finalità generali – lo studio della diffusione e della recezione della musica italiana tra i secoli XVI e XVII – consolidavano l'estensione al XVII secolo di uno degli orientamenti tradizionali della Fondazione: sostenere lo studio della musica medievale e rinascimentale. L'attenzione sul tema della policoralità era già stata richiamata dal suo predecessore, Giulio Cattin, con la promozione, nel 2005, del seminario sulla tradizione polivocale in Italia, nella penisola Iberica e nel Nuovo mondo, i cui atti sono stati pubblicati nel 2013 nel volume *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and New World*, a cura di Juan José Carreras e Iain Fenlon. Vi si indagano in una prospettiva di ampio respiro le origini del fenomeno, la sua diffusione in Spagna e nell'America del Sud e le diverse modalità delle reazioni in contesti diversi, con l'impronta fortemente interdisciplinare dell'incrocio fra le prospettive musicologica, antropologica e sociologica che ha segnato le scelte culturali della Fondazione nel lungo periodo della serie dei seminari dedicati alla musica delle antiche civiltà mediterranee: la policoralità viene ridefinita (p. XVI) come «prassi che comporta il dispiegamento di voci e strumenti ordinati in gruppi distinti che fanno uso di diversi generi di polifonia, sia scritta che improvvisata, riadattata o composta espressamente» mentre il ricorso all'elemento spaziale assume una valenza «reale e insieme simbolica, in grado di trasmettere un senso di pompa e magnificenza» (p. XVII).

Il programma di TRA.D.I.MUS. si è concentrato invece dapprima sulla musica dei Paesi centro-orientali, «il confine del mondo occidentale, quasi a voler sottolineare la dimensione globale assunta in epoca moderna dallo stile partito dall'Italia», come ha scritto Lovato nella presentazione del volume di atti del 2012 (p. VII) e ha incluso da subito anche la musica concertata che ne rappresenta uno sviluppo. La ragione va cercata nella circostanza che molti studiosi di quell'area – alcuni dei quali appartenenti alle università di Cracovia e di Varsavia, istituzioni con una storia lunga un cinquantennio di contatti con università italiane, a cominciare dalla Facoltà di Magistero dell'Università di Bologna – si sono impegnati nel medesimo ambito di ricerca: interessi sviluppatisi indipendentemente e parallelamente sono così potuti confluire in un progetto comune. I compiti che il gruppo di studio si è dati delineano immediatamente un profilo strettamente musicologico: inquadrare le vicende migratorie di musicisti e dei repertori da e verso l'Italia, la ricerca, il censimento, lo studio e l'edizione critica delle fonti, la diffusione, attraverso *abstract* in inglese, di materiali bibliografici prodotti in lingue poco conosciute in occidente. La sua prima importante realizzazione è costituita dall'incontro internazionale di studi "La musica policorale in Italia tra Cinque e Seicento", che

ha avuto luogo nel 2009, i cui atti sono usciti nel 2012 a cura di Aleksandra Patalas e Marina Toffetti, corredati da un CD con le musiche, poco conosciute, prese in esame nei vari contributi. Il volume si apre, a marcare il notevole punto d'arrivo raggiunto dagli studi polacchi precedenti, con l'edizione inglese rivista e aggiornata di un lungo saggio di Zofia Dobrzańska-Fabiańska del 2008, *The Role of Italian Musical Culture in the Seventeenth-Century Polish-Lithuanian Commonwealth, in Light of Polish Musicological Historiography*. Nel 2011 la Fondazione Levi ha poi organizzato, insieme all'università di Varsavia, il convegno internazionale "Central-Eastern Europe *versus* the Italian *musica moderna*. Reception, adaptation, integration", di cui in questo volume si pubblicano gli atti, nei quali sono messi in luce la diffusione e l'assimilazione di forme e stili derivati da compositori italiani in una zona molto estesa che va dalla Germania all'Ucraina e arriva a nord fino alla Svezia. Nel programma del convegno erano inclusi due concerti, resi possibili grazie al supporto della Agromarina di Hańsk, con musiche di Zieleński e di compositori italiani attivi in Polonia nel XVII secolo. A questi importanti e originali esiti del lavoro del gruppo di studio vanno aggiunti il convegno internazionale del 2013 su "La ricezione della musica dei Gabrieli in Europa" (di cui sono in preparazione gli atti), svoltosi a Venezia, nella sede della Fondazione, nell'ambito delle celebrazioni per il quarto centenario della morte di Giovanni Gabrieli, la realizzazione di basi di dati di fondi musicali di interesse per la ricerca e una serie iniziative future che mirano ad estendere l'area geografica sin qui considerata. L'importanza di questo genere di ricerche consiste nella loro capacità di mettere in luce la complessa natura delle componenti che formano la cultura europea, nella fitta trama di invenzioni allogene, scambievoli apporti, rielaborazioni e rigenerazioni che percorre tutta la sua storia, e che, per quanto riguarda la musica, ha creato nel nostro continente un linguaggio universalmente comprensibile, nelle cui più alte espressioni malgrado differenze e discrasie tutte le sue comunità si identificano.

14 dicembre 2014

Luisa Zanoncelli
Presidente del comitato scientifico
Fondazione Ugo e Olga Levi

Introduction

This volume I edited together with Tomasz Jeż and Barbara Przybyszewska-Jarmińska includes almost all of the contributions presented during the International Conference "Central-Eastern Europe *versus* the Italian *musica moderna*. Reception, adaptation, integration", which took place in Warsaw from October 12-15, 2011 thanks to the organizational engagement and support of the Fondazione Ugo e Olga Levi of Venice and of the University of Warsaw.

The conference was set organically within the context of the initiatives of the study group TRA.D.I.MUS. (Tracking the Dissemination of Italian Music), founded in 2010 as part of the scientific activities of the Fondazione Ugo e Olga Levi. Since then, the study group has been involved both in the research on the dissemination, reception and assimilation of Italian music in the countries of central-eastern Europe in the sixteenth and seventeenth centuries, and also in the diffusion of the research results, with the publication of scientific volumes along with conferences, concerts and recordings.

The conference took place on the occasion of a double commemorative anniversary: on the one hand, the fourth centenary of the publication of the *Offertoria* and *Communiones* by Mikołaj Zieleński (Venice, 1611), a monumental collection which, asides its musical relevance, is particularly interesting from a historical point of view; on the other hand, the one hundredth anniversary of the volume *Wpływy włoskie w muzyce polskiej* [Italian influences in Polish music] by Zdzisław Jachimecki, which came out in Cracow three hundred years after the collection of Zieleński, the same year in which musicology became an academic discipline in Poland, with the advent of the first seminary on theory and history of music, held by Jachimecki himself at the Jagiellonian University of Cracow.

The anniversary of the publication of the volume of Jachimecki, who not only was one of the founding fathers of modern Polish musicology, but also the first scholar to highlight the importance of the influence of Italian music within the context of the compositional output of the Polish-Lithuanian Commonwealth, has also provided various insights into considering the theme of the reception of Italian music within Polish music historiography in the last hundred years: a theme which is of interest today not only for Polish and Italian musicologists, but for the entire musicological area concerned with the study of reception and from a prospective, which is notably broadening its horizons thanks to the collaboration of scholars coming from very different geo-cultural backgrounds.

The four hundredth anniversary of the publication of the *Offertoria* and *Communiones* by Mikołaj Zieleński, on the other hand, has provided a stimulus in the readdressing, with more up-to-date methodologies, of a series of issues, in part already outlined in the writings by Jachimecki himself. Such issues have proven to be of crucial importance when focusing more specifically on the history of the diffusion and assimilation of forms,

techniques and styles of Italian origin not only in the Polish-Lithuanian Commonwealth, which included also the territories of present-day Poland, Lithuania, Belarus and Ukraine, but in an area of central-eastern Europe far vaster than the Commonwealth, which today includes the Czech Republic, Slovakia, Republic of Slovenia, Croatia, Austria and part of Germany. Assembled in order to offer the musical chapels of the Polish ecclesiastical institutions a wide and exemplary liturgical repertoire, which also acted as a model and could be used throughout the entire liturgical year, Zieleński's collection reveals itself to be perfectly in line with the most modern musical tendencies. Furthermore, thanks to the extensive use of musical terms in Italian and to the elaborate introductory sections written by the author, the collection represents a truly conscious programmatic manifesto in modernity and *italianità* within a musical context.

Before dealing with questions of a purely musical nature, it seemed opportune to proceed with a dual contextualization of the output of Zieleński. On the one hand, we have outlined the historical and artistic context of the Polish-Lithuanian Commonwealth at the time in which Zieleński's collection was put together; on the other hand, there has also been the intention to reconstruct the cultural and musical context in which the collection came to life, reconsidering certain aspects of Venetian musical life and music publishing and the relationships between Polish cultural life and that of the Republic of Venice. The first part of the volume fulfills this twofold requirement, reconstructs the background onto which the musical output of Zieleński can be projected and helps to better understand its historical importance and cultural significance through a series of complementary investigations. The reflection starts out from a consideration on the multinational, multilingual and multi-religious reality of the Polish-Lithuanian Commonwealth, which is compared to a mosaic of cultures and considered as the first great multi-ethnic experiment in modern European history. A further subject matter concerns the musical culture at the courts of the Polish bishops and archbishops during the sixteenth and seventeenth centuries, the interest in Italian music shown by the Polish ecclesiastical hierarchies, and finally the mechanisms of musical patronage. The research in question has above all focused on the figure of Wojciech Baranowski (1548-1615), patron to Zieleński and dedicatee of the *Offertoria* and *Communiones*, whose stay in Italy has once again been examined through the study of new documents and the correspondence with Cardinal Federico Borromeo. In addition, it has been hypothesized that Zieleński himself may have followed his patron on his journey to Italy (1595-1596), as the presence of compositional procedures (such as the *gorgia*) within the *Communiones* would seem to confirm, probably reflecting what he could have heard in cities like Rome and Milan. That Zieleński could have entered in contact with the Roman scene (in addition to the Venetian one) is a hypothesis based also on the examination of the liturgical structure of the *Offertoria* and of the *Communiones*, where we find texts connected to saints venerated in Poland (such as St. Adalbert, St. Brigida, St. Stanislaus), but also to saints venerated in Rome and Venice (such as St. Lucia), who do not seem to have been venerated in Poland at the time. Furthermore, the person and works of Mikolaj Zieleński have been set within the centuries-old context of the reception of the *italianità* in Polish musical culture, of which the Zieleński collection, with its multiple paratextual sections (from the dedication to the preface, from the

introductory sections to the numerous indications), represents one of its most significant and conscious passages. The overall cultural picture is further enriched by the study of some aspects of the Polish (and Italo-Polish) historical, artistic and figurative culture of the period: by a consideration on the main themes of Polish artistic historiography of the late Renaissance and by a detailed analysis of a significant chapter in the history of the engraving, characterized by the collaboration between a Roman engraver and the secretaries of the Polish Cardinal Stanislaus Hosius in Rome. Some unpublished documents have also permitted to highlight further aspects of the Roman cultural context at the beginning of the 1600s, and to assess the contribution of music in the most important celebrations in the church of Saint Stanislaus of the Poles, in which some of the most excellent musicians on the Roman scene participated.

With regards to the cultural and musical context of the Republic of Venice, various, original and in part unknown aspects have been revealed through specific case-studies on the presence of Polish students and musicians in and around Padua between the sixteenth and seventeenth centuries, on the musical life of the Serenissima, and finally, on Venetian music publishing at the beginning of the 1600s. Further research has identified more specific aspects regarding the Veneto musical production of the period, as for example, the study on the first lament written by a woman composer, published in Venice in the same year as Zieleński's double collection, or the analysis of the polychoral production of Antonio Gualtieri, a composer in phase of rediscovery and valorization, who was active in the Friuli-Veneto area in the first half of the seventeenth century.

In the second part of the volume, the perspective opens onto a wider European scenario, focusing on the two main genres of Italian music present in central-eastern Europe in the first half of the seventeenth century: the small-scale concertato motet and polychoral music, both present in the *Offertoria* and *Communiones* by Zieleński. Having defined the principal characteristics in the Veneto repertoire of the period, we then asked ourselves what particular shape and role did they take on during the transformation and assimilation processes in the various geo-political realities under examination, and how far did their diffusion in the course of the seventeenth century reach. What emerges is a complex picture, which highlights unknown and interesting aspects regarding works by composers (such as Gabriello Puliti, Isaac Posch, Adam Michna, Pavel Spongopaeus Jistebnický, Tomaso Cecchini, and many more) whose profiles revealed themselves to be of importance for the study of the European dissemination of expressions and tendencies of Italian origin.

The study on the reception of Italian techniques and styles started from the examination of the production of some composers active in the Polish-Lithuanian Commonwealth, and in particular that of Giulio Cesare Gabussi, one of the first Italian maestros active at the Polish court. The examination of his first book of motets (Venice, 1586) has revealed how indebted he was to the motet production of some of the most significant composers of the late Renaissance (such as Giovanni Pierluigi da Palestrina, Andrea Gabrieli and Luca Marenzio), bringing to light an intriguing example of *aemulatio*: a motet by Giulio Osculati (who was also active in Poland) published in Cracow and based on some motifs

of a motet by Gabussi. Among the Italian chapel masters active at the Polish royal court, Asprilio Pacelli was the one who remained the longest. As a result of this prolonged stay, he could indeed have also influenced, in addition to the Polish composers born around 1600 (such as Adam Jarzębski and Franciszek Lilius), some of his contemporaries, such as Mikołaj Zieleński himself. Three fantasias by the latter, which represent today his only known instrumental compositions, have been examined and compared with Italian diminution manuals and with instrumental ensemble music from around the early seventeenth century. The comparison suggests that they should be placed in the tradition of the Baroque tendencies of ensemble music of the period and shows them to be more 'advanced' when compared to the instrumental music of Giovanni Gabrieli and even that of Frescobaldi. Just as stimulating have proven to be the considerations on the Polish political culture during the reign of Ladislaus IV Vasa (1632-1648), and in particular, on the music drama *Giuditta*, markedly influenced by the military nature of the story of the biblical heroine, with whom King Ladislaus IV would have been able to identify in person.

Leaving behind the vast area of the Polish-Lithuanian Commonwealth, our attention then turned first to the circulation of the sacred monody in the territory between Koper, in the Venetian Istria, and Graz, in Inner Austria, and to the production of authors such as Bartolomeo Mutis, Heinrich Pfendner and Isaac Posch. The production of Tomaso Cecchini (Verona, ca. 1584-Hvar, 1644), today considered the most important Italian composer active in the Croatian area in the first half of the seventeenth century, has also attracted renewed interest. Of no less significance has proven to be the impact of Italian music in Pressburg (or Posonium, present-day Bratislava), seat to the supreme regional institutions of Hungary, whose local musical institutions during the seventeenth century not only were theatre to numerous performances in concertato style, but also represented the channel through which the new musical tendencies were diffused throughout the territory of present-day Slovakia. Just as significant has been the study on the repertory of the *cori spezzati* and its diffusion in the evangelical German-speaking cantorates in the region of Spiš, situated in the present-day Slovak Republic, but which at the time was incorporated within the Austro-Hungarian Empire. This region, in which manuscripts and prints from the end of the sixteenth century have been preserved, including various motets for double choir by Andrea and Giovanni Gabrieli, is also the birthplace to Thomas Gosler and Johann Schimrack, two local authors, whose strikingly original polychoral production is still greatly appreciated to this day. Further elements of interest have emerged from the research regarding the influence of the *cori spezzati* technique in the territory of present-day Czech Republic, and in particular the figure of Pavel Spongopaeus Jistebnický (ca. 1560-1619), a composer, who was able to combine a complete mastery of counterpoint of Franco-Flemish tradition with the most modern techniques of double choir compositions. Among the composers active in the Czech area, Adam Michna, an organist active in Southern Bohemia and author of works which reveal his familiarity with the Italian *musica moderna*, has revealed itself to be of notable interest. The second part of the volume concludes with a study on the monodic organ chorales by Jan Pieterszoon Sweelinck and his pupils, from which has emerged

the importance of the influence of Italian music on the organists active in the Polish-Lithuanian Commonwealth.

In conclusion to this itinerary, we find the reflections of Zofia Dobrzańska-Fabiańska regarding the volume by Zdzisław Jachimecki (Cracow, 1911) concerning the Italian influences on Polish music, about which the author has not failed to note the most topical ideas in light of the very recent developments in Polish musicology and in the study of compositional assimilation.

Undoubtedly, much still remains to be done in order to properly evaluate the extent and significance of the reception of Italian music in a wider European context. However, We do hope that, with the publication of this second volume of the series 'TRA.D.I.MUS. Studi e monografie', the research in this direction, with the support of the Fondazione Ugo e Olga Levi, can, in the future, continue to broaden its horizons thanks to an increasingly ramified network and an ever growing number of scholars, active in the cultural areas on which the group TRA.D.I.MUS. focuses its attention.

14 December 2014

Marina Toffetti

Introduzione

Il presente volume, edito da me insieme a Tomasz Jeż e Barbara Przybyszewska-Jarmińska, raccoglie la quasi totalità dei contributi presentati durante il Convegno internazionale di studi "Central-Eastern Europe *versus* the Italian *musica moderna*. Reception, adaptation, integration", tenutosi a Varsavia dal 12 al 15 ottobre 2011 grazie all'impegno organizzativo e al sostegno della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia e dell'Università di Varsavia.

L'incontro si inscrive organicamente nel solco delle iniziative del gruppo di studio TRA.D.I.MUS. (Tracking the Dissemination of Italian Music), costituitosi nel 2010 nell'ambito delle attività scientifiche della Fondazione Ugo e Olga Levi e da allora impegnato nella ricerca sulla disseminazione, la ricezione e l'assimilazione della musica italiana nei paesi dell'Europa centro-orientale nei secoli XVI e XVII e nella diffusione dei suoi risultati con la pubblicazione di volumi scientifici e l'organizzazione e la promozione di convegni, concerti e incisioni discografiche.

Il convegno si è tenuto in occasione di una duplice ricorrenza commemorativa: da un lato il quarto centenario della pubblicazione degli *Offertoria* e delle *Communiones* di Mikołaj Zieleński (Venezia, 1611), una monumentale raccolta che alla rilevanza musicale coniuga un interesse storico del tutto peculiare; dall'altro il centesimo anniversario del volume *Wpływy włoskie w muzyce polskiej* [Influenze italiane nella musica polacca] di Zdzisław Jachimecki, uscito a Cracovia trecento anni dopo la raccolta di Zieleński, nello stesso anno in cui cade la data di nascita della musicologia come disciplina accademica in Polonia, con l'avvento del primo seminario di teoria e storia della musica tenuto dallo stesso Jachimecki presso l'Università Jagellonica di Cracovia.

L'anniversario della pubblicazione del volume di Jachimecki, che non fu solo uno dei padri fondatori della moderna musicologia polacca, ma anche il primo studioso a sottolineare l'importanza dell'influsso della musica italiana nel contesto della produzione compositiva della Repubblica polacco-lituana, ha fornito diversi spunti per impostare una riflessione sul tema della ricezione della musica italiana nella storiografia musicale polacca degli ultimi cent'anni: un tema che oggi si rivela di interesse non solo per i musicologi polacchi e italiani, ma per tutto il settore musicologico aperto allo studio della ricezione, in una prospettiva che sta notevolmente ampliando i propri orizzonti grazie alla collaborazione di studiosi di diversa provenienza.

Il quattrocentesimo anniversario della pubblicazione degli *Offertoria* e delle *Communiones* di Mikołaj Zieleński è stato invece di stimolo per tornare ad affrontare con metodologie più aggiornate una serie di questioni, in parte già delineate negli scritti dello stesso Jachimecki, che si rivelano di cruciale importanza per poter mettere a fuoco in maniera più perspicua la storia della diffusione e dell'assimilazione di forme, tecniche e

stili di ascendenza peninsulare non solo nella Repubblica delle due nazioni, che includeva i territori delle attuali Polonia, Lituania, Bielorussia e Ucraina, ma in un'area ben più vasta dell'Europa centro-orientale, in cui rientrano anche la Repubblica ceca, la Slovacchia, la Slovenia, la Croazia, l'Austria e parte della Germania. Assemblata allo scopo di offrire alle cappelle musicali delle istituzioni ecclesiastiche polacche un repertorio liturgico ampio ed esemplare, che fungesse da modello e potesse essere impiegato durante l'intero anno liturgico, la raccolta di Zieleński si mostra perfettamente in linea con le più moderne tendenze musicali. Inoltre, grazie all'ampio impiego di termini musicali in lingua italiana e alle estese sezioni introduttive a firma dell'autore, essa rappresenta un autentico e consapevole manifesto programmatico di modernità e di italianità in ambito musicale.

Prima di affrontare questioni di natura più propriamente musicale, è parso opportuno procedere a una duplice contestualizzazione della produzione di Zieleński. Da un lato è stato tratteggiato il contesto storico e artistico nella Repubblica delle due nazioni all'epoca in cui la raccolta di Zieleński è stata concepita; dall'altro si è voluto ricostruire il contesto culturale e musicale in cui essa ha visto la luce, ripensando alle pecularità della vita e dell'editoria musicale di Venezia e ai rapporti che intercorrevano fra la vita culturale polacca e quella della Repubblica di Venezia. A questa duplice esigenza risponde la prima parte del volume, che ricostruisce lo sfondo su cui proiettare la produzione musicale di Zieleński e consente di comprenderne più adeguatamente la portata storica e il significato culturale attraverso una serie di indagini complementari. Il percorso muove da una riflessione sulla realtà multinazionale, plurilinguistica e multireligiosa della Repubblica delle due nazioni, paragonata a un mosaico di culture e considerata alla stregua di primo grande esperimento multietnico della moderna storia europea. Un altro tema riguarda la cultura musicale delle corti dei vescovi e degli arcivescovi polacchi fra Cinque e Seicento, l'interesse per la musica italiana manifestato dalle gerarchie ecclesiastiche polacche e i meccanismi del mecenatismo musicale. Le indagini hanno focalizzato in particolare la figura di Wojciech Baranowski (1548-1615), mecenate di Zieleński e dedicatario degli *Offertoria* e delle *Communiones*, di cui è stato nuovamente preso in esame il soggiorno in Italia attraverso lo studio di documenti inediti e della corrispondenza con il cardinale Federico Borromeo. È stato inoltre ipotizzato che lo stesso Zieleński potesse avere seguito il suo mecenate nel suo viaggio in Italia (1595-1596), come confermerebbe anche la presenza di procedimenti compositivi (come la gorgia) all'interno delle sue *Communiones*, che sembra riflettere ciò che egli potrebbe aver udito in città come Roma e Milano. Che Zieleński potesse essere entrato in contatto con l'ambiente romano (oltre che con quello veneziano) è un'ipotesi formulata anche sulla scorta dell'esame della struttura liturgica degli *Offertoria* e delle *Communiones*, al cui interno compaiono testi connessi con alcuni santi venerati in Polonia (come sant'Adalberto, santa Brigida, santo Stanislao), ma anche con santi venerati a Roma o a Venezia (come santa Lucia), il cui culto non risulta essere stato diffuso nella Polonia dell'epoca. La figura e l'opera di Mikołaj Zieleński sono state inoltre collocate nel contesto plurisecolare della ricezione dell'italianità nella cultura musicale polacca, di cui la raccolta di Zieleński, con le sue molteplici sezioni paratestuali (dalla dedica alla prefazione, dalle sezioni introduttive alle numerose didascalie), rappresenta una delle tappe più consapevoli e significative. Il quadro culturale complessivo

risulta inoltre arricchito dallo studio di alcuni aspetti della cultura storico-artistica e figurativa polacca (e italo-polacca) dell'epoca: da una riflessione sui principali temi della storiografia artistica polacca tardorinascimentale, e dall'approfondimento di un significativo capitolo della storia dell'incisione, segnato dalla collaborazione tra un incisore romano e i segretari del cardinale polacco Stanislao Osio a Roma. Alcuni documenti inediti hanno consentito di delineare ulteriori aspetti dell'ambiente culturale romano del primo Seicento e di valutare l'apporto della musica nelle celebrazioni più solenni della chiesa di Santo Stanislao dei Polacchi, alle quali concorrevano alcuni fra i più eccellenti musici della piazza romana.

Per quanto concerne il contesto culturale e musicale della Repubblica veneta, sono stati messi in luce diversi aspetti originali e in parte inediti attraverso indagini mirate sulla presenza di studenti e musicisti polacchi nell'ambiente padovano fra Cinquecento e Seicento, sulla vita musicale della Serenissima e sull'editoria musicale veneziana nel primo Seicento. Ulteriori indagini hanno messo a fuoco aspetti più specifici della produzione musicale veneta dell'epoca, come lo studio sul primo lamento uscito dalla penna di una donna compositrice, pubblicato a Venezia nello stesso anno della duplice raccolta di Zieleński, o l'analisi della produzione policorale di Antonio Gualtieri, un compositore in fase di riscoperta e valorizzazione attivo nel territorio friulano e veneto nella prima metà del Seicento.

Nella seconda parte del volume la prospettiva si apre sul più ampio scenario europeo, puntando l'obiettivo sui due principali generi di musica italiana diffusi nell'Europa centro-orientale nella prima metà del Seicento: il concerto a poche voci e basso continuo e la musica policorale, entrambi rappresentati negli *Offertoria* e nelle *Communiones* di Zieleński. Delineate le principali caratteristiche nel repertorio veneto dell'epoca, ci siamo chiesti quali vesti peculiari avessero assunto nel corso dei processi di trasformazione e assimilazione nelle diverse realtà geo-politiche prese in esame, e sino a quali confini si fosse spinta la loro diffusione nel corso del Seicento. Ne è emerso un quadro ricco di sfaccettature, che ha evidenziato aspetti inediti e di interesse relativamente a opere di compositori (come Gabriello Puliti, Isaac Posch, Adam Michna, Pavel Spongopaeus Jistebnický, Tomaso Cecchini e numerosi altri ancora) i cui profili si sono rivelati importanti per lo studio della disseminazione europea di idiomi e tendenze di ascendenza italiana.

L'indagine sulla ricezione di tecniche e stili italiani ha preso le mosse dall'esame della produzione di alcuni compositori attivi nella Repubblica polacco-lituana, e in particolare di quella di Giulio Cesare Gabussi, uno dei primi maestri italiani attivi presso la corte polacca. L'esame del suo primo libro di mottetti (Venezia, 1586) ha rivelato i suoi debiti nei confronti della produzione mottettistica di alcuni fra i più significativi compositori tardorinascimentali (come Giovanni Pierluigi da Palestrina, Andrea Gabrieli e Luca Marenzio), portando alla luce un intrigante esempio di *aemulatio*: un mottetto di Giulio Osculati (a sua volta attivo in Polonia) pubblicato a Cracovia e basato su alcuni motivi di un mottetto di Gabussi. Fra i maestri di cappella italiani attivi presso la corte reale polacca, quello che vi si trattenne più a lungo è Asprilio Pacelli, che nella sua prolungata permanenza potrebbe aver influenzato, oltre ai compositori polacchi nati attorno al

1600 (come Adam Jarzębski e Franciszek Lilius), anche alcuni suoi contemporanei, come lo stesso Mikołaj Zieleński. Di quest'ultimo sono state prese in esame le tre fantasie, che rappresentano le uniche composizioni strumentali note. Il confronto con i manuali di diminuzione italiani e con la musica strumentale d'insieme degli anni a cavallo del XVII secolo suggerisce di collocarle nel solco delle tendenze barocche della musica d'insieme dell'epoca e le rivela più 'avanzate' rispetto alla musica strumentale di Giovanni Gabrieli e dello stesso Frescobaldi. Non meno stimolanti sono risultate le riflessioni sulla politica culturale polacca durante il regno di Ladislao IV Vasa (1632-1648), e in particolare sul dramma per musica *Giuditta*, fortemente caratterizzato dall'accentuazione della dimensione militare della vicenda dell'eroina biblica, con cui potrebbe identificarsi il re Ladislao IV in persona.

Uscendo dalla vasta area della Repubblica polacco-lituana, l'attenzione è stata rivolta dapprima alla circolazione della monodia sacra nel territorio tra Koper (Capodistria), nell'Istria veneziana, e Graz, nell'Austria Interiore, e alla produzione di autori come Bartolomeo Mutis, Heinrich Pfendner e Isaac Posch. Rinnovato interesse ha suscitato anche la produzione di Tomaso Cecchini (Verona, ca. 1583-Lesina, 1644), oggi considerato il più importante compositore italiano attivo in area croata nella prima metà del XVII secolo. Non meno significativo si è rivelato l'impatto della musica italiana a Pressburg (o Posonium, l'attuale Bratislava), sede delle supreme istituzioni regionali dell'Ungheria, le cui istituzioni musicali cittadine durante il secolo XVII furono teatro di numerose esecuzioni in stile concertato e rappresentarono il canale attraverso il quale le nuove tendenze musicali si diffusero nel territorio dell'attuale Slovacchia. Altrettanto significativo è risultato lo studio del repertorio dei cori spezzati e della sua diffusione nelle cantorie evangeliche di lingua tedesca della regione di Spiš, situata nell'attuale repubblica slovacca, ma all'epoca inglobata nell'impero austro-ungarico. Questa regione, in cui si conservano manoscritti e stampe della fine del Cinquecento con diversi mottetti a doppio coro di Andrea e Giovanni Gabrieli, diede i natali a Thomas Gosler e Johann Schimrack, due autori locali di cui tutt'oggi si apprezza la produzione policorale di spiccata originalità. Ulteriori elementi di interesse sono emersi dall'indagine sull'influenza della tecnica dei cori spezzati nel territorio dell'attuale Repubblica ceca, e in particolare sulla figura di Pavel Spongopaeus Jistebnický (ca. 1560-1619), compositore che seppe coniugare una piena padronanza del contrappunto di tradizione franco-fiamminga con le più moderne tecniche della composizione a doppio coro. Fra i compositori attivi in area ceca si è rivelato di interesse anche Adam Michna, attivo come organista nella Boemia meridionale e autore di opere che palesano la sua familiarità con la musica moderna italiana. La seconda parte del volume si conclude con un'indagine sui corali per organo monodici di Jan Pieterszoon Sweelinck e dei suoi allievi, dalla quale è emersa l'importanza dell'influsso della musica italiana sugli organisti attivi nella Repubblica polacco-lituana.

A conclusione del percorso si trovano le riflessioni di Zofia Dobrzańska-Fabiańska sul volume di Zdzisław Jachimecki (Cracovia, 1911) sulle influenze italiane nella musica polacca, di cui l'autrice non ha mancato di rilevare gli spunti di maggiore attualità alla luce dei più recenti sviluppi della musicologia polacca e dello studio dell'assimilazione compositiva.

Molto, indubbiamente, resta ancora da fare per poter adeguatamente valutare la portata e il significato della ricezione della musica italiana nel più vasto contesto europeo. L'auspicio che esprimiamo, in occasione della pubblicazione di questo secondo volume della collana 'TRA.D.I.MUS. Studi e monografie', è che la ricerca in questa direzione, sostenuta dalla Fondazione Ugo e Olga Levi, possa in futuro proseguire e ampliare i propri orizzonti grazie all'apporto di una rete sempre più ramificata e di un numero sempre maggiore di studiosi attivi nelle aree culturali alle quali il gruppo TRA.D.I.MUS. rivolge la propria attenzione.

14 dicembre 2014

Marina Toffetti

List of Abbreviations

DBI	*Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto per la Enciclopedia Italiana, voll. I-LXXVII (http://www.treccani.it/)
DEUMM	*Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, ed. Alberto Basso, 13 voll. (*Il lessico*, 4 voll.; *Le biografie*, 9 voll.), Torino, UTET, 1983-1990
MGG^2	*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher, 29 voll. (*Personenteil*, 17 voll.; *Sachteil*, 9 voll. + *Register*, 2 voll. + *Supplement*), Kassel - Basel - London - New York - Prag, Bärenreiter; Stuttgart - Weimar, Metzler, 1994-2008
NG^2	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 29 voll., London - New York, Macmillan, 2001
PSB	*Polski Słownik Biograficzny* [Polish biographical dictionary], voll. 48-: I-VII, Kraków, Polska Akademia Umiejętności, 1935-1958; VIII-XXXIV, Wrocław - Warszawa - Kraków, Polska Akademia Nauk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960-1992; XXXV-XXXVIII, Warszawa - Kraków, Polska Akademia Nauk, Instytut Historii im. Tadeusza Manteuffla, 1994-1998; XXXIX-, Warszawa - Kraków, Polska Akademia Nauk, Polska Akademia Umiejętności, 1999-
RISM A/I	*Répertoire International des Sources Musicales*. A/I: *Einzeldrucke vor 1800 (Individual Prints before 1800)*, 9 vols., 4 supplements, index, CD-ROM, Kassel, Bärenreiter, 1971-2012
RISM B/I	*Répertoire International des Sources Musicales*. B/I: *Recueils imprimés XVIe-XVIIe siècles*, ed. François Lesure, München - Duisburg, Henle, 1960

Part one

Around Zieleński
Historical, Artistic and Cultural Context

WOJCIECH TYGIELSKI
Università di Varsavia

'LE INDIE D'EUROPA' LA REPUBBLICA POLACCO-LITUANA UN MOSAICO DI NAZIONI E RELIGIONI

La Repubblica polacco-lituana, definita le 'Indie d'Europa', era un vasto territorio, all'epoca non ancora ben noto, che offriva grandi possibilità sul piano dell'espansione economica e culturale. L'espressione 'le Indie d'Europa' è stata attribuita a Girolamo Pinocci, noto mercante di origini italiane attivo a Cracovia e segretario del re Giovanni Casimiro Vasa. Durante un suo viaggio diplomatico nei Paesi Bassi avvenuto nel 1658, Pinocci osservava che gli Stati generali avevano grande interesse a «tener aperto et vivo in particolare il traffico dell'Indie d'Europa (in questo predicamento sono appresso di loro la Polonia, la Lithuania et la Moscovia)».[1]

Tuttavia questo non era soltanto il punto di vista occidentale! «Non requiramus Indias Orientis et Occidentis, est vera India Lituania et Septemtrio»[2] – scriveva nel 1573 il famoso gesuita polacco, padre Piotr Skarga. Anche dal suo punto di vista, quelle 'Indie' si trovavano dentro il territorio della *Respublica* (*Rzeczpospolita*), erano un punto di riferimento, un fattore che caratterizzava lo stato polacco-lituano ed il suo popolo.[3]

Lo storiografo Stanisław Łubieński, descrivendo il viaggio di Sigismondo III Vasa in Svezia (un viaggio di grande importanza, intrapreso nel 1593 per assicurarsi l'eredità al trono svedese), scrisse che «regnare la Polonia [...] non è gravoso né sgradevole, mentre agli svedesi [...] basta un motivo qualunque per creare un subbuglio e devono essere frenati; tutto ciò è tipico dei popoli marittimi, più propensi alla rivolta, a differenza di quelli, assai più moderati, che dimorano in terraferma».[4] Per l'autore, il re Sigismondo, «abituato all'obbedienza e docilità polacche», rimase deluso di fronte al comportamento (del tutto opposito) dei soggetti svedesi.[5] Oltre a ciò, occorre aggiungere che questa esperienza doveva essere stata positiva per un sovrano cresciuto in un altro paese e arrivato nella *Respublica* solo in veste di candidato al trono. Le

---

[1] Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Krakowie, *Archiwum Pinoccich*, IT 366, p. 6. Cfr. Rita Mazzei, *Traffici e uomini d'affari italiani in Polonia nel Seicento*, Milano, Franco Angeli, 1983, p. 10.

[2] «Non ci servono le Indie, né Orientali né Occidentali: le vere Indie sono la Lituania e il Nord» (traduzione mia).

[3] *Listy ks. Piotra Skargi z lat 1566-1610* [Le lettere del padre Piotr Skarga degli anni 1566-1610], ed. Jan Sygański, Kraków, Wydawnictwo Towarzystwa Jezusowego, 1912, p. 55; cfr. Rita Mazzei, *Itinera mercatorum. Circolazione di uomini e beni nell'Europa centro-orientale: 1550-1650*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, p. 221.

[4] Stanisław Łubieński, *Droga do Szwecji Zygmunta III, króla polskiego i szwedzkiego w 1593 roku* [Il viaggio in Svezia di Sigismondo III, re di Polonia e di Svezia, nel 1593], eds. Janusz Byliński - Włodzimierz Kaczorowski, Opole, Uniwersytet Opolski, 2009, p. 25 (traduzione di Adam B. Jocher).

[5] *Ibidem*.

osservazioni del re possono essere dunque ritenute credibili. Il paragone fra polacchi e svedesi, dal quale risulta chiaramente che è più facile governare il popolo polacco, rispecchia un luogo comune dell'epoca, che peraltro aveva anche delle basi solide. La benignità e un carattere pacifico e tollerante rappresentavano i tratti distintivi degli abitanti della *Respublica*. Cerchiamo dunque di rintracciare le origini di questa immagine e le ragioni per cui la si può ritenere attendibile.

Prima delle spartizioni, la *Respublica* fu spesso chiamata 'repubblica delle due nazioni', ma è stata impiegata anche l'espressione 'stato senza roghi'.[6] La sua tolleranza religiosa rappresentava un'eccezione sulla scena europea del Cinquecento. Nello stato polacco-lituano si erano stabiliti cristiani cattolici e ortodossi, protestanti (luterani, calvinisti, Fratelli Polacchi – seguaci della Chiesa Sociniana) e seguaci della chiesa greco-cattolica (gli uniati), cioè di quella parte della chiesa ortodossa che si unì alla chiesa cattolica e riconobbe il primato di Roma (1596); dal Medioevo, inoltre, era progressivamente aumentata anche la percentuale degli ebrei; infine piccole concentrazioni di musulmani erano stanziate nelle regioni orientali.

Tutto ciò ci induce a considerare quello stato come uno stato multireligioso e multietnico, abitato da più nazioni, e non solamente dai polacchi e dai lituani a cui fa riferimento la parola 'due'. La multiculturalità aveva sempre incoraggiato la reciprocità delle relazioni, e ciò arricchiva tutta la comunità. Bisogna notare, però, che tale prossimità portava con sé amicizia e cooperazione, ma anche conflitti, purtroppo destinati a tramandarsi per molte generazioni.

Possiamo dividere le nazionalità presenti nel quadro della *Respublica* in tre categorie: i 'locali', cioè coloro che risiedevano da sempre nei principali territori dello stato; i cosiddetti 'ambientati', cioè le persone arrivate nel Medioevo, prima che lo stato si espandesse verso la Lituania e la Rutenia; e i tipici 'immigrati', ossia gli stranieri che, nel Cinquecento e Seicento, decisero, per vari motivi, di trasferirsi nella *Respublica*.[7]

Il primo gruppo includeva i polacchi che risiedevano nella Grande Polonia (*Wielkopolska*), nella Piccola Polonia (*Małopolska*) e nella Masovia (*Mazowsze*), i lituani della Samogizia e della *Aukštaitija*, e i ruteni degli attuali territori della Bielorussia e dell'Ucraina.

La seconda categoria include:

1) i tedeschi, che arrivarono a partire dalla fine del XII secolo e si insediarono in Pomerania, nella Slesia e nelle regioni della Polonia centrale;
2) gli ebrei, nonché i tartari, gli armeni, gli zingari e i caraimi, meno numerosi, ma ugualmente presenti nella società;
3) il terzo gruppo infine era composto da scozzesi, italiani e olandesi (mennoniti), arrivati nell'età moderna.

---

[6] L'espressione è usata nel titolo del libro di Janusz Tazbir, *Państwo bez stosów. Szkice z dziejów tolerancji w Polsce XVI-XVII w.* [Lo stato senza roghi. Appunti sulla storia della tolleranza in Polonia tra il Cinquecento e il Seicento], Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.

[7] Cfr. *Pod wspólnym niebem. Narody dawnej Rzeczypospolitej* [Sotto lo stesso cielo. Le nazioni della *Respublica*], eds. Michał Kopczyński - Wojciech Tygielski, Warszawa, Bellona, 2010, pp. 7-9.

Alla fine del Medioevo i polacchi, nel senso di abitanti della Grande Polonia, della Piccola Polonia, della Masovia e della Slesia (che a partire dalla fine del Trecento si trovò al di fuori dei confini dello stato polacco), crearono una comunità di lingua, origine e tradizione. Lo stato rappresentò non solo un significativo fattore di integrazione, ma anche il soggetto che favoriva l'autoidentificazione, specialmente se si considera che tutti i popoli menzionati, almeno fino alla fine del regno di Casimiro il Grande (1333-1370), furono governati da sovrani della stessa dinastia, la dinastia dei Piast. Restarono, certamente, alcune singolarità, indizi della diversificazione e residuo delle divisioni regionali; tuttavia, col passar del tempo, si unificarono sia i diritti che i costumi.

Anche l'integrazione sociale procedeva a grandi passi: si contraevano sempre più matrimoni tra le famiglie nobili della Grande e della Piccola Polonia e si acquistavano terreni in regioni diverse dello stato. Inoltre ebbe luogo un processo di scambio reciproco tra gli abitanti della Grande e della Piccola Polonia, con gli uni che ricoprivano cariche nelle regioni degli altri e viceversa. Il trasferimento della residenza principale da Cracovia a Varsavia, iniziato da Sigismondo III Vasa alla fine del Cinquecento, contribuì al tramonto definitivo della particolarità della Masovia, che, nella seconda metà del Quattrocento e nella prima del Cinquecento, passò gradualmente alla Corona polacco-lituana.

Le decisioni che riguardavano la politica e il sistema prese all'inizio della nuova epoca cambiarono in modo evidente la forma territoriale dello stato e, di conseguenza, anche la sua struttura etnica. Si stima che, attorno all'anno 1500, sul territorio dello stato polacco il 70% degli abitanti fosse polacco, il 15% ruteno e circa il 10% tedesco. Dopo l'unione di Lublino del 1569, i polacchi costituivano solamente la metà degli abitanti dello stato; e nel Seicento, in seguito allo spostamento della frontiera verso est in conseguenza dei conflitti militari con Mosca, solamente il 40%.

I ruteni, che avevano la stessa lingua e la stessa religione ortodossa e abitavano i territori delle attuali Bielorussia e Ucraina, si trovarono, in seguito ai cambiamenti del confine tra la Corona e la Lituania nel 1569, su due lati della frontiera (interna, ma non per questo meno importante) che divideva la *Respublica*. Anche il destino di quelle terre fu diverso. Sul territorio ucraino, che apparteneva dal 1569 alla Corona, si trasferirono molti abitanti della Polonia centrale, specie i magnati e la nobiltà. Di conseguenza, la 'polonizzazione' della cultura e dei costumi procedette rapidamente subito dopo la conversione religiosa. Tale situazione, insieme alla polonizzazione delle *élites* locali e al conflitto religioso tra i cosiddetti uniati (favorevoli all'unione di Brześć del 1596) e gli ortodossi, fece nascere un lungo conflitto. A causa del rancore e della reciproca animosità, impossibili da attenuare con le riforme, diminuiva la coesione dello stato, si indeboliva la sua posizione internazionale e, infine, si affievoliva la sua stessa sovranità.

I gruppi degli immigrati erano meno numerosi e molto diversificati tra loro anche dal punto di vista religioso. C'era chi si legava per sempre al nuovo luogo di residenza, mostrando una tendenza all'assimilazione, e chi, al contrario, preferiva la vita nomade, senza una residenza fissa per motivazioni legate alla tutela della loro autonomia culturale. Inoltre i rappresentanti delle minoranze nazionali, o, per meglio dire, delle minoranze etniche che abitavano nelle zone periferiche, ebbero limitate possibilità di difendere i loro diritti e di curare gli interessi della loro comunità.

Le nazioni della *Respublica* erano diverse non solo dal punto di vista religioso e dei costumi, ma anche da quello della composizione sociale e della posizione nella gerarchia sociale.[8] Polacchi, lituani e ruteni avevano una loro nobiltà, che partecipava attivamente alla vita politica sia dello stato sia delle realtà locali. Fu però diverso per ebrei, tartari e zingari: infatti, sebbene questi gruppi avessero una società diversificata, che comprendeva anche strati più elevati, le loro *élite*s non furono mai trattate alla stessa stregua della nobiltà polacca, lituana e rutena. Inoltre le casate illustri ed agiate di armeni, caraimi, zingari, scozzesi e olandesi erano veramente poco numerose. Gli italiani infine, pur essendo differenziati dal punto di vista del patrimonio, della posizione sociale nella *Respublica* e del tipo di professione, non diedero mai vita a un'*élite* e a una gerarchia interna.

I gruppi nazionali si presentano diversamente se li guardiamo dalla prospettiva dell'attività dei loro rappresentanti, da quella del livello della loro consapevolezza nazionale o ancora da quella della propensione all'integrazione sociale e culturale con altri gruppi e alla 'polonizzazione' in senso lato. Sarebbe diverso se prendessimo in considerazione la loro posizione finanziaria, le loro attitudini professionali, la possibilità di carriera nell'ambito dello stato o l'efficacia nel perseguire gli interessi della comunità.

In ogni caso, indipendentemente dal punto di vista adottato, rimane ben chiara la diversità dei soggetti di cui si componeva la *Respublica* multiculturale, con tutte le sue conseguenze, sia positive sia negative. Tra le conseguenze positive c'era la ricchezza culturale risultante dalla diversità, che richiedeva però la capacità di sfruttare i suoi punti di forza, come l'interesse reciproco, la lealtà e la tolleranza. D'altra parte, diversi livelli di possibili conflitti, risultanti dalla prossimità e diversità culturale e religiosa, costituivano le conseguenze negative. Di regola, la concorrenza in ambito economico e sociale diventava più forte, se toccava gli interessi di gruppi con divergenze nella sfera etnica e religiosa.

La bipartizione in 'immigrati' e 'locali' è utile se proviamo a valutare le reciproche relazioni fra i diversi gruppi etnici e il modo di percepire la propria posizione nell'ambito dello stato comune. La situazione degli immigrati sembra molto più facile da capire e da descrivere. Nel caso dei 'tipici' immigrati è possibile esaminare i motivi della loro emigrazione e della loro scelta della *Respublica* come nuovo luogo di residenza. Poi occorrerà prestare attenzione al processo della loro eventuale assimilazione culturale e sociale. La presenza o l'assenza del successo permette non solamente di capire le intenzioni e le strategie degli immigrati, ma anche di conoscere meglio la società che li accolse, cioè l'altra parte del dialogo culturale. Grazie a ciò, la nostra conoscenza della realtà sociale e religiosa, nonché di quella economica e politica in cui gli immigrati vivevano, diventa più completa.[9]

---

[8] Ireneusz Ihnatowicz - Antoni Mączak - Benedykt Zientara - Janusz Żarnowski, *Społeczeństwo polskie od X do XX wieku* [La società polacca dal X al XX secolo], Warszawa, Książka i Wiedza, 1988, pp. 321-335; cfr. anche Urszula Augustyniak, *Historia Polski, 1572-1795* [Storia della Polonia 1572-1795], Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2008, pp. 292-304.

[9] Cfr. Wojciech Tygielski, *Włosi w Polsce XVI-XVII wieku. Utracona szansa na modernizację* [Gli italiani in Polonia fra il Cinquecento e il Seicento. Un'occasione persa per la modernità], Warszawa, Biblioteka Więzi, 2005, pp. 344-359.

La situazione diventa molto più complicata nel caso dei 'locali', i quali, in conseguenza dei processi storici e delle concrete decisioni di carattere politico, crearono un organismo statale più o meno uniforme, o si ritrovarono a vivere nell'ambito di tale organismo. Da un lato, infatti, i rappresentanti di questi gruppi vanno considerati come co-proprietari di uno specifico territorio; dall'altro, bisogna notare l'evidente asimmetria della loro compartecipazione. Il livello della consapevolezza nazionale di ogni gruppo e dell'intera società era ben diverso. Le relazioni reciproche fra i ceti più elevati della società, distinti in base al criterio nazionalistico, devono essere considerate il punto centrale della discussione storica e, insieme alle divisioni statali e religiose, la parte essenziale della realtà in esame.

In tale contesto, occorrerà chiedersi in che modo dobbiamo considerare i polacchi, visto che la loro posizione in questo complesso quadro non è per niente chiara. Se parliamo di 'altre nazioni' che abitarono la *Respublica* comune, evidenziamo il predominio della componente polacca e la sua natura di etnia originaria, dunque la sua superiorità all'interno dello stato; se però descriviamo lo stato come 'multiculturale', i polacchi ne diventano solo una componente fra le tante, fosse anche la più importante.

Non è un dilemma esclusivamente accademico o storiografico. La politica contemporanea, o, per meglio dire, lo stato attuale delle nostre relazioni con gli stati vicini, in cui si sviluppano le diverse visioni storiche, influisce sulla comprensione del carattere scientifico e intellettuale della questione. Da una parte, infatti, la coesistenza nel passato influenza il presente e il modo di percepire e descrivere i rapporti storici reciproci; dall'altra, però, le relazioni contemporanee influenzano il modo di percepire il passato.

Il processo della formazione degli stati nazionali è stato spesso oggetto di discussione e vanta una ricca bibliografia. È risaputo che oggi il termine 'nazione' si riferisce a una comunità che abita in un determinato territorio, usa la propria lingua (sebbene questa, in recenti riflessioni, non sia considerata una *conditio sine qua non*) e ha una consapevolezza di comunità, un passato comune e un patrimonio culturale comune.[10] Tuttavia è possibile parlare di una consapevolezza nazionale sviluppata solo in riferimento all'Ottocento e al Novecento. La società preindustriale – nettamente divisa tra ceti elevati e mondo contadino – non poteva ancora creare una comunità nazionale caratterizzata in primo luogo da una cultura omogenea che si sarebbe costruita solamente in condizioni di libero flusso dell'informazione e di sistema educativo uniforme.

All'inizio dell'era moderna la religione rappresentò un fattore determinante, molto più importante della lingua. Era in questo ambito che gli stati si impegnavano per procedere all'unificazione dei sudditi. Sebbene spesso non ci riuscissero, tutte le strutture statali venivano impiegate a tal fine. La tolleranza religiosa fu considerata come un male necessario, come la conseguenza dell'impossibilità di sradicare l'eresia con l'uso della forza.[11]

---

[10] Cfr. Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Oxford, Blackwell, 1983, pp. 1-7; Janusz Tazbir, *La conscience nationale*, in Id., *La République nobiliaire et le monde. Etudes sur l'histoire de la culture polonaise à l'époque du baroque*, Wrocław, Ossolineum, 1986, pp. 28-56; Tomasz Kizwalter, *O nowoczesności narodu. Przypadek polski* [Sulla modernità della nazione. Il caso polacco], Warszawa, Semper, 1999, pp. 42-62.

[11] Cfr. le osservazioni generali di Jerzy Kłoczowski, *Some Remarks on the Social and Religious History of Sixteenth-Century Poland*, in *The Polish Renaissance in its European Context*, ed. Samuel Fiszman, Bloomington, Indiana University Press, 1988, pp. 96-110.

Le differenze religiose spesso non corrispondevano alle divisioni etniche: basta pensare agli effetti della Riforma, che divise dal punto di vista religioso i polacchi e i lituani, che pure parlavano la stessa lingua e avevano un senso della comunità, della solidarietà del ceto sociale e dello stato. Nella *Respublica*, dove la tolleranza religiosa, almeno per la nobiltà, era inscritta nelle regole del sistema politico, il senso dell'autonomia rispetto al resto del mondo si sviluppò senza ulteriori ostacoli e costituì un fattore importante che legava tutti i gruppi etnici.

Durante il periodo della repubblica delle due nazioni il termine 'nazione politica' rivestì un significato fondamentale. La nobiltà polacca, che si formò definitivamente in quanto classe a parte sotto il regno degli Jagelloni, ottenendo uno *status* privilegiato nei confronti degli altri ceti sociali, creò una comunità quasi nazionale. La sua essenza consisteva nel senso di appartenenza allo stato, nel godere di diritti e privilegi ben precisi e nell'avere degli obblighi civili. Questo ceto sociale e i suoi numerosi rappresentanti si sentirono indubbiamente responsabili del destino dello stato comune: la *res publica*.[12]

Dal punto di vista etnico e religioso, la nobiltà rappresentava un gruppo eterogeneo, composto dai rappresentanti delle *élites* sociali di identità nazionali differenti, specie quella lituana e rutena. Il loro senso di appartenenza e quello di identità collettiva furono sicuramente diversi, ma anch'essi subirono la 'polonizzazione', accettando volontariamente l'appartenenza alla 'nazione politica'. Tale processo non riguardò però tutti i rappresentanti della nobiltà. C'erano quelli che coltivavano la loro diversità religiosa e culturale, non usavano la lingua polacca e perciò appartenevano alla comunità politica come classe sociale ancora diversa.

A questo punto si pone una domanda: che cosa univa la multietnicità e la multireligiosità della società? Questa non era forse un conglomerato fortuito di gruppi etnici diversi, i cui rappresentanti venivano attirati in Polonia dalla tolleranza religiosa e dalla possibilità di una vita migliore?

Nell'Europa moderna, avere uno stesso sovrano rappresentava senz'altro un importante fattore unificante; un sovrano che, specialmente all'inizio dell'era moderna, doveva consultarsi per le questioni importanti con le rappresentanze delle classi sociali. È stato solo l'assolutismo, con la sua tendenza a unificare tutti i settori dello stato, comprese le tasse e l'amministrazione, a far sì che le province fossero sottomettesse al centro, riportando la persona del sovrano al livello di simbolo della sovranità.

Nella *Respublica*, che non conosceva l'ordine assolutistico (che avrebbe indubbiamente contribuito a unire le strutture statali), l'identificazione con lo stato, inteso come re e parlamento, ebbe un significato molto importante. Ciò riguardò specialmente la nobiltà, sebbene questa continuasse, insieme a parte della borghesia, a identificarsi con la provincia di origine e a considerare la propria autonomia come il principale punto di riferimento.

---

[12] Antoni Mączak, *The Structure of Power in the Commonwealth of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *A Republic of Nobles. Studies in Polish History to 1864*, ed. Jan Krzysztof Fedorowicz, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 109-134.

Analizzando i fattori che legarono la nobiltà al territorio di tutta la *Respublica*, non dobbiamo trascurare l'impatto della 'comunità immaginaria', cioè il mito sarmatico.[13] Gli studiosi rinascimentali, cercando le radici della comunità statale, fecero discendere i loro stati dalla tradizione antica. Fu un fenomeno comune a tutta l'Europa. In Francia fecero ricorso alla tradizione degli antichi Galli, la Svezia trovò le sue origini nei Vandali e nei Goti. Gli storici polacchi videro gli Slavi discendere dai coraggiosi Sarmati, che avevano abitato i territori sul Mar d'Azov e lungo il Don.

Solo la nobiltà, indipendentemente dalla lingua usata o dalla provenienza etnica, fu considerata discendente dei Sarmati. Secondo la versione lituana del mito, gli antichi romani, fuggiti dall'impero ai tempi di Nerone, avrebbero dato inizio all'aristocrazia lituana. Questa versione, tuttavia, non fu universalmente accettata, e la nobiltà lituana, insieme a quella polacca, si considerò discendente dei Sarmati.[14]

Il mito della provenienza comune della nobiltà diventò un argomento forte all'interno della comunità, ne rafforzò la coesione e ne determinò l'ideologia, il sistema di valori, la cultura politica, i costumi e il gusto artistico. In tale situazione i nuovi arrivati, appartenenti a diversi gruppi religiosi ed etnici, non costituivano un pericolo, a patto che non si mettessero in concorrenza con le *élites* locali.

Apprezzati per le loro capacità e i loro talenti, spesso assai ricercati, gli immigrati furono spesso i benvenuti. Gli ebrei, insieme ai caraimi e agli armeni, erano stimati per la loro dimestichezza con il commercio e le operazioni finanziarie. Nei tartari prevalevano le capacità militari; nei tedeschi, le competenze economiche; gli olandesi erano molto esperti di agricultura (e di bonifica delle terre); gli italiani eccellevano nell'economia, nella diplomazia e, ovviamente, nel campo della cultura artistica; gli scozzesi, infine, disponevano di notevoli capacità militari e inoltre sopperivano all'insufficienza del commercio interno.[15]

Come dobbiamo allora percepire e definire correttamente la posizione dei polacchi nello stato che fu denominato *Polonia*, o *Regnum Poloniae*, oppure *Corona Regni Poloniae*?

Sin dal Cinquecento, come è risaputo, uno specifico organismo statale, in cui la nobiltà occupava il posto principale, si guadagnò il nome di *Respublica* (*Rzeczpospolita*): uno stato che si identificava con i suoi liberi cittadini. La storiografia a venire avrebbe introdotto la già menzionata denominazione di Repubblica delle due nazioni, considerando paritaria la posizione della componente lituana, ma nello stesso tempo diminuendo il ruolo di tutti gli altri (soprattutto i ruteni che abitavano nel Granducato di Lituania).

---

[13] Stanisław Cynarski, *Sarmatyzm – ideologia i styl życia* [Sarmatismo – ideologia e stile di vita], in *Polska XVII wieku. Państwo – społeczeństwo – kultura* [Polonia del Seicento. Stato – società – cultura], ed. Janusz Tazbir, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1977, pp. 247-271; cfr. Daniel Stone, *The Polish-Lithuanian State, 1386-1795*, Seattle - London, University of Washington Press, 2001, pp. 211-214.

[14] Elżbieta Kulicka, *Legenda o rzymskim pochodzeniu Litwinów i jej stosunek do mitu sarmackiego*, [La leggenda della provenienza romana dei lituani e il suo confronto con il mito sarmatico], «Przegląd Historyczny», LXXI/1, 1980, pp. 1-21.

[15] *Pod wspólnym niebem. Rzeczpospolita wielu narodów, wyznań, kultur (XVI-XVIII w.). Katalog wystawy Muzeum Historii Polski* [Sotto lo stesso cielo. La *Respublica* di molte nazioni, religioni e culture (secc. XVI-XVIII). Catalogo della mostra], eds. Igor Kąkolewski - Michał Kopczyński, Warszawa, Muzeum Historii Polski, 2012, *passim*.

Volendo oggi cercare un termine che sia il più possibile oggettivo, si incontrano delle difficoltà; tuttavia la rinuncia al termine *Polonia* in favore di *Respublica* – una definizione senz'altro più corretta – non risolve la questione terminologica in maniera del tutto soddisfacente. I titoli latini delle opere di Marcin Kromer (Colonia, 1577, 1578, 1589) o di Szymon Starowolski (Colonia, 1632, Danzica, 1655, Wolfenbüttel, 1656) che descrissero questo complesso organismo statale cominciavano, per l'appunto, con la parola *Polonia*.

Qual è stato dunque in sintesi il senso della vicinanza multiculturale, delle relazioni reciproche e il peso della struttura statale multiculturale e multireligiosa per la creazione della storia polacca? Sebbene possa sembrare troppo difficile trovare una risposta, occorre comunque porsi questa domanda di importanza fondamentale.

Volendo sintetizzare la storia polacca, la vedremo segnata da due fattori di importanza fondamentale: da un lato l'appartenenza alla civiltà latina, proveniente dalla cultura mediterranea, che portò con sé l'apertura alle ispirazioni culturali e di civiltà di quest'ultima; dall'altro la posizione geofisica, lontana dai principali centri della cultura del Mediterraneo. La Polonia era dunque a cavallo tra il mondo romano-latino e quello bizantino-ortodosso, con tutte le conseguenze, sia culturali che politiche, che ne derivarono.

Come sappiamo, un confine ha soprattutto la funzione di dividere, serve a sottolineare l'autonomia e la diversità. Ma il confine è anche un punto di contatto, sa legare o comunque costruire nuove possibilità ai suoi due lati.[16] Per la vita sociale e specialmente per il tipo di cultura di una regione transfrontaliera sono essenziali il passaggio del confine e l'osmosi culturale che ne consegue. Ecco perché la diversità delle genti confinanti, insieme alla struttura interna multiculturale e multireligiosa, giocarono un ruolo tanto importante nella storia polacca.

In epoca moderna, tra i confini dello stato polacco si crearono delle condizioni tali per cui la maggior parte dei suoi abitanti viveva bene, e questo veniva apprezzato da un numero sempre crescente di immigrati. Il titolo del libro di Janusz Tazbir (*Lo stato senza roghi*)[17] citato poco sopra diventò un simbolo molto importante del nostro modo di concepire la *Respublica*, dominata dalla libertà e dalla tolleranza, sebbene di questa libertà godessero solamente i rappresentanti degli strati privilegiati; una *Respublica* concepita come stato della pace religiosa, fondamentalmente non oppressivo verso i suoi cittadini e di conseguenza attrattivo per i suoi vicini e, dunque, anche per i migranti.

Il vasto territorio della *Respublica*, non a caso denominato *aurifodina advenarum* ('la miniera d'oro per i forestieri'), creò grandi opportunità per i migranti; inoltre uno stato relativamente tollerante e non incline alla repressione dei suoi cittadini attirava coloro che, dalle loro parti, erano minacciati dalle repressioni. Questo riguardò specialmente i protestanti e i rappresentanti dei gruppi nazionali che altrove subivano discriminazioni. Ecco perché, secondo Hieronim Wietor, stampatore di Cracovia originario della Slesia, c'erano così tanti 'ambientati' polacchi.[18]

---

[16] David Abulafia, *Seven Types of Ambiguity, c.1100-c.1500*, in *Medieval Frontiers: Concepts and Practices*, eds. David Abulafia - Nora Berend, Aldershot, Ashgate, 2002, pp. 1-34.

[17] Vedi nota 6.

[18] *Pod wspólnym niebem*, p. 228; cfr. Janusz Tazbir, *Język polski a tożsamość narodowa* [Lingua polacca e identità nazionale], «Nauka», 2011/2, p. 13.

Dalla prospettiva contemporanea è facile immaginarsi la storia della Polonia, nell'epoca dal tardo Medioevo fino all'Ottocento, come un esperimento multiculturale durato più di 400 anni che assomiglia, per alcuni aspetti, alla situazione contemporanea dei paesi dell'Europa Occidentale. La multietnicità e la lunga coesistenza multireligiosa sul territorio della *Respublica* di allora risultò indubbiamente l'esperienza più importante della storia polacca, che la arricchì di una specifica concezione civica, molto apprezzata ai nostri tempi, basata sulla tradizione storica, e non solamente sulla comunità etnica o religiosa.

La tolleranza, di cui abbiamo parlato prima, rappresentava un elemento della cultura soprattutto della classe dei nobili (di un'*élite* dominante nella società, ma costituita più o meno dall'8-10% della popolazione) e riguardava più che altro i suoi rappresentanti. Ed è per l'appunto questo predominio politico e sociale – dal punto di vista contemporaneo indubbiamente 'ingiusto' – che è riuscita di fatto per tanto tempo a bloccare la conflittualità sociale e a impedire lo scoppio di contrasti di carattere religioso e nazionale. La democratizzazione della società e del sistema indebolirono in modo evidente la supremazia della classe dei nobili, costringendola a sparire dalla scena, ma la sua cultura resta indubbiamente un elemento capitale della tradizione storica.

Abstract

L'autore presenta la Polonia del primo Seicento come uno stato europeo, descrivendo il mosaico di religioni e di gruppi nazionali che facevano parte della società delle Due Nazioni. Questo stato continuò a reggere per lungo tempo, restando fedele ai principi di tolleranza. L'autore si chiede se tale struttura contribuì all'arricchimento culturale e al rafforzamento statale, oppure condusse al suo indebolimento e alla sua disintegrazione. In questo contesto si pone la questione delle basi della comunità politica, che presentava il predominio della classe dei nobili. Si sottolinea il fenomeno della solidarietà all'interno dello stato, che permise a quella società di funzionare al di là delle divisioni religiose e rafforzò le strutture della *Respublica*.

The author presents early seventeenth-century Poland as a European state, describing the mosaic of religions and national groups which were part of the society of the Two Nations. This state existed for a long period, remaining faithful to the principles of tolerance. The author asks himself if such a structure, on the one hand, contributed to the cultural enrichment and state consolidation or, on the other, led to its weakening and disintegration. In such a context, the question of the foundations of the political community, which saw the predominance of the nobility, is here addressed. The phenomenon of solidarity within the state is also underlined as it enabled the nobility to function outwith the religious divisions, so reinforcing the structure of the *Respublica.*

BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA
Polish Academy of Sciences, Warsaw

MUSIC IN POLAND UNDER THE PATRONAGE OF BISHOPS AT THE TURN OF THE SEVENTEENTH CENTURY

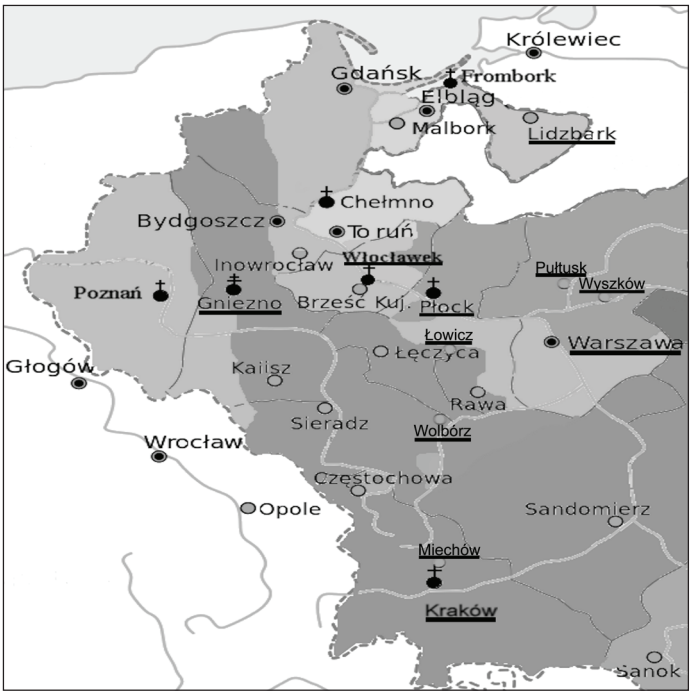
In the musical historiography concerning Polish music at the end of the sixteenth and the first decades of the seventeenth centuries, researchers have so far focused on the royal courts, especially those of Sigismund II Augustus Jagiellon (d. 1572), Sigismund III Vasa (reigned 1587-1632) and Ladislaus IV Vasa (reigned 1632-1648).[1] As the extant sources are in a very bad state of preservation, little has been ascertained of musical life at the courts of magnates, either lay or ecclesiastics, although it is known that some of them fostered considerable interest in music, had close relations with Italy and assisted the monarchs in satisfying their musical 'whims'. As far as the circles related to church dignitaries are concerned, the available information about music and its performers is usually incidental and vague. However, it nevertheless shows that not only at the royal court did the transformation of musical tastes occur, but vocal-instrumental music was also cultivated, and scores enabling the discovery and performance of the most innovative music of the time, especially Italian, were available. It can be assumed on the basis of the existing sources that Mikołaj Zieleński, organist and chapel master at the court of Wojciech Baranowski, Bishop of Płock and then of Kujawy and Pomerania (Włocławek), and later Archbishop of Gniezno and Primate of Poland, was not the only musician at the Polish bishops' courts in this period who combined his competencies as a composer with attempts to pursue the new innovative style.

It can be said with certainty that the musical tastes of high-ranking church officials were influenced by their frequent contacts with the royal court and personal musical experiences gained during their sojourns in Italy. In most cases (Wojciech Baranowski being a possible exception), the social *milieu* in which they grew up had considerable significance, as well as contacts with Polish and Italian humanists which they experienced as a result of their high social standing.

It is my intention to make a (necessarily abridged) presentation of the context in which musical life developed at the courts of selected hierarchs of the Roman Catholic Church, ordinaries of dioceses in the central-west and northern parts of the Commonwealth of Poland and Lithuania (in the Polish Crown), who were active towards the end of the sixteenth century, like András Báthory and Hieronim Rozdrażewski/Rozrażewski, or whose period of activity extended into (or was limited to) the seventeenth century, such as Szymon Rudnicki, Wojciech Baranowski, Stanisław Łubieński and Karol Ferdynand Vasa.

[1] Almost nothing has been discovered to date about the musical life at the court of King Henry of Valois (of the French dynasty) during his brief stay in Poland (several months in 1574). Also, further research is required into the musical patronage of King Stephen Báthory from Transylvania (1576-1586).

Figure 1. Map of the western part of the Old Polish Crown



Two of the aforementioned bishops, András Báthory and Karol Ferdynand Vasa, were descendants of royal families and their musical environments were undoubtedly influenced by their experience of sophisticated music in their youth and the perspectives of rising to the throne. Most of the individuals under consideration were educated by Jesuits in their colleges across Poland, at foreign universities or privately at home, as was the case with Karol Ferdynand Vasa. Some of them studied at non-Jesuit universities (in Cracow and Padua) and, with one exception, all of them traveled to Italy. The exception was once again Karol Ferdynand Vasa, who actually had Italy come to him (i.e. to the courts of his father Sigismund III and brother Ladislaus IV of the Vasa dynasty). Each of them had a long-lasting and close relation with the Polish royal court. Those of them for whom the court was not their family home held positions as royal secretaries, while some also held higher offices. Generally, it can also be concluded that the hierarchs whose lives and merits are discussed here spent all or the greater part of their lives assisting royalty.

András Báthory (ca. 1562 or 1563-1599) was a nephew of King Stephen Báthory, who had come from Transylvania to ascend to the throne of Poland. In accordance with his uncle's dynastic plans, András had lived in Poland since his boyhood. From 1578 onwards, he was educated (including musical schooling) at the Jesuit college in Pułtusk (some 70

kilometers from Warsaw). As early as this period, the king was paying for his nephew's court, including the purchase of musical books and instruments.[2] From 1583 onwards, András was also able to finance these and other enterprises with the income from the prepositure of the convent of the Order of the Holy Sepulchre in Miechów (near Cracow).

In the same year of 1583, András Báthory traveled for the first time to Rome, where in July 1584 he received – at the age of barely 20 – the cardinal's hat from Pope Gregory XIII. As is generally known, in response to a politically motivated request from Pope, Giovanni Pierluigi da Palestrina dedicated to Báthory his fifth book of motets for five voices (Rome, 1584), which opens with a laudatory two-part secular motet written to honour the Báthory family and Poland, and which was entitled *Laetus Hyperboream* (the second part starts with the *incipit O patruo pariterque nepote! Polonia felix*).[3]

The diaries of Stanisław Reszka,[4] who accompanied Báthory on his journey, tell us about the occasions when the young prince had an opportunity to listen to music in Italy. Apart from Roman churches and palaces, Reszka mentioned Báthory's visit to Carlo Borromeo in Milan, where the function of the cathedral chapel master was fulfilled by Giulio Cesare Gabussi, who was later to become the royal *maestro di cappella* at the Polish court,[5] a visit to the cathedral in Cremona,[6] and also a visit to Saint Mark's

[2] Information based on extracts from the bills of the royal treasury regarding the cost of maintaining the court of András Báthory, as well as expenses connected with his travels to Rome see in Andreas Veress, *Rationes curiae Stephani Báthory regis Poloniae historiam Hungariae et Transylvaniae illustrantes (1576-1586)*, Budapest, Typis Societatis Stephaneum Typographicae, 1918 (Monumenta Hungarorum in Polonia, 1575-1668, 1), pp. 203-234. See also Ildikó Horn, *Andrzej Batory*, Warszawa, Wydawnictwo Neriton, 2010, pp. 28-52.

[3] On the subject see for instance Franz Hipler, *Andreas Bathory und Pierluigi Palestrina*, «Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands», XI, 1897, pp. 97-103; Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht - Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974, p. 384; in Polish literature: Alina Żórawska-Witkowska, *Palestrina a Polska (1584-1865)* [Palestrina and Poland (1584-1865)], in *Polska kultura muzyczna a Europa. Z badań nad recepcją muzyki* [Polish musical culture and Europe. From research into the reception of music], Warszawa, Instytut Muzykologii UW, 1995 (Prace Zakładu Powszechnej Historii Muzyki Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 5), pp. 5-8 (there is also information on other opportunities András Báthory had in Rome in 1584 to enjoy musical performances).

[4] *Stanislai Rescii diarium 1583-1589*, ed. Ioannes Czubek, Kraków, Akademia Umiejętności, 1915 (Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce, XV/1).

[5] Báthory visited cardinal Carlo Borromeo twice – between 1 and 7 November 1583 and during his return journey to Poland, between 28 August and 1 September of the next year. See *Stanislai Rescii diarium*, pp. 4, 54-56. Gabussi served as a chapel master in Milano for a long time and was highly appreciated by his patrons, cardinals Carlo and Federico Borromeo. In 1597, he was going to move to Bologna to became a *maestro di cappella* at San Petronio church, but eventually he decided to stay in Milan. See Marina Toffetti, *Da Milano a Varsavia: di nuovo su Giulio Cesare Gabussi e altre presenze italiane nella Polonia del primo Seicento*, in *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*, eds. Aleksandra Patalas - Marina Toffetti, Venezia, Fondazione Levi, 2012, p. 168. One can suppose that Gabussi's decision was somehow connected with a letter from Federico Borromeo, who asked him to do not leave Milano. See Milano, Biblioteca Ambrosiana, G. 261 inf., n. 391, c. 133*r* ([Rome], 15 November 1597). It appears that high-ranking personages in Poland must have enjoyed great favour with Cardinal Federico Borromeo as he gave Gabussi his permission to leave for the royal court of Sigismund III in 1601.

[6] On 26 August 1584. See *Stanislai Rescii diarium*, p. 54.

Basilica in Venice on 10 September 1584, where he listened to the performance of a mass composition for three choirs accompanied by instruments,[7] most probably conducted by Claudio Merulo, who was the chapel master at the time.

Reszka's diary is one of the sources confirming the existence of personal contacts between András Báthory and Giovanni Pierluigi da Palestrina. In the undated dedication of his fifth book of motets to the cardinal, the Italian composer wrote that shortly before formulating the text of the dedication, he had brought Báthory some works that had obtained his approval and therefore he had decided to dedicate to the cardinal his recently prepared collection of music, knowing about his plans to leave Rome.[8] Reszka noted that on the eve of Báthory's departure, on 25 July 1584 (three weeks after receiving the cardinal's hat), Palestrina handed him the compositions.[9] The two sources justify the conclusion that Báthory and the composer must have met at least twice, and the text of the dedication was worded after the consistory of 4 July, during which the pope had announced Báthory's nomination, and before Báthory's departure from Rome on 26 July.

Nothing is known about possible contacts between Báthory and Palestrina during the cardinal's second stay in Rome, where he went in fulfillment of the king's intention to appoint him as the permanent envoy of the Commonwealth of Poland and Lithuania to the Holy See. He spent the period between June 1586 to January 1587 there, during which he learned about his royal uncle's death (on 12 December 1586). It is nevertheless known that the months Báthory spent in the Eternal City were devoted mainly to taking part in social gatherings, feasts and other entertainment, during which there was certainly no shortage of musical performances.

On his return to Poland in 1587, Báthory was one of the candidates to the Polish throne, but these plans proved to be unsuccessful. During the subsequent years, he was to spend a lot of time in Miechów and in Lidzbark Warmiński/Heilsberg as bishop coadjutor to the ordinary of the Bishop of Warmia, Marcin Kromer, humanist, historian, and writer, whose works included, amongst others, the musical treatise *Musicae elementa* (edited in Cracow, part 1, 1532, part 2, 1534), a textbook for performers of music. Báthory also traveled to Transylvania. Following Kromer's death in 1589, he became the Bishop of

[7] *Ibidem*, p. 61: «[András Báthory] deductus fuit in chorum, ut Missam audiret, quam audivit egregie apparatam tribus musicorum choris ad organa duo cum variis instrumentis suavissime concinentibus». See also Zbigniew Chaniecki, *Muzyka w Europie w relacjach polskich podróżników* [Music in Europe in accounts of Polish travellers], Warszawa, Wydawnictwo Naukowe *Semper*, 2005, p. 18 (Latin quotation with errors).

[8] See the text of the dedication: Ioannes Petraloysius Praenestinus, *Motettorum quinque vocibus liber quintus nunc denuo in lucem aeditus*, Romae, apud Alexandrum Gardanum, 1584: «Superioribus diebus (Andrea Bathori Cardinalis Amplissime) cum ad te musicae disciplinae, in qua sin minus felici eventu, at multo cum studio totam aetatem consumpsi, lucubrationes quasdam attulissem, tanta mihi humanitatis tuae se lux aperuit, ut facile perspicere potuerim tibi illas minime iniucundas fuisse [...]. Cuius generis cum ego libellum novissime pertexuissem eumque in lucem proferre cogitarem, fecit perspecta semel benignitas tua, ut magnae mihi felicitatis loco ducerem te hoc tempore Romae repertum, cuius Amplissimo nomini meos hos qualescumque labores inscribere ac dedicare possem».

[9] *Stanislai Rescii diarium*, p. 41: «Praenestinus musicus obtulit Illmo [András Báthory] cantus suos».

Warmia with the principal seat in Lidzbark. The bishop's palace was then refurbished, which involved, among other things, the addition of a music hall.

According to some sources, András Báthory nurtured interest in music at an early age, played keyboard instruments himself and kept a chapel during his period of residence in Miechów, where he was the provost. Thanks to Josef Kolberg's research carried out at the turn of the nineteenth and twentieth centuries and based mainly on the archive materials preserved at the time in Królewiec/Königsberg (now Kaliningrad in Russia),[10] it is known that Báthory's library contained musical scores, but their descriptions in the sources are too vague to allow more than the conclusion that they must have included at least three collections of Orlando di Lasso's works. In addition, research confirms that as Bishop of Warmia Báthory made efforts to expand and improve the musical instrumentarium in his possession. The cardinal bishop purchased instruments and had them repaired mainly in Prussian cities (Gdańsk/Danzig, Elbląg/Elbing, Dobre Miasto/Guttstadt) and his musicians included among others such obscure figures as Enoch, Donatus Constantinus, a Hungarian trumpeter named Jacobus, Johannes Amen, Paulus Leopolita and Franz (or *Franciscus*) *musicus*; the last name is thought to apply to Ferenc Hunyadi, who wrote an account, in Latin verse, of Báthory's return journey to Poland after his first stay in Rome.[11] It is clear that these musicians not only participated in religious celebrations, but also had a representative function and accompanied feasts and dancing with their performances. One of such occasions were the celebrations of the wedding of the cardinal's brother, Stephen Báthory (1553-1601) to Zofia Kostkówna, the daughter of the late Krzysztof Kostka, which took place at the court of her brother Stanisław Kostka in Malbork/Marienburg in 1596 (it is important to add that Stanisław Kostka was a well-known patron of music, and musicians associated with his court included the lutenist Diomedes Cato and singers who joined the chapel of Sigismund III Vasa after their patron's death).[12]

It is unclear when and in what circumstances Gioseffo Biffi from Cesena was appointed Cardinal Báthory's chapel master. We know of two editions of his works in which the title pages describe the musician as *Maestro di capella dell'Illustrissimo et Reverendissimo Signor Cardinal Battorio.*[13] The first volume in question was published by Paul Kaufmann's publishing house in Nuremberg and contains the composer's *Primi frutti musicali*: *Il primo libro delle canzonette a sei voci per cantar et sonar insieme con alcune latine et una tedesca, et una battaglia* (the dedication signed on 1 January 1596 is addressed «All'Ill.mo et Eccell.mo Prencipe Mauritio Lantgrave d'Hasia [Maurice,

[10] Josef Kolberg, *Aus dem Haushalt des ermländischen Bischofs und Kardinals Andreas Bathory (1589-1599)*, «Verzeichnis der Vorlesungen am Königlichen Lyceum Hosianum zu Braunsberg», Sommer-Semester 1910, pp. 13-15, 29-30.

[11] Franciscus Hunniadinus Transilvanus, *Ephemeron seu itinerarium Bathoreum, continens reditum ab urbe Roma in Poloniam illustrissimi principis ac D. Domini Andreae S.R.E. cardinalis ampliss*[*imi*], Cracoviae, in Officina Lazari, 1586. See *Stanislai Rescii diarium*, p. 71, note 5. At this point it should be added that contrary to statements found in some publications, the account concerns the journey to Poland after Báthory's first – not second – visit to Rome.

[12] See for instance Anna Szweykowska - Zygmunt M. Szweykowski, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów* [Italians in the royal chapel of the Polish Vasas], Kraków, Musica Iagellonica, 1997, pp. 61-63

[13] Not Sigismund Báthory as suggests Barbara Kimball Ausbacher, *Gioseffo Biffi*, in NG², III, p. 563.

Landgrave of Hesse-Kassel]»). The second volume was printed by Agostino Tradate in Milan in 1598 and is entitled *Madrigali a cinque voci* (dedicated on 20 October 1598 «All'Ill.mo Duca di Mantova Vincenzo Gonzaga»).

Considering András Báthory's close Italian affiliations, there are a lot of possible explanations as to how Biffi found his way to Báthory's and was appointed cardinal's chapel master. If Biffi indeed spent some time in Poland, for which the sources offer no confirmation so far, it appears that he may have traveled to Poland not simply directly from Italy, but also via Transylvania.

The research confirms the great interest in music fostered by András Báthory's cousin, Sigismund, the ruler of Transylvania until 1599 and later until 1602 after the interval of András Báthory's short reign which ended with his tragic death in the same year of 1599. It was to Sigismund that Girolamo Diruta dedicated the first part of his *Il Transilvano* (Venice 1593), probably without having had any personal experience of Transylvania. At Sigismund's court in Alba Julia, a group of Italian musicians was active in the late 1580s and in the 1590s, including Giovanni Battista Mosto as *maestro di cappella* (previously the chapel master in the cathedral of Padua)[14] as well as Pietro Busto and Antonio Romanino.[15] As a result of the threatening Turkish invasion, the musicians left Transylvania in the spring of 1594 and fled to Cracow (they were also joined by Matteo Foresto, a musician sent from the Mantua court to Transylvania and then on to Poland).[16] From Cracow, some of them traveled on to their homeland (like Mosto himself, who after his return to Italy dedicated his *Il primo libro de madrigali a sei voci*, Venice 1595, to Prince Sigismund), some went to German courts and it cannot be excluded that some of these musicians stayed on for some time in the circle of Cardinal András Báthory. The latter group may have included Gioseffo Biffi, who, however, was already looking for another position, as is evidenced by a letter sent from Prague to Mantua in June 1598.[17]

---

[14] Raffaele Casimiri, *Musica e musicisti nella Cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI*, part II, «Note d'archivio per la storia musicale», XVIII, 1941, pp. 113-116.

[15] Emile Haraszty, *Sigismond Bathory, prince de Transylvanie, et la musique italienne. D'après un manuscrit de 1595 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, «Revue de musicologie», XII/39, 1931, pp. 190-213. See especially p. 202: a list of Sigismund Báthory's musicians.

[16] Elena Venturini, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra la corte cesarea e Mantova (1559-1636)*, Venezia, Silvana Editoriale, 2002, p. 358 (no. 471): Ratisbona, 26 May 1594 (a letter of Enea Gonzaga to Vincenzo I Gonzaga, duke of Mantua): «Hoggi è venuto a trovarmi un Mattheo Foresto musico, il qual per quanto m'ha detto fu mandato da lei con lettere in Transilvania et in Polonia; fa sapere all'altezza vostra ch'egli è qua et che aspettarà in corte dell'elettore di Colonia [Ernest of Wittelsbach] quel tanto che la resterà servita di commandarli». See also Antonino Bertolotti, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli Archivi Mantovani*, Milano, Ricordi, 1890, p. 68: «È pure registrato [in Mantua] fra i cantori del 1587 Matteo Foresto; ma nel 1594 era già alla Corte dell'Elettore di Colonia, d'onde scriveva al Duca di Mantova, esser venuto colà da Cracovia, con G. B. Mosto, maestro di cappella del Principe di Transilvania. Non so se possa esser un Forestein belga».

[17] Venturini, *Le collezioni*, p. 451 (no. 730): Prague, 9 June 1598 (a letter of Aderbale Manerbio to Annibale Chieppio, counselor of the duke of Mantua): «essendo pregato da un mio caro amico, ch'è sacerdote e capellano di sua maestà cesarea [Rudolf II of Habsburg], a raccomandare costì alla protettione di qualche mio signore il signor Giuseppe Biffi da Cesena musico di non mediocre valore, e dotato d'altre virtuose et honorate qualità, acciò in cose honestissime si degni favorirlo».

In his subsequent volumes published in 1600 and after, Biffi no longer presented himself as the chapel master to András Báthory, who – as has already been mentioned – had left Poland in 1599, had assumed the throne of Transylvania and had been murdered in atrocious circumstances.

The Warmia bishopric was for a short period taken up by Piotr Tylicki (who was later to become the bishop in the dioceses of Kujawy and Cracow; his musical patronage has not been researched to date), and then by Szymon Rudnicki, who served in this position from 1605 until his death in 1621. It became his duty to settle the matters and repay debts left by Báthory. In fulfillment of the late cardinal's will, some instruments from his collection had to be handed over to beneficiaries or sold, but some were certainly left at Rudnicki's disposal, as well as the music hall in the bishop's palace in Lidzbark.

Szymon Rudnicki (1552-1621)[18] studied at the University of Cracow, in Padua and in Rome, where he spent the period 1574-1581. After his return to Poland, he became a secretary to King Stephen Báthory and then to Sigismund III Vasa, while at the same time assuming ever higher ecclesiastical offices. Rudnicki's connections with Sigismund III and his court became especially close and permanent in 1601, when he was appointed the Major Secretary of the Crown, and in 1604, with the monarch's strong support, Bishop of Warmia. It is certain that the bishop knew the royal musicians well, and indeed also the Italians. Most probably one of them was Giovanni Battista Cocciola, who soon found his way to the bishop's court shortly after Rudnicki had assumed the rule of the Warmia diocese. The only confirmation of this fact is an incomplete manuscript parts of his composition *Tribulationes cordis mei*, bound together with pages containing three musical prints of works by Teodor Riccio. The source, which was originally kept at the Jesuit college in Braniewo/Braunsberg, was taken as war booty by the Swedish army during the Thirty Years' War and is currently preserved in the Uppsala University Library.[19] In the *Altus* partbook there is an annotation next to the aforementioned composition: «Joan. Battistae / Ciozzolae Mus. / R.s. Episc. Varen. / Ad. 1606». On the basis of this source and having taken into account the (unfortunately scant) sources on the musician's biography, Irena Bieńkowska concluded that Cocciola was in Bishop Rudnicki's service some time between 1605 and 1612.[20] It remains unclear as to whether Rudnicki had other Italian musicians among his courtiers. The surviving fragmentary sources (subject to research to date) reveal, however, that his chapel consisted of Polish musicians, including former members of the royal chapel who were 'driven out' by the Italians (the known names include Wojciech Dąbrowski and Wojciech Skoroszewski).[21] An active figure in the

[18] Halina Kowalska, *Rudnicki Szymon*, in PSB, XXXII, 1989-1991, pp. 649-655.

[19] Cf. S-Uu, Utl. vok. mus. i tr. 394-399.

[20] Irena Bieńkowska, *Preface*, in *Giovanni Battista Cocciola. Dzieła zebrane* [Giovanni Battista Cocciola. Collected works], ed. Irena Bieńkowska, Warszawa, BelStudio, 2004 (Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Zakład Historii Muzyki Polskiej. Źródła), pp. 12, 42-43.

[21] See Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *La corte reale dei Vasa a Varsavia come un centro dell'educazione musicale*, in *Actes du Congrès International "Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque"*, ed. Kazimierz Sabik, Varsovie, Éditions de l'Université de Varsovie. Faculté des Lettres Modernes, 1997, p. 579; Ead., *Muzyczne dwory polskich Wazów* [The musical courts of the Polish Vasas], Warszawa, Wydawnictwo Naukowe *Semper*, 2007, p. 44.

bishop's circle was Adam Steinhallen, a Jesuit who lived in Warmia until his death in 1613 and carried out the post-Trent reform of singing in Catholic temples. Steinhallen went down in history as one of the parties sent from Collegium Germanicum in Rome to Stockholm in 1585, at the time when Sigismund Vasa was still residing at the court of his father, King John III Vasa of Sweden, to strengthen the young prince's Catholic faith with their singing.[22] As a result of the research by the Austrian historian Walter Leitsch, we know that Steinhallen was the first teacher to Prince Ladislaus Vasa, who was later to become a great lover and patron of music.[23]

Szymon Rudnicki is connected to a small collection of music for two-four voices by the forgotten composer Severinus Möllerus – *Applausus musicalis Illustrissimo Principi ac Reverendissimo Domino D. Simoni Rudnicki D. G. Episcopo Varmiensi in felix novi anni auspicius humillime dedicatus*, published in Braniewo in 1615 in the printing-office of Georg Schönfels. The partbook *Bassus*, the only survivor of the edition, is kept in the Uppsala University Library[24] in the collection of seventeenth century war booties taken by the Swedish from the Jesuit college of Braniewo. Though it is listed in the catalogues of early music prints,[25] it has not been investigated by musicologists until this moment.[26]

The title page of the partbook which survived does not contain information about the presence of instrumental parts in the scoring of compositions. However, taking into consideration the style of the preserved bass part, it seems very likely the collection contained small-scale sacred concertos with basso continuo or at least *partitura pro organo.*[27] If this supposition is correct in the same year as the anthology of music connected to the Graz court *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, compiled by Giovanni Battista Bonometti and published in Venice[28] with a dedication to the Archduke Ferdinand Habsburg (soon to

[22] Andreas Steinhuber, *Geschichte des Kollegium Germanicum Hungaricum in Rom*, 2 vols., Freiburg im Breisgau, Herder, 1906², I, p. 359. See also Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *W poszukiwaniu dawnej świetności. Glosy do książki Anny i Zygmunta Szweykowskich "Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów" (Kraków 1997)* [In search of former splendour. Comments on the book by Anna and Zygmunt Szweykowski: 'Italians in the royal chapel of the Polish Vasas' (Cracow 1997)], «Muzyka», XLIII/2 1998, p. 101.

[23] Walter Leitsch, *Das Leben am Hof König Sigismunds III. von Polen*, 4 vols., Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2009, I, p. 282, 456, II, p. 644, III, pp. 1645, 1718.

[24] Cf. S-Uu, Utl. vok. mus. tr. 633.

[25] See *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala*, ed. Åke Davidsson, 2 vols., Uppsala, Uppsala Universitet, 1951 (Studia musicologica Upsaliensia), II, no. 257; RISM A/I, M 2916.

[26] It has not been mentioned in Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music in Poland*, III: *The Baroque*, part 1: *1595-1696*, trans. John Comber, Warsaw, Sutkowski, 2002 nor in its Polish version, Warszawa, Sutkowski, 2006.

[27] It is worth pointing out that the first known composition from the Polish repertoire with basso continuo (in fact basso seguente) part is *Invitatorium in festo Nativitatis*, for five vocal parts and *'bassus organi'*, by the Jesuit theologian and composer Jan Brant (who died in 1602). This work is preserved incompletely in the above mentioned source kept at the Uppsala University Library (S-Uu, Utl. vok. mus. i tr. 394-399), formerly belonging to the college in Braniewo. See Zygmunt M. Szweykowski, *Jan Brant (1554-1602) i jego nowo odkryta twórczość muzyczna* [Jan Brant (1554-1602) and his newly-discovered musical oeuvre], «Muzyka», XVIII/2, 1973, pp. 43-72.

[28] Cf. RISM B/I 1615[13].

be Emperor Ferdinand II) in the northern Braniewo, a collection of music was edited in a similar style and dedicated to the Bishop of Warmia, Szymon Rudnicki. It would be the earliest known edition of small-scale sacred concerts published in the Commonwealth of Poland and Lithuania.

The extant partbook is insufficient to establish the complete content of the collection. One can list on that basis only seven works which included a bass part, published in the following order: *Qui in Sole posuit tabernaculum a 2*, *O Bone Iesu a 2*, *Ad Dominum cum tribularer clamavi a 3*, *Natus est Iesus a 3*, *Cantemus & exultemus & iubilemus Deo a 4*, *Quando natus est a 4* and *Induta est caro mea putredine a 4*. The source and the composer require further research.[29]

There is no doubt that, as Bishop of Warmia, Szymon Rudnicki had numerous opportunities to enjoy musical performances at the court of Sigismund III Vasa and was aware that apart from the financial resources he procured during regional assemblies in Prussia to support the wars waged by Sigismund, it was with gifts related to music that he could please the monarch the most. An extant source preserves the information that shortly before his death, Rudnicki made a gift of his musical instruments to the king.[30]

The hierarchs discussed above were ordinaries in the diocese of Warmia, which was situated in Royal Prussia and which was not subject to the control of Gniezno. It, however, enjoyed special privileges, which included the requirement, that the candidate to the bishopric possessed an *indygenat* of Prussia (a right, which limited offices to local Prussian natives). Neither András Báthory nor Szymon Rudnicki fulfilled this requirement and the fact that the Warmia chapter approved their nominations was perceived as an exceptional concession by the monarch and as such had strong political overtones. A similar case was that of Wawrzyniec Gembicki, whose career as Bishop of Chełmno (also in Royal Prussia) and Primate of Poland will be discussed later.

---

[29] The only other known testimony of the activity of Severinus Möllerus is a work for six voices preserved incompletely and without a title (probably vocal, but without text) notated in the so-called *Tabulatura pelplińska* [Pelplin tablature] compiled in ca. 1620-1630 by Feliks Trzciński in the Cistercian cloister in Pelplin, not far from Braniewo. See *The Pelplin Tablature*, ed. Hieronim Feicht, 10 vols., Graz - Warsaw, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, PWN - Polish Scientific Publishers, 1963-1970, II: *Facsimile part 1*, 1964 (Antiquitates Musicae in Polonia, 2), p. 270: «Severini Molleri a 6». We have no knowledge about any possible relations between Severin Möller and Petrus and Paulus Molerus from Warmia who studied in the Collegium Germanicum in Rome respectively in the years 1595-1602 and 1604-1608; see Peter Schmidt, *Das Collegium Germanicum in Rom und die Germaniker. Zur Funktion eines römischen Ausländerseminars (1552-1914)*, Tübingen, Niemeyer, 1984 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 56), p. 277. Petrus Molerus, a Jesuit, was active in Braniewo college in 1620-1622; see Jerzy Kochanowicz, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (materiały)* [A geographical dictionary of Jesuit music boarding schools (materials)], Kraków, Wydawnictwo WAM, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna "Ignatianum", 2002, p. 18. More on the print of *Applausus musicalis* in Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *«Applausus musicalis» (Braniewo 1615) Severina Möllera. O szczątkowo zachowanym jedynym znanym zbiorze małogłosowych koncertów kościelnych wydanym w Rzeczypospolitej* [The *Applausus musicalis* (Braniewo 1615) by Severin Möller. On vestigially preserved only known collection of small-scale church concerts published in the Commonwealth of Poland and Lithuania], «Muzyka», LVII/3, 2012, pp. 25-34.

[30] Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music*, p. 93.

These limitations did not apply to nominees to the office of ordinary in the other dioceses situated within the borders of the Crown. They included, among others, the bishoprics of Płock and Kujawy, where the bishop's office was held by Mikołaj Zieleński's patron, Wojciech Baranowski, before he rose to the dignity of the Archbishop of Gniezno.

In the bishopric of Kujawy, in the final years of the sixteenth century and approximately at the time when András Báthory governed the Warmia diocese, the office of the ordinary was held by Hieronim Rozdrażewski (ca. 1545-1600).[31] Rozdrażewski was the nephew of the Bishop of Cracow, Piotr Myszkowski (ca. 1510-1591), Italophile, humanist scholar, patron of the Polish composer Mikołaj Gomółka (who put to music the collection of Psalms translated into Polish by Jan Kochanowski)[32] and a cousin of Piotr and Zygmunt Gonzaga-Myszkowskis (ca. 1560-1601 and ca. 1562-1615, respectively). The Gonzaga-Myszkowskis were also Italophiles and great lovers of music, who were taken into the Gonzaga family by Vincenzo Gonzaga in 1597 and were frequent guests to Mantua.[33]

As a child, Rozdrażewski resided at the French court of Henry II and was probably educated for a short period (in 1560) at the Jesuit college in Vienna. From 1561 onwards he studied at the Jesuit university in Ingolstadt, and in the period 1565-1568 studied at the Collegium Germanicum in Rome (at the same time as Thomas Luis de Victoria). In Rome he was ordained a priest and remained there until 1570. Then, he was sent to Paris on a mission by Pope Pius V. On his return to his homeland, Rozdrażewski stopped over in Silesia, where, from 1569 onwards, he was formally the Provost of the Wrocław cathedral (he eventually relinquished the office in 1578 to Andreas Jerin, who later became Bishop of Wrocław in the years 1585-1596). In Poland, he continued his career as a man of the Church (he was engaged in the post-Trent reforms) and as a diplomat. This gave him an opportunity to befriend Antonio Maria Graziani, who was then a secretary to the nuncio Giovanni Francesco Commendone and was to become the papal internuncio in Poland and the nuncio in Venice. Finally, for many years he was to be a secretary to Alessandro Peretti Damasceni di Montalto, a famous patron of music. Graziani, as we will see later, was a great friend of Polish people. In 1582, Rozdrażewski was appointed Bishop of Kujawy, which did not however prevent him from embarking on diplomatic missions, e.g. to the Augsburg court, where the assembly of the Reich was held (1582), to Prague and Vienna (1592). He maintained both epistolary and personal contacts with Italian humanists and clerics. In the autumn of 1599, while traveling to Rome to attend the celebrations of the jubilee year and hoping to receive the cardinal's hat, his health deteriorated and he had to make a stopover at his old friend Graziani's home in Amelia, near Narni (Umbria). The documents preserved in the private archive of the Graziani

[31] Halina Kowalska, *Rozdrażewski (Rozrażewski) Hieronim h. Doliwa*, in PSB, XXXII, 1989-1991, pp. 355-365.

[32] Mikołaj Gomółka, *Melodiae na psałterz polski* [Melodies for the Polish psalter], Kraków, Drukarnia Łazarzowa, 1580.

[33] See Leszek Hajdukiewicz - Halina Kowalska, *Myszkowski Piotr h. Jastrzębiec*, in PSB, XXII, 1977, pp. 382-390; Roman Żelewski, *Myszkowski (Gonzaga-Myszkowski margrabia na Mirowie) Piotr*, *ibidem*, pp. 392-393; Urszula Augustyniak, *Myszkowski (Gonzaga-Myszkowski margrabia na Mirowie) Zygmunt*, *ibidem*, pp. 404-407.

family in Vada (Tuscany) contain the information that, when Rozdrażewski's health had improved a little, his host presented him with a sedan chair to enable him to continue his journey in greater comfort. Unfortunately, soon after his arrival in the Eternal City, the Bishop of Kujawy died (in March 1600).

While considering Graziani, who does not seem to have greatly attracted musicologists' attention, I will take this opportunity to make a further contribution to the hitherto collected knowledge regarding the musical interests of Cardinal Alessandro Peretti Damasceni, also known as Cardinal Montalto (1570-1623). He is of special importance to us, as he was the Cardinal Protector of Poland.[34] The archives preserved in Vada contain the correspondence relating to the period between May and November 1597 and whose correspondents include Graziani, the bishop of Amelia and nuncio in Venice, the Cardinal Montalto, Graziani's agent in Rome Annibale Sinibaldi, and the abbot Ruggiero Tritonio, acting on Montalto's behalf. The correspondence concerns the cardinal's deep desire to purchase a violin and be taught how to play it.[35] The issue is made more interesting by the fact that at the time the violin certainly was still as such considered an inappropriate instrument for people of noble birth. The letters discussed here reveal Cardinal Montalto's earnest interest in the matter and contain repeated requests to Graziani who was a person well connected in Venice, where it seemed such an instrument could be easily purchased.

To return to Hieronim Rozdrażewski, music – especially sacred – performed in his circle was the subject of a monograph written by Stanisław Chodyński over a century ago.[36] The subject was also investigated by scholars around the mid twentieth century[37] and quite recently.[38] A relatively reliable basis of sources for research into the bishop's

[34] See Alberto Cametti, *Chi era "L'Hippolita", cantatrice del cardinal di Montalto*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», XV, 1913-1914, pp. 111-123; James Chater, *Musical Patronage in Rome at the Turn of the Seventeenth Century. The Case of Cardinal Montalto*, «Studi Musicali», XVI/2, 1987, pp. 179-227; Noel O'Regan, *Instututional Patronage in Post-Tridentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550-1650*, London, Royal Music Association, 1995; John Walter Hill, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto,* Oxford, Clarendon Press, 1997 (Oxford Monographs on Music, 2).

[35] Vada, Archivio Graziani, filza 34 (c. 119*r*: a letter of Antonio Maria Graziani to [Ruggiero] Tritonio, Venice, 7 June 1597: «Del violino mi riferisce colui che l'ha da provedere ch'è gran differenza da l'uno a l'altro. Vostra Signoria mi scriva se ha da servire per il cardinale medesimo, perché in questo caso io vorrò de la miglior sorte»), filza 106 (fasc. 8, unnumbered: a letter of [Ruggiero] Tritonio to Antonio Maria Graziani, Rome, 14 June 1597: «Il signor cardinale [Alessandro Peretti di Montalto] ricerca il violino per sé medesimo, e non per altri; e mi ha detto che circa la forma e la materia di farlo fare si rimette a la discreta e prudente consideratione di Vostra Signoria Reverendissima, dovendosi però più che ad altro haver la mira a la bontà»), filza 107 (fasc. 3, unnumbered: a letter of Alessandro Peretti di Montalto to Antonio Maria Graziani, Rome, 26 July 1597: «Ringratio poi Vostra Signoria del pensiero che si è contentata pigliarsi di far fare il violino, quale starò aspettando con la prima occasione»), filza 108 (fasc. 5, unnumbered: a letter of Annibale Sinibaldi to Antonio Maria Graziani, Rome, 29 November 1597: «Il signor cardinal Montalto spetta con desiderio il violino commesso a Vostra Signoria Illustrissima»). So far Montalto has been known to have played a harpsichord, while Scipione Dentice is believed to have been his teacher.

[36] Stanisław Chodyński, *Organy, śpiew i muzyka w kościele katedralnym włocławskim* [Organ, chant and music in the cathedral church of Włocławek], Włocławek, Neumann, 1902.

[37] Stanisław Librowski, *Biskup Hieronim Rozrażewski jako humanista i mecenas* [Bishop Hieronim Rozrażewski as humanist and patron], «Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne», XI, 1965, pp. 201-263.

[38] Andrzej Klocek, *Repertuar późnorenesansowej kapeli biskupa włocławskiego Hieronima Rozrażewskiego według Inventarium thesauri z 1599 roku* [The late Renaissance repertoire of the chapel of bishop of

musical patronage is provided by the following publications from the nineteenth century: an inventory of the castle in Wolbórz, one of Rozdrażewski's three (apart from Włocławek and Raciąż/Raciążek) residences in the period immediately preceding his last journey to the Eternal City in April 1599),[39] a list of objects handed over to the Gdańsk Jesuits after his death, his last will drafted at the beginning of 1599 and letters.[40] The information contained in these sources complements the threads encountered in various accounts from the period; a particularly interesting account concerns August of 1593, when Sigismund III made a stopover at Rozdrażewski's residence during his coronation journey to Sweden, and a *Te Deum laudamus* for three choirs was performed (supposedly by the king's and the bishop's joint choirs).[41] Unfortunately, no financial records of the bishop's court have survived to this day, so nothing is known about the size and the members of his chapel. No names of musicians are known, but it is clear that, just like Cardinal Montalto, Rozdrażewski was very determined when it came to implementing his music-related plans. This trait of his is evident in the exchange of letters that lasted almost a year (from 28 December 1582 to 5 September 1583) between the Bishop of Kujawy and Andreas Jerin, at the time Provost of the Wrocław cathedral; the correspondence concerned a trumpeter, who was being educated in Nysa/Neisse with a view to joining Rozdrażewski's chapel (the subject of the letters was the musician's transfer to Wolbórz and the costs of his accommodation and education in Silesia).[42]

It has also been noted that Rozdrażewski's library contained the original editions of works by such composers as Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Philipp de Monte, Christian Hollander, Jacob Handl, Johann Nucius or Andreas Pevernage as well as anthologies (including three parts of the *Gemma musicalis* by Friedrich Lindner). It can be supposed that the bishop had a vocal-instrumental ensemble at his disposal, as his last will reveals that he possessed a very large collection of instruments (well over 50 items), encompassing various types of wooden and brass wind instruments, stringed (including violins of various sizes), plucked and key instruments. From the perspective of our interest in Mikołaj Zieleński, it is particularly significant that in his last will Rozdrażewski made a stipulation that the instruments he had collected were to serve for the performers employed by his successor in the Kujawy diocese,[43] and after several years (in 1608) the office was assumed for a short period by Wojciech Baranowski.

Włocławek Hieronim Rozrażewski according to the *Inventarium thesauri* of 1599], «Studia Włocławskie», V, 2002, pp. 400-411; Stanisław Dudzik, *Kultura muzyczna w kościołach diecezji włocławskiej i na dworze Hieronima Rozrażewskiego (1582-1600)* [Musical culture in the churches of the Włocławek diocese and at the bishop's court in the times of Hieronim Rozrażewski (1582-1600)], «Muzyka», LII/3, 2007, pp. 31-48.

[39] *Inventarium thesauri*, in *Monumenta historica dioeceseos Wladislaviensis*, eds. Zenon Chodyński - Stanisław Chodyński, 25 vols., Wladislaviae, Typis Hermani Neumann, 1881-1912, III (1883), pp. 16-17.

[40] *Korespondencja biskupa Hieronima Rozrażewskiego* [*Correspondence of Bishop Hieronim Rozrażewski*], ed. Paweł Czaplewski, 2 vols., Toruń, Towarzystwo Naukowe, I (1937), II (1939).

[41] *Geschichten vom polnischen Königshof aus der Zeit um 1600*, ed. Walter Leitsch, Wien, Obv & Hpt, 1999, pp. 63-64 (5. VIII 1593: «Hernach seint Ire Majestät alsbalt in die kirch gefahren, daselbsten das *Te Deum laudamus* gar stattlich auf 3 unterschidliche chor gesungen, musicirt und instrumentirt worden»).

[42] *Korespondencja biskupa*, II, pp. 51, 86, 93, 109.

[43] Dudzik, *Kultura muzyczna*, p. 37.

Wojciech Baranowski (1548-1615)[44] of all the personages so far discussed, had the poorest family background and probably did not receive any higher education. At a young age he was already working in the chancellery of the King Sigismund II Augustus, and then became a secretary to the King Stephen Báthory. At the same time, he was making steps in his ecclesiastical career. In 1581, Baranowski took holy orders and was appointed major secretary of the Crown and then the deputy chancellor. As a holder of these offices, he became a constant presence in the circle of King Sigismund III until 1590, when he became Bishop of Płock with the primary residences in Pułtusk, Wyszków and Brok. Records mention only one journey to Italy undertaken by Wojciech Baranowski. He left Poland in August of 1595 and traveled to Rome to visit the tombs of Saints Peter and Paul (*visitatio liminum apostolorum*), and to report to Pope Clement VIII on the state of Płock diocese which he had visited according to the rules codified by the Council of Trent. He arrived in the Eternal City in November of 1595 and stayed there over five months. According to the information contained in *avvisi* from Rome dated 20 and 24 April 1596 he got gifts from the Pope, bought many paintings and other things, and left the Eternal City on 22 April. Before his return to Poland he was going to take a month of water-cure in Padua.[45] Next he visited Antonio Maria Graziani in Venice[46] and Cardinal Federico Borromeo in Milano.[47] After his return to Poland,[48] Baranowski managed the Płock diocese, built the bishop's residences and participated in the political life of the country. In 1607, Sigismund III nominated him the ruler of the more affluent Kujawy diocese, and as early as May 1608 the king promoted him to the archbishopric of Gniezno (with the primary residences in Łowicz and Skierniewice). The sources known to date yield no information as to whether Baranowski, as the Bishop of the Płock and Kujawy dioceses, had a musical ensemble at his disposal. However, it appears that, at least from the moment of taking on the office in the latter bishopric, in which he succeeded Hieronim Rozdrażewski – albeit not as the immediate successor, Baranowski's household must have included musicians (both singers and instrumentalists), who probably used the instruments collected by Rozdrażewski. The presence of Mikołaj Zieleński in Baranowski's circle from at least 1604 onwards finds

[44] Adam Strzelecki, *Baranowski Wojciech*, in PSB, I, 1935, pp. 286-289.

[45] Biblioteca Apostolica Vaticana, *Urbinates Lat*., 1064, *avvisi* from Rome, 20 April, c. 244*v*: «Il vescovo di Plasna [Płock] Polacco fu martedì [16 April] a basciar li piedi al Papa et a licenciarsi, stando hora di partita verso Polonia, et martedì Sua Beatitudine li mandò a donare una corona benedetta d'agata»; *avvisi* from Rome, 24 April, c. 251*r*: «Dopo haver il vescovo di Plosna [Płock] Polacco ottenute molte gratie spirituali dal Papa partì di qua lunedì [22 April] per la volta della sua patria animato di operar gran cose in favor della lega, et in particolare col gran cancelliero [Jan Zamoyski], di cui egli è parente, benché sia per fermarsi circa un mese a Padova a fine di purgarsi, havendo di qua portate seco molte cose belle, poi che in ritratti et altri quadri fatti per mano di valenthuomini ha spesa gran somma di danari».

[46] Archivio Segreto Vaticano, *Fondo Borghese*, IV 224, cc. 156*r*-157*v*: a letter of Antonio Maria Graziani to cardinal Cinzio Aldobrandini, Venice, 1 June 1596.

[47] More in the article by Marco Bizzarini published in this volume. See pp. 31-42.

[48] It is confirmed that on 10 October 1596 he was in Gniezno visiting the tomb of Saint Adalbertus. See Jan Korytkowski, *Arcybiskupi gnieźnieńscy, prymasowie i metropolici polscy od roku 1000 do roku 1821* [Archbishops of Gniezno, Polish primates and metropolitans since year 1000 until 1821], 5 vols., Poznań, Kurier Poznański, III (1889), pp. 602-603.

confirmation in the sources discovered by the English musicologist Delma Brough. In her synthesis of sacred music in the seventeenth-century Poland,[49] Brough quoted very short passages of documents, whose fragments she had concluded to be illegible, preserved in the Diocese Archive in Płock.[50] The passages contained the information that in 1604 Mikołaj Zieleński of Warka and his wife were granted some land in the village of Gromino (about five kilometers away from Pułtusk). Another mention, dated 1606, refers to Mikołaj Zieleński as the organist.

Having researched the quoted sources myself, I can add that the first item of information was included in the Acts of the General Chapter «pro festo Nativitatis B. V. Mariae anno Domini 1604»,[51] i.e. held on 8 September of that year (during the same chapter, the matters concerning the cathedral organist Jan were also discussed), while the second item of information can be found in the documentation of «Capitulum partiale 17 mens[is] Novembris 1606».[52] However, the commentary pertaining to these 'revelations' included in the work quoted above is not exactly accurate.

Obviously, at the time Wojciech Baranowski did not hold the office of Primate of Poland, as stated in the monograph of Delma Brough, but that of Bishop of Płock, residing primarily in Pułtusk.[53] Therefore, the granting of land in a neighbouring village to Zieleński can be interpreted as a reward for his services or a way of supplying him with a permanent source of income to reduce the burden on the bishop's coffers. Let us recall the fact that, as archbishop, Baranowski also granted Zieleński a mill in Rudnik and the aldermanship of the village of Bocheń (these two localities were not far away from Łowicz), which were the subject of court proceedings involving the previous owners and which took place in Łowicz in march of 1611. The existing evidence for Zieleński's presence at the trial means that he was not staying in Venice at the time when the collections *Offertoria* and *Communiones totius anni* were printed.[54]

It still remains unknown when Zieleński took up residence at the bishop's court in Płock, whereas it seems obvious that he must have left the Płock diocese with his superior when the latter assumed the Kujawy bishopric in 1607. It is possible that the musician's affiliation with Baranowski had started several years before 1604, when a connection between them is documented in the sources for the first time, or even as early as in the 1590s. Sheer conjecture unsupported by any evidence would have us imagine Zieleński at the bishop's side during his sojourn in Italy in 1595 and 1596. Perhaps it is then he undertook studies in Rome mentioned in the second edition of Szymon Starowolski's dictionary of famous Poles.[55]

---

[49] Delma Brough, *Polish Seventeenth-Century Church Music. With Reference to the Influence of Historical, Political, and Social Condition*, New York - London, Garland, 1989 (Outstanding Dissertations in Music from British Universities).

[50] Brough, *Polish Seventeenth-Century Church Music*, pp. 91-92.

[51] Płock, Archiwum Diecezjalne [Diocesan Archive], *Acta Capituli Plocensis*, 8a: 1604-27, cc. 5*v*-6*r*.

[52] *Ibidem*, c. 42*v*.

[53] He often resided also in Brok and Wyszków.

[54] Jan Józef Dunicz, *Do biografii Mikołaja Zieleńskiego* [A contribution to the biography of Mikołaj Zieleński], «Polski Rocznik Muzykologiczny», II, 1936, pp. 95-97.

[55] Szymon Starowolski, *Scriptorum Polonicorum hecatontas seu centum illustrium Poloniae scriptorum elogia et vitae*, Francoforti, Iacobus de Zetter, 1625, p. 76.

Baranowski's correspondence in the first years of the seventeenth century reveals that, during this period, the bishop was also fostering intense contacts with the Eternal City, sending his envoys there on various missions. Although no evidence has been found so far that these envoys or their escort counted the organist among their number, such a possibility does need to be taken into account. Unfortunately, the course of Zieleński's life after 1611 still remains obscure. It can only be supposed that he outlived his patron (who died in 1615) and continued to serve as chapel master at the court of his successor.

Baranowski was succeeded by Wawrzyniec Gembicki (1559-1624),[56] educated at Jesuit colleges in Poland, a graduate of the Jesuit university in Ingolstadt and probably the Cracow Academy. As early as in the mid-1580s, he was already gaining experience in the chancellery of Wojciech Baranowski, who was at the time deputy chancellor of the Crown. Next, he was appointed a royal secretary by King Sigismund III at the very beginning of his reign. In 1593-1594 Gembicki visited Italy (among others Padua and Rome). From 1595 onwards, he held the office of major secretary of the Crown. In the following year, he made a journey to Rome on a royal diplomatic mission (he met Wojciech Baranowski there). After a number of previous benefices, Gembicki was granted the diocese of Chełmno in Royal Prussia in 1600, and the diocese of Kujawy in 1610. As Archbishop of Gniezno and Primate of Poland, Wawrzyniec Gembicki resided primarily in Łowicz, Uniejów or Skierniewice. Musical life at his court has not become a subject of research yet, but it is certain that Gembicki maintained a chapel, probably of high artistic merit, with excellent (maybe also Italian) musicians as members. Furthermore, he must have been known to be a lover of music since Andreas Hakenberger, once a musician at the court of Sigismund III and then the chapel master at St. Mary's church in Danzig, dedicated to him his collection of motets titled *Sacri modulorum concentus* (Szczecin/Stettin, 1615) at the time when Gembicki was still the Bishop of Kujawy. After Gembicki's death, Prince Ladislaus planned to employ selected members of the late bishop's ensemble as his musicians, and with this aim in mind he sent the royal singer Lorenzo Bellotti to Łowicz.[57]

Stanisław Łubieński was an exceptional figure and ruled the Płock diocese from 1627 until his death in 1640. A bishop and a scholar, well-known for his social and cultural activities, a writer himself acquainted with the most eminent literary figures of the period, including Maciej Sarbiewski (an author writing in Latin and probably also a composer), Łubieński rendered considerable service to the development of musical culture in Płock. Under his patronage the organist Adam Trześniewski was active and a private ensemble performed in the bishop's residences. After Łubieński's death and in accordance with the patron's last will, the ensemble became the nucleus of the chapel created at the Płock cathedral.[58]

---

[56] Adam Przyboś, *Gembicki Wawrzyniec*, in PSB, VII, 1948-1958, pp. 382-384; Jerzy Karol Kalinowski, *Wawrzyniec Gembicki jako biskup chełmiński i pomezańskiej diecezji wieczysty administrator (1600-1610)* [Wawrzyniec Gembicki as bishop of Chełmno and perpetual administrator of the Pomezania diocese (1600-1610)], Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2011.

[57] Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory*, pp. 70-71; Toffetti, *Da Milano a Varsavia*, pp. 170, 175-176.

[58] Hieronim Feicht, *Muzyka w okresie polskiego baroku* [Music of the Polish baroque era], in *Z dziejów polskiej kultury muzycznej* [History of music culture in Poland], 2 vols., eds. Stefania Łobaczewska - Tadeusz

Stanisław Łubieński (1573-1640)[59] was initially educated by Jesuits in Poland. Then he became a secretary to Sigismund III and traveled with the monarch to Sweden in the years 1593-1594. After his return, he took holy orders and went to study in Graz, Perugia and Rome. When he returned to his homeland as a doctor of both laws in 1606, he again assumed the office of royal secretary. As he was surrounded by Italian musicians at the royal court, it can be assumed with certainty that he listened to music and appreciated not only its utilitarian functions. Therefore, it must be accounted a paradox that he went down in musical history not only as the founder of one of the first cathedral chapels, but also for his efforts, documented in the surviving correspondence, aimed at demoting Giovanni Francesco Anerio, the Italian chapel master of king Sigismund III, from the office of the parish priest in Brok.[60]

Until recently, this correspondence constituted the only piece of evidence produced and preserved in Poland, confirming the musician's stay at the court of the Vasa kings.[61] In the light of the extant letters, Łubieński emerges as a bishop concerned about the welfare of his congregation, who did not hesitate to oppose the monarch's decision by removing a royal protégé from his prebendary.

Another dignitary who possessed a music ensemble was Karol Ferdynand Vasa (1612-1655), Łubieński's successor in the Płock diocese and at the same time the Bishop of Wrocław. The activity of his chapel is documented from the early 1640s onwards, while the musicians employed by the prince bishop included, among others, singers from Italy: Marcantonio Ferrucci – a bass singer from the cappella Giulia, Giovanni Vanerello – a soprano who had sung in the San Giovanni in Laterano church prior to his arrival in Poland, and (possibly Giuseppe) Zamponi, organist and composer known for his service to Cardinal Pietro Maria Borghese (d. 1642). In 1643, the last of the above-mentioned singers was evicted from Karol Ferdynand's court as punishment for outrageous conduct. The prince bishop's ensemble also included local musicians, e.g. the organists Skotnicki and Aleksander Daszkowicz, the trumpeter Karol Ferdynand Fokytel and Hieronim Cesari, Jan Wierzbowski, Stanisław Górski and Jacek Kluczewski of unknown competence. The function of the chapel master was fulfilled from around 1645 until death

---

Strumiłło - Zygmunt M. Szweykowski, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958-1966, I (1958), p. 168. Feicht erroneously calls bishop Łubieński with the name of his brother, Maciej.

[59] Władysław Czapliński, *Łubieński Stanisław*, in PSB, XVIII, 1973, pp. 498-501.

[60] Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka i finanse. Nieznane źródła do dziejów życia muzycznego na dworze królewskim polskich Wazów. I* [Music and finance. Unknown sources for the history of musical life at the court of the Polish Vasa kings. I], «Muzyka», XLIV/1, 1999, pp. 97-100.

[61] It was only recently that I managed to discover judicial documents pertaining to a dispute over property adjudicated before the court of Warsaw New Town in the late 1620s and concerning, among others, Corrado de' Priori, an Italian musician employed at the court of Sigismund III. The documents mention the chapel master Anerio (incidentally misnamed as Stanisław) as lending support to his musician. See Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzycy z Cappella Giulia i z innych zespołów rzymskich w Rzeczypospolitej czasów Wazów* [Musicians from the Cappella Giulia and other Roman musical ensembles in the Commonwealth of Poland and Lithuania during the reign of the Vasas], «Muzyka», XLIX/1, 2004, p. 46. On the circumstances of Anerio's living Poland see Ead., *Źródła do dziejów muzyki na dworach polskich Wazów ze zbiorów zamku Skokloster (Szwecja)* [The sources for research into the history of music at the court of the Polish kings from the Vasa dynasty preserved in the Skokloster castle (Sweden)], «Muzyka», LVI/2, 2011, pp. 11-12.

in 1651 by Marcin Mielczewski,[62] the most renowned Polish composer in seventeenth-century Europe, who ranks, like Mikołaj Zieleński, as one of the two most acclaimed artists active at the bishops' courts in the Commonwealth of Poland and Lithuania.

Abstract

A very bad state of preservation of the documentary and music sources is an obstacle to research into the musical culture of Roman Catholic bishops' and archbishops' courts in Poland at the end of the sixteenth and in the first half of the seventeenth centuries, which was the milieu in which Mikołaj Zieleński pursued his creative activity. The objective of this article is to present the current state of research into the subject, with emphasis on contacts with Italy and interest in Italian music fostered by the Polish hierarchs of the Roman Catholic Church.

The author takes under consideration the cases of Wojciech Baranowski (1548-1615), Zieleński's patron and dedicatee of his *Offertoria* and *Communiones totius anni* (Venice, 1611), released four centuries ago, Hieronim Rozdrażewski (ca. 1546-1600), András Báthory (1563-1599), Szymon Rudnicki (1552-1621), Wawrzyniec Gembicki (1559-1624), Stanisław Łubieński (1573-1640) and Karol Ferdynand Vasa (1613-1655).

Il pessimo stato di conservazione delle fonti documentarie e musicali rappresenta un ostacolo per la ricerca sulla cultura musicale delle corti dei vescovi e degli arcivescovi cattolici in Polonia fra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento, che era l'ambiente in cui Mikołaj Zieleński esercitò la sua attività creativa. L'obiettivo di questo articolo è quello di presentare lo stato attuale della ricerca sull'argomento, prestando particolare attenzione ai contatti con l'Italia e all'interesse per la musica italiana promosso dagli esponenti delle gerarchie della Chiesa cattolica romana in Polonia.

L'autore prende in esame i casi di Wojciech Baranowski (1548-1615), mecenate di Zieleński e dedicatario dei suoi *Offertoria* e *Communiones totius anni* (Venezia, 1611), pubblicati quattro secoli fa, Hieronim Rozdrażewski (ca. 1546-1600), András Báthory (1563-1599), Szymon Rudnicki (1552-1621), Wawrzyniec Gembicki (1559-1624), Stanisław Łubieński (1573-1640) e Karol Ferdynand Vasa (1613-1655).

[62] See Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski* [Music under the patronage of Polish Vasas. Marcin Mielczewski], Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 2011, pp. 64-80.

MARCO BIZZARINI
Università di Padova

ZIELEŃSKI E IL RUOLO DELLE RELAZIONI ITALO-POLACCHE NEL MECENATISMO MUSICALE TRA CINQUECENTO E SEICENTO

Il presente contributo si propone di approfondire le conoscenze storico-biografiche su Mikołaj Zieleński con nuove ricerche sul mecenatismo musicale italo-polacco negli anni a cavallo tra Cinque e Seicento. In particolare si indagheranno i rapporti tra il primate di Polonia, Wojciech Baranowski, mecenate di Zieleński, e il cardinale Federico Borromeo, arcivescovo di Milano, tuttora ben noto in Italia per aver fondato la Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana di Milano, nonché per il ruolo di primo piano da lui svolto nella trama de *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Entrambi i presuli, Baranowski e Borromeo, oltre a conoscersi personalmente e a mantenersi in contatto epistolare per almeno cinque anni, condivisero un particolare interesse per la musica sacra del loro tempo. Grazie ad un riesame dei documenti storici disponibili si può illuminare con maggior precisione il contesto culturale che nel 1611 vide la pubblicazione degli *Offertoria* e *Communiones*.

Un punto di partenza imprescindibile è rappresentato dalle informazioni incluse nella stampa veneziana della doppia raccolta di Zieleński. In entrambi i frontespizi degli *Offertoria* e delle *Communiones* il compositore dichiara la propria origine polacca (*Polonus*) e si dichiara organista e maestro di cappella (*organarius et capellae magister*) di monsignor Adalberto (Wojciech) Baranowski, a sua volta qualificato con i titoli di arcivescovo di Gniezno, *legatus natus*, primate del Regno di Polonia e primo principe (*archiepiscopus Gnesnensis, legatus natus, Regni Poloniae primas et primus princeps*).[1] I titoli di *legatus natus* e di *primas Regni Poloniae* spettavano di diritto al vescovo dell'arcidiocesi di Gniezno, la più importante della Polonia: si tratta di un dato significativo poiché attesta che Baranowski, anche se non venne creato cardinale, era in ogni caso una delle maggiori autorità ecclesiastiche della sua terra.

Gli *Offertoria* di Zieleński attestano l'adozione della policoralità con un'esplicita presenza di strumenti musicali, mentre le *Communiones* da una a sei voci introducono il riferimento a quella particolare ornamentazione vocale nota con il nome italiano di *gorgia*. Nell'epistola dedicatoria al Baranowski il musicista rivendica con orgoglio il fatto

[1] I testi completi dei frontespizi e della dedicatoria si possono leggere, tanto in facsimile quanto in trascrizione, in diverse pubblicazioni. Vedi l'edizione in facsimile: Mikołaj Zieleński, *Offertoria et Communiones totius anni*, IV (*Cantus primi chori*, *Altus primi chori*, *Tenor primi chori*, *Partitura pro organo*), e *Offertoria totius anni,* I (*Tenor secundi chori*), ed. Katarzyna Morawska, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983 (Monumenta Musicae in Polonia, ed. Jerzy Morawski). Per la trascrizione dei frontespizi vedi per esempio Władysław Malinowski, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego* [La polifonia di Mikołaj Zieleński], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981, p. 11.

di essere il primo polacco a comporre in questo nuovo stile,[2] 'nuovo' poiché accoglieva diversi elementi di chiara origine italiana: la policoralità, la presenza dichiarata di strumenti musicali, la *gorgia*, la *partitura pro organo*. Nessuno di questi elementi, preso singolarmente, era una novità in assoluto, neppure in Polonia, ma la loro compresenza in una raccolta a stampa rappresentava qualcosa di eccezionale. La dedicatoria rivela infine che Baranowski non fu soltanto il finanziatore della stampa, ma anche il committente dell'opera nel senso più ampio del termine, ossia l'artefice della sua concezione sul piano liturgico e religioso, con la conseguenza che perfino le strategie musicali 'italofile' di Zieleński (al di là della scelta dei testi e dell'architettura liturgica della raccolta) furono con ogni probabilità approvate e raccomandate in prima persona dal vescovo.[3]

Cercheremo ora di approfondire la politica ecclesiastica di Baranowski, soprattutto alla luce dei suoi rapporti con l'Italia e con la Santa Sede. Alla 'missione' del primate, e al suo strenuo impegno nel perseguirla, fa riferimento un passo-chiave della dedicatoria di Zieleński:

> Atque hoc quidem [z]elo tuo, qui in te non modo in gloria Dei promovenda disciplinaque ecclesiastica conservanda, sed etiam in ritibus Sanctae Romanae Ecclesiae tenacissime retinendis inextinctus perseverat, tribuendum est. Nam ut omnia in illis, quibus praeeras dioecesibus, et in hac amplissima, in qua nunc primas et archipraesul existis, archidioecesi ordini suo et nitori restituisti; ita et hanc ipsam certam ac propriam Offertoriorum ac Communionum suis locis et temporibus decantationem exacte observari imperasti.[4]

Rientrava dunque tra le priorità di Baranowski la difesa e la diffusione, nelle diocesi di sua competenza, dei riti di Santa Romana Chiesa rigorosamente approvati delle autorità ecclesiastiche romane, in un momento in cui la Polonia stava assumendo un'importanza strategica quale baluardo del cattolicesimo tra popolazioni di confessione protestante oppure ortodossa. Per Baranowski, in ogni caso, l'assoluta fedeltà a Roma non escludeva la venerazione di santi locali, come i patroni di Polonia Adalberto e Stanislao, cui non per caso sono dedicate due *sacrae symphoniae* nella raccolta di Zieleński.[5] Allo stesso modo si può interpretare in senso patriottico la scelta di commissionare musica sacra in

---

[2] «[…] sacra Offertoria et Communiones primum a Polono novo modo concinnata».

[3] «Tu enim, ut ego huic me accingerem operi, imperasti, tuo degens in famulatu supremam illi manum apposui; et denique ut sub praelum veniret, in tua liberalitate et munificentia perfecisti». [«Ella infatti comandò che io, trovandomi al Suo servizio, mi dedicassi a quest'opera, ed io vi apposi la mano suprema; alla fine, con la Sua generosità e munificenza, Vostra Signoria fece in modo che quest'opera giungesse sotto il torchio»]. Sull'impegno più specificamente religioso e liturgico del Baranowski si veda la successiva citazione.

[4] «E certamente tutto questo si deve attribuire allo zelo [nella stampa originale si legge 'telo' in luogo di 'zelo'] di Vostra Signoria inestinguibile non solo per promuovere la gloria divina e conservare la disciplina ecclesiastica, ma anche per preservare con la massima tenacia i riti di Santa Romana Chiesa. Infatti come Ella, nelle diocesi che ha retto, ha ricondotto ogni cosa al suo ordine e splendore, ora in questa vastissima arcidiocesi in cui ricopre la carica di primate e arcivescovo, ha disposto che fosse osservata con precisione ai suoi luoghi e tempi anche l'intonazione prestabilita e appropriata degli *Offertoria* e delle *Communiones*».

[5] Cfr. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music in Poland*, III: *The Baroque*, part 1: *1595-1696*, trans. John Comber, Warsaw, Sutkowski, 2002, p. 286.

stile italiano ad un musico polacco, anziché a uno dei numerosi maestri della Penisola che lavoravano allora nella *Rzeczpospolita*. In tal senso il mecenatismo del vescovo percorreva una strada ben diversa rispetto a quella più marcatamente esterofila di re Sigismondo III Vasa.

Un documento su Baranowski, già noto agli studiosi ma di fondamentale importanza, è il diario di Giovanni Paolo Mucante, maestro di cerimonie del cardinal Enrico Caetani, legato pontificio presso la corte di Sigismondo III. In data 24 febbraio 1597 Mucante annota che il prelato polacco, allora vescovo di Płock, celebrò la Messa nella collegiata di San Giovanni a Varsavia cantando «molto bene» perché nell'«anno innanzi», cioè nel 1596, era stato a Roma:

> Cantò quel prelato [Wojciech Baranowski] molto bene e si accomodò assai all'uso Romano, il che [non] così facilmente sanno fare gl'altri Polacchi, per essere egli stato l'anno innanzi [1596] a Roma, et haver anco la passata Quaresima la terza domenica cantato una messa solenne di cappella di Sua Santità, il che fu causa che con manco fatica accomodasse la voce al debito tono senza quella fastidiosa crudità e discomposto suono che sogliono haver tutti li Polacchi, onde io considero che sia di molto giovamento alli prelati di Polonia l'andar qualche volta a Roma perché si vede che quelli che vi sono andati e stati si accomodano facilmente a ricevere et intendere le buone cerimonie.[6]

Altre testimonianze documentarie, finora non considerate negli studi su Zieleński, ci offrono nuovi dettagli sul soggiorno romano di Baranowski. Nell'Archivio Segreto Vaticano si conserva una lettera commendatizia del 29 agosto 1595 scritta da Germanico Malaspina, nunzio apostolico in Polonia, indirizzata al cardinale Cinzio Aldobrandini, nipote di papa Clemente VIII, a favore del «vescovo di Plozka [Płock]», atteso in visita a Roma,[7] dove giunse il 10 novembre.[8] Negli avvisi di Roma del 15 novembre 1595 si precisa che l'udienza del vescovo polacco presso il pontefice ebbe luogo il 12 novembre e si protrasse per tre ore intere.[9] Ludwig von Pastor ha posto in relazione la missione romana del Baranowski con l'allora cruciale questione dell'unione della Chiesa rutena

---

[6] Giovanni Paolo Mucante, *Itinerario overo relatione in forma di diario di tutte le cose occorse nel tempo di Clemente VIII nella legazione del cardinale Caetano al Re di Polonia*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ottoboniani Lat.*, 2623, libro secondo, cc. 316*r*-317*r*: «Messa cantata dal vescovo di Plosca [Płock] al giorno di San Mattia in presenza del Re e Regina. Lunedì a dì 24 [febbraio 1597]». Cfr. Jan Władysław Woś, *I due soggiorni del card. legato E. Caetani a Varsavia (1596-1597) nella «Relazione» del maestro di cerimonie Giovanni Paolo Mucante*, Firenze, Centro d'Incontro della Certosa di Firenze, 1982, p. 109.

[7] Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, *Fondo Borghese*, III 89b, c. 203*r*. Cfr. *Litterae nuntiorum apostolicorum historiam Ucrainae illustrantes (1550-1850)*, ed. Athanasius G. Welykyj, 14 voll., Romae, pp. Basiliani, 1959-1977, II, *1594-1608* (1959), n. 505, p. 68; *Documenta unionis Berestensis eiusque auctorum (1590-1600)*, ed. Athanasius G. Welykyj, Romae, pp. Basiliani, 1970, n. 81, pp. 128-129.

[8] *Documenta unionis Berestensis*, n. 122, p. 178, [cardinale Cinzio Aldobrandini a Germanico Malaspina, vescovo di San Severo, nunzio apostolico in Polonia], Roma, 18 novembre 1595: «Arrivò anco otto dì sono il vescovo di Plozca».

[9] Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Urbinates Lat.*, 1063, avvisi di Roma, 15 novembre 1595.

con la Sede Apostolica sotto condizione del mantenimento del rito ruteno: infatti papa Clemente VIII, «che nel passato era stato pure legato in Polonia, apprezzava pienamente l'importanza di questo grande regno come baluardo della cristianità di fronte all'oriente turco, come pure di fronte al nord separato; l'unione di milioni di Ruteni ortodossi con la Chiesa doveva non solo rinforzare politicamente il regno, ma procurare ai cattolici la preponderanza assoluta sopra il protestantesimo diviso in tante sette. Essa poteva pure trasformarsi in un ponte naturale verso la Russia».[10]

Si può cautamente formulare l'ipotesi che Zieleński abbia seguito il suo mecenate in Italia in quell'occasione.[11] Una pionieristica ricerca di Jan Dunicz condotta nel 1936 ha sostenuto l'impossibilità per il compositore di essere realmente a Venezia il 1 marzo 1611, come invece si dovrebbe dedurre dalla dedicatoria dell'edizione degli *Offertoria* e *Communiones*: in quei giorni, infatti, il compositore era impegnato in una causa legale a Łowicz, sede dell'arcivescovo di Gniezno per definire la gestione di un mulino a Rudnik e il titolo di amministratore dei beni del villaggio di Bocheń, benefici che gli erano appena stati concessi dal Baranowski, creando però un certo malcontento nei precedenti proprietari.[12] Se questa ricostruzione è corretta, sembra ragionevole collocare il soggiorno italiano di Zieleński non a ridosso della stampa veneziana, ma parecchi anni prima. Szymon Starowolski, nella seconda edizione degli *Scriptorum Polonicorum hekatontas* (Venezia, 1627) sostiene che Zieleński studiò a Roma assieme ad altri compositori polacchi.[13] Si avrebbe così un'indiretta conferma di una sua presenza in Italia intorno agli anni 1595-1596,[14] molto probabilmente collegata a quella del vescovo suo protettore.

Durante il soggiorno romano si crearono i presupposti per una conoscenza personale tra Wojciech Baranowski e il cardinale Federico Borromeo, all'epoca neoeletto arcivescovo di Milano, ma ancora in stretto contatto con gli ambienti dell'Urbe. Alla Biblioteca Ambrosiana di Milano si conservano quattro lettere di Baranowski al Borromeo e una dell'arcivescovo milanese al presule polacco.[15] Anche se questo carteggio non presenta

---

[10] Ludwig von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medioevo*, 16 voll., Roma, Desclée, 1942-1956, XI (1942), p. 416. Si può in ogni caso osservare che la questione dell'unione della Chiesa Rutena non fu l'unica causa (e forse neppure la principale) del viaggio del vescovo Baranowski a Roma nel 1595. Anche nella menzionata lettera di raccomandazione del nunzio Malaspina del 29 agosto 1595 si legge che «Mons. vescovo di Plozka viene a Roma per sodisfare all'obligo che tiene di visitare limina apostolorum».

[11] Cfr. Damian J. Schwider, *Mikołaj Zieleński. Ein polnischer Komponist an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts*, München, Utz, 2009, pp. 104-106.

[12] Cfr. Jan J. Dunicz, *Do biografii Mikołaja Zieleńskiego* [Per una biografia di Mikołaj Zieleński], «Polski Rocznik Muzykologiczny», II, 1936, p. 95.

[13] Szymon Starowolski, *Scriptorum Polonicorum hekatontas seu centum illustrium Poloniae scriptorum elogia et vitae*, Venetiis, apud haeredes Damiani Zenarii, 1627, pp. 135-136. L'informazione è contenuta nel capitolo su Martinus Leopolita.

[14] Appare invece meno probabile che prima del 1611 Zieleński fosse stato in Italia in altre date, dal momento che nei primi anni del Seicento diversi documenti attestano la sua presenza in Polonia.

[15] Le quattro lettere del vescovo Baranowski al cardinale Federico Borromeo sono le seguenti: Milano, Biblioteca Ambrosiana (d'ora in poi I-Ma), G. 176 inf., n. 98 (Pułtusk, 10 aprile 1597), G. 185 inf., n. 141 (Płock, 2 settembre 1599), G. 257 inf., n. 100 (Pułtusk, 10 luglio 1600), G. 257 inf., n. 102 (Pułtusk, 9 settembre 1602). Sopravvive soltanto una minuta di lettera del Borromeo al Baranowski: I-Ma, G. 261 inf., n. 158 (Ferrara, 29 maggio 1598).

espliciti riferimenti alla musica, tuttavia offre elementi preziosi per la nostra ricerca. Gli estremi cronologici vanno dal 10 aprile 1597 fino al 9 settembre 1602. Nel periodo in questione, come s'è detto, Baranowski ricopriva la carica di vescovo di Płock (in latino *episcopus Plocensis*), anche se la residenza diocesana aveva sede a Pułtusk (*Pultovia*). Sussistono fondati motivi per credere che Zieleński, in quel periodo, fosse già al servizio del Baranowski e che la sua attività musicale si svolgesse prevalentemente a Pułtusk: lo conferma il fatto che nel 1604 il compositore e sua moglie ottennero beni immobili nel villaggio vescovile di Gromino, a breve distanza da quella città.[16]

La corrispondenza tra Baranowski e Borromeo attesta i rapporti estremamente cordiali fra i due uomini di chiesa. Naturalmente il cardinale Borromeo, oltre che per meriti propri, era riverito per la stretta parentela con Carlo Borromeo (san Carlo dal 1610), la cui fama era ampiamente diffusa nella Polonia del tempo già prima della sua canonizzazione, tanto che il nome polacco Karol, inesistente prima d'allora, si diffuse sempre più a partire dal Seicento.[17] Anche per questo motivo, in occasione del Giubileo del 1600, il cardinal Federico fece dono al Baranowski di una copia degli *Acta Ecclesiae Mediolanensis* oltre ad alcune reliquie di santa Cecilia.[18] Per contro, il presule polacco chiese all'arcivescovo milanese lettere di raccomandazione in favore di due suoi personali emissari alla curia romana: Jan Kuczborski, suo familiare, e Jan Wojciech Grochowicki, decano di Płock.[19]

Particolarmente interessanti, e finora inedite, sono le due lettere del Baranowski al cardinale Borromeo, rispettivamente in data 10 aprile 1597 e 2 settembre 1599. Quivi il vescovo di Płock dichiara in modo esplicito di essere stato ospite dello stesso Borromeo a Milano:

> Illustrissime et Reverendissime Domine, Domine observandissime.
> Magnae charitatis fuere illa, quae Illustrissima Celsitudo Vestra *in me Mediolani praesentem* nunquam vere meritum, immo ne notum quidem antea, edidit specimina; nec id minus est, quod et absentem amore, quo me complecti capit, prosequi pergat. Accepi enim ex litteris unius amici mei Mediolano datis Illustrissimam Dominationem Vestram quaesivisse aliquoties sollicite de successu itineris et reditus mei in patriam.[20]

---

[16] Cfr. Delma Brough, *Polish Sevententh-Century Church Music. With Reference to the Influence of Historical Political, and Social Condition*, New York - London, Garland, 1989, pp. 91-92.

[17] Cfr. Henrik Damian Wojtyska, *L'influsso in Polonia e in Lituania*, in *San Carlo e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale nel IV centenario della morte* (Milano, 21-26 maggio 1984), a cura dell'Accademia di San Carlo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1986, pp. 527-549.

[18] I-Ma, G. 257 inf., n. 102: lettera del vescovo Wojciech Baranowski al cardinale Federico Borromeo (Poltovia [Pułtusk], 9 settembre 1602).

[19] *Ibidem*.

[20] I-Ma, ms. G. 176 inf., n. 98: lettera del vescovo Wojciech Baranowski al cardinale Federico Borromeo (Poltovia [Pułtusk], 10 aprile 1597): «Furono di grande carità quegli esempi che l'Illustrissima Eccellenza Vostra rese al sottoscritto, presente a Milano, davvero senza merito e a Lei in precedenza sconosciuto; non è da meno il fatto che anche in mia assenza, continui ad accompagnarmi con l'amore con cui ha deciso di abbracciarmi. Ho saputo da lettere di un mio amico a Milano che la Vostra Signoria ha più volte cercato di informarsi con sollecitudine sull'esito del mio viaggio e del mio ritorno in patria».

> In meis negociis, quae apud Curiam curanda mihi sunt, magnopere laetor Illustrissimam Dominationem Vestram nunc, ut audio, Roma esse. Persuasum enim habeo mihi magno usui et adiumento futuram suam gratiam patrociniumque id, quod mihi Illustrissima Dominatio Vestra liberalissime pollicita est tunc, *cum apud se Mediolani honorificentissimo amicissimoque uterer hospitio*.[21]

Dalla lettura di questi due documenti si evince che il soggiorno milanese del Baranowski deve aver avuto luogo nel 1596, prima del definitivo rientro in patria del vescovo polacco. Oltre a certificare un rapporto confidenziale tra i due prelati, il carteggio apre nuovi scenari all'interpretazione del loro mecenatismo musicale. Se Giulio Cesare Gabussi, stimatissimo maestro di cappella del duomo di Milano, nel 1601 fu chiamato in Polonia da re Sigismondo III per assumere lo stesso incarico nella regia cappella, ciò avvenne probabilmente come conseguenza degli intensi rapporti fra ecclesiastici lombardi e transalpini.[22]

Gli *Offertoria* e *Communiones* di Zieleński sembrano collocarsi in una strategia culturale idealmente condivisa tanto dal Baranowski quanto dal cardinale Borromeo. È ben noto che l'arcivescovo di Milano protesse artisti, collezionò opere d'arte, fondò la Pinacoteca Ambrosiana, fu un estimatore del Caravaggio e scrisse un trattato intitolato *De pictura sacra*. Il suo interesse per la musica ci appare oggi più sfuggente e defilato, ma dovette essere tutt'altro che irrilevante se nel suo amplissimo epistolario troviamo lettere di importanti compositori quali Luzzaschi, Caccini, de' Cavalieri, Gesualdo, Banchieri e molti altri. Del rapporto tra il cardinale Federico e la musica sacra si è occupato Robert Kendrick con due fondamentali monografie sulla vita musicale a Milano nel primo Seicento;[23] un mio nuovo studio si concentra invece su altri aspetti finora rimasti in ombra, a cominciare dalle numerose lettere di musicisti inviate al Borromeo, per giungere a una serie di scritti inediti sulla musica ecclesiastica.[24] In sintesi, si può affermare che l'esperienza musicale del Borromeo fu strettamente legata a tre città di primo piano nella storia musicale italiana tra Cinque e Seicento: Roma, Ferrara, Milano. Il punto di osservazione del prelato risulta essere molto vicino a quello del marchese Vincenzo Giustiniani, nato nello stesso anno di Federico (1564), anch'egli vissuto lungamente a Roma, nonché

---

[21] I-Ma, G. 185 inf., n. 141: lettera del vescovo Wojciech Baranowski al cardinale Federico Borromeo (Plocia [Płock], 11 settembre 1599): «Nei miei affari che devo curare presso la Curia, mi rallegro vivamente che la Vostra Signoria Illustrissima, come apprendo, ora si trovi a Roma. Sono in effetti convinto che approfitterò con grande vantaggio e giovamento della Sua grazia futura e di quel patrocinio che con ospitalità molto onorevole e propizia mi promise la Vostra Signoria Illustrissima con grande generosità quando mi trovai presso di Lei a Milano».

[22] Su questi aspetti cfr. Marina Toffetti, *Da Milano a Varsavia: di nuovo su Giulio Cesare Gabussi e altre presenze italiane nella Polonia del primo Seicento*, in *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*, eds. Aleksandra Patalas - Marina Toffetti, Venezia, Fondazione Levi, 2012, pp. 161-196; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Music in Poland under the Patronage of Bishops at the Turn of the Seventeenth Century,* in questo volume, pp. 13-30.

[23] Robert L. Kendrick, *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Oxford University Press, 1996; Id., *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

[24] Marco Bizzarini, *Il cardinale Federico Borromeo e la musica: scritti e carteggi*, Roma, Bulzoni, 2012.

raffinato collezionista di opere d'arte e ammiratore del Caravaggio. Nel *Discorso sopra la musica* il marchese Giustiniani propone una sintesi storica illuminante anche per ricontestualizzare l'opera di Zieleński:

> Oggi dì nelle composizioni da cantarsi in chiesa non si preme tanto come per avanti nella sodezza et artificio del contraponto, ma nella loro grande varietà e nella diversità de gli *ornamenti*, et *a più cori* nelle feste solenni *con accompagnamento di sinfonie di varij istromenti*.[25]

I tre elementi che rendevano gli *Offertoria* e *Communiones* «novo modo concinnata» – ornamenti vocali (*gorgia*), policoralità, accompagnamento di vari strumenti – sono tutti puntualmente evidenziati nella descrizione del Giustiniani. Il quale, tuttavia, scrivendo in un'epoca relativamente tarda (attorno agli anni venti del Seicento) includeva nella sua descrizione anche un quarto elemento, tipicamente moderno e ancora mancante in Zieleński: lo «stile recitativo», indissolubilmente legato, oltre che a un nuovo stile di canto, all'adozione del basso continuo.

Più esplicita la periodizzazione proposta dal marchese a proposito del gusto vocale, un aspetto, quest'ultimo, che rischia di sfuggire quasi completamente se ci si basa solo sull'analisi delle superstiti fonti musicali a stampa. Tre passi del *Discorso* hanno grande importanza in merito:

> L'anno santo del 1575 o poco dopo si cominciò un modo di cantare molto diverso da quello di prima, e così per alcuni anni seguenti, massime nel modo di cantare con una voce sola sopra un istrumento, con l'esempio di un Gio. Andrea napoletano, e del sig. Giulio Cesare Brancacci e d'Alessandro Merlo romano, che cantavano un basso nella larghezza dello spazio di 22 voci, con varietà di passaggi nuovi e grati all'orecchio di tutti.[26]

> Quelle dame di Mantova e di Ferrara […] facevano a gare non solo quanto al metallo et alla disposizione delle voci, ma nell'ornamento di esquisiti passaggi tirati in opportuna congiuntura e non soverchi (nel che soleva peccare Gio. Luca [Conforti] falsetto di Roma, che servì anche in Ferrara).[27]

> Nell'istesso tempo [anni ottanta del Cinquecento] il cardinale Ferdinando de' Medici, che fu poi Gran Duca di Toscana, stimolato e dal proprio gusto e dall'esempio degli altri suddetti prencipi [di Ferrara e di Mantova], ha premuto in avere musici eccellenti, e specialmente la famosa Vittoria [Archilei], dalla quale ha quasi avuto origine il vero modo di cantare nelle donne […] e con questo esempio molt'altri s'esercitarono in questo modo di cantare in Roma, in guisa tale che prevalsero a tutti

[25] Vincenzo Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, ed. Anna Banti, Firenze, Sansoni, 1981, p. 32. Sul concetto di 'sodezza' cfr. Franco Pavan, *«Un curioso ravolgimento 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 2004), ed. Davide Daolmi, Lucca, LIM, 2004, pp. 376-422: 409.

[26] Giustiniani, *Discorsi*, p. 21.

[27] Ivi, p. 22.

> gli altri musici dei luoghi e prencipi suddetti, e vennero in luce Giulio Romano [Caccini], Giuseppino, Gio. Domenico et il Rasi, che apparò in Firenze da Giulio Romano; e tutti cantavano di basso e tenore con larghezza di molto numero di voci, e con modi e passaggi esquisiti e con affetto straordinario e talento particolare di far sentire bene le parole. Et oltre a questi molti altri soprani, come Gio. Luca [Conforti], Ottavio Durante, Simoncino, Ludovico, che cantavano in voce da falsetto, e molti altri eunuchi di cappella […]. e con l'esempio di questi […] tutti i maestri di cappella hanno intrapreso di ammaestrare diversi eunuchi et altri putti a cantare con passaggi e con modi affettuosi e nuovi.[28]

Ciò che Giustiniani compendia in queste righe è uno spaccato della vocalità italiana degli anni ottanta e novanta del Cinquecento, impiegata tanto nel repertorio profano (dame di Ferrara) quanto in quello sacro (eunuchi e putti «di cappella»). Uno stadio, si badi, immediatamente anteriore all'adozione dello stile recitativo con basso continuo del primo Seicento, che prese avvio con i primi melodrammi e le monodie di Caccini. Lo stile di *gorgia* cui alludeva Giustiniani parrebbe corrispondere a quello che dovette affascinare Zieleński in occasione del suo ipotetico soggiorno romano (e milanese) degli anni novanta. Per trovare attestazioni scritte di questo stile vocale nelle fonti musicali coeve, dovremo trascurare la maggior parte delle stampe di madrigali e di polifonia sacra, per concentrarci invece su raccolte d'eccezione, quali le musiche per gli *Intermedi* fiorentini del 1589 o i *Madrigali a uno, due e tre soprani* di Luzzasco Luzzaschi tardivamente pubblicati nel 1601.[29] Oppure se ne troveranno molti esempi negli specifici trattati sulle diminuzioni vocali e sui cosiddetti *passaggi* scritti negli stessi anni da alcuni dei più apprezzati virtuosi cantori, la maggior parte dei quali attivi in cappella: Girolamo Dalla Casa, Giovan Luca Conforti, Ottavio Durante, Riccardo Rognoni, Giovanni Battista Bovicelli. È interessante osservare che Rognoni e Bovicelli negli anni novanta, erano attivi a Milano, e che i loro trattati sulle diminuzioni (1592 e 1594) furono entrambi pubblicati a Venezia da Giacomo Vincenti, che era poi lo stesso stampatore di Zieleński.[30] Si tratta di una coincidenza altamente significativa, a testimonianza, fra l'altro, di considerevoli legami musicali tra Milano e Venezia.

Lo stesso cardinale Federico Borromeo, da quanto lasciano intuire i suoi carteggi, fu contagiato negli anni novanta da una dilagante musicomania che lo indusse a promuovere l'educazione musicale di due giovani cantori al suo servizio – Alberto Turco e Giovanni Antonio Badini, quest'ultimo molto probabilmente un eunuco – inviati entrambi all'eccellente scuola di canto di Giulio Caccini in Firenze.[31] La strepitosa floridezza vocale che sorprende nelle *Communiones* per voce solista di Zieleński parrebbe in stridente contrasto con il rigorismo delle disposizioni post-tridentine, ma nella musica da cappella italiana

---

[28] Ivi, p. 24.

[29] La possibile influenza di queste fonti sulla musica di Zieleński venne già suggerita nel pionieristico studio di Zdzisław Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej* [Influenze italiane nella musica polacca], Kraków, Akademia Umiejętności, 1911.

[30] Riccardo Rognoni, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'Istromenti, et anco diversi passaggi per la simplice voce humana*, Venetia, Giacomo Vincenti, 1592; Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Venetia, Giacomo Vincenti, 1594.

[31] Cfr. Bizzarini, *Il cardinale Federico Borromeo*, *passim*.

ci fu almeno un ventennio, fra il 1580 e il 1600, di assoluta esplosione del fenomeno, poi progressivamente attenuatosi nei primi anni del nuovo secolo, soprattutto (ma non esclusivamente) in ambito sacro.[32] Lo stesso Borromeo, in età più matura, attorno al 1625, pur non aderendo a una posizione completamente censoria nei confronti della *gorgia* avrebbe assunto un atteggiamento molto più cauto e articolato:

> Io non nego che qualche passaggio non si habbi a fare nel canto, ma dico deve esser fatto a tempo, a misura et conscienza, et non con mo' tale che si leva la divotione et il senso alle parole sante, talmente che paiono più tosto vanità che cose indutive alla divotione, et più presto si perde il spirito di chi canta et di chi ode che se ne faccia aquisto.[33]

Eppure, soltanto un ventennio prima, in occasione di una solennissima processione a Milano nel giugno 1604, realizzata senza dubbio con il consenso dell'arcivescovo, l'esecuzione musicale fu oltre modo fastosa, con più cori, con moltitudine di strumenti e floridissima vocalità:[34] insomma, un mondo sonoro per certi aspetti analogo agli *Offertoria* e *Communiones* di Zieleński. Secondo l'estensore della cronaca, il teologo Cherubino Ferrari, grande ammiratore della musica di Claudio Monteverdi,[35] l'esecuzione impegnò «tutte le sorti d'istromenti, liuti, flauti, fifole, cornetti, viole da braccio, viole da gamba, violoni, contrabbassi, alpe [arpe], regali, organi, e voci di singolar valore», e soprattutto «li musici di questi chori cantavano con sì dolci accenti, portamenti di voce, gorghe e passaggi, che parevano voci celesti», poiché in ultima analisi, l'obiettivo della *gorgia* e delle ornamentazioni vocali nella musica religiosa era quello di emulare, quasi in uno slancio mistico, il concento angelico.

---

[32] A testimonianza del progressivo ridimensionamento della gorgia si può citare un passo di Vincenzo Giustiniani, riferibile alla nuova vocalità cacciniana del primo Seicento: «Avendo lasciato lo stile passato, che era assai rozzo, *et anche li soverchi passaggi con li quali si ornava*, [i buoni maestri moderni] attendono ora per lo più ad uno stile recitativo ornato di grazia et ornamenti appropriati al concetto, con qualche passaggio di tanto in tanto tirato con giudizio e spiccato». Cfr. Giustiniani, *Discorsi*, p. 31. Inoltre il cremasco Orazio Scaletta, in un avvertimento ai cantori riprodotto nella partitura (1606) della *Cetra spirituale* dedicata a Francesco Lucino, basso virtuoso e cantore del duomo di Milano, raccomandava con ironia: «Nelli passi affettuosi o mesti, in cortesia, si sequestri in casa la signora gorga, sforzandosi più tosto dar l'anima con ogni affetto alla parola»; citato in Marina Toffetti, *'Lucino è un lampo, e la sua voce è un tuono': Francesco Lucino cantore a Milano nel primo Seicento*, «Rivista italiana di musicologia», XXXIX/1, 2004, pp. 3-51: 25.

[33] Federico Borromeo, *Dell'Assuntione della Beata Vergine*, I-Ma, ms. F. 4 inf., c. 363*v*. Questo interessante scritto è stato segnalato per la prima volta e parzialmente trascritto in Kendrick, *Celestial Sirens*, pp. 449-451.

[34] *La solennissima processione della Madonna di S. Giovanni in Conca di Milano fatta l'ultima Dominica di Giugno 1604*, Milano, Lomazzo, 1604, *passim* (numerosi passi sono trascritti in Kendrick, *The Sounds of Milan*, pp. 384-386).

[35] Cherubino Ferrari, in occasione della polemica tra Monteverdi e Giovanni Maria Artusi, si schierò pubblicamente dalla parte del compositore con due componimenti poetici stampati nel *Quinto libro de' madrigali* (1605); inoltre, in una lettera al duca Vincenzo Gonzaga del 22 agosto 1607, elogiò la poesia e la musica dell'*Orfeo*. Cfr. Claudio Sartori, *Monteverdiana*, «The Musical Quarterly», XXXVIII/3, 1952, pp. 399-413: 406; Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 153.

Abbiamo fin qui tentato una rilettura delle scelte musicali che stanno alla base della grande raccolta di Zieleński limitandoci ai soli punti d'osservazione del cardinale Borromeo e del marchese Giustiniani, dal cui orizzonte restava comunque esclusa una città fondamentale come Venezia. Dobbiamo quindi chiederci se Zieleński avrebbe potuto attendere con successo alla sua opera anche senza soggiornare direttamente nella città lagunare, facendo unicamente tesoro di esperienze musicali romane e milanesi. Non è purtroppo possibile fornire una risposta sicura e definitiva a questa domanda. A un primo sguardo, le locuzioni incluse nel frontespizio dell'opera di Zieleński quali «vocibus tam vivis, quam instrumentalibus» e «sacrae symphoniae» sembrano tratte di peso dalle celebri raccolte veneziane di Andrea e Giovanni Gabrieli.[36] Certo, l'ipotesi che Zieleński appartenga al nutrito gruppo di musici oltremontani inviati alla scuola di Giovanni Gabrieli è stata ripetutamente formulata anche sulla base di minuziose argomentazioni stilistiche, ma allo stato attuale delle conoscenze non sono emersi elementi storico-biografici definitivi, sicché la questione rimane aperta. Si sa che le stampe musicali dei Gabrieli erano diffuse anche in Polonia, ma sorprende, per esempio, che un autore come Starowolski non nomini mai questi musicisti veneziani, mentre cita onorevolmente Palestrina, Viadana, Lappi, Pacelli, Frescobaldi e Monteverdi.[37]

In conclusione, e per tornare su un terreno più solido, si può affermare che l'ambizioso progetto musicale di Zieleński e Baranowski realizzò con grande finezza artistica un ideale sonoro che affondava le sue radici nel mondo musicale italiano degli anni novanta, con particolare riferimento all'asse Roma-Milano[38] per quanto riguarda la *gorgia* delle *Communiones* e con uno sguardo rivolto più propriamente a Venezia per la policoralità con strumenti. Senza dubbio l'intensità delle relazioni diplomatiche fra la Rzeczpospolita e la Santa Sede, così come il dialogo tra i vescovi di diocesi importanti, fu determinante ai fini della diffusione degli stili musicali italiani in Polonia. D'altra parte, la pubblicazione relativamente tardiva della stampa nel 1611 sancì senza dubbio il primato del compositore polacco in uno stile 'nuovo' per la sua nazione, ma ebbe sicuramente un aspetto meno aggiornato a sud delle Alpi, dove l'avvicendamento delle mode musicali, soprattutto nei diversi stili di canto e nell'adozione del basso continuo, aveva assunto un ritmo vertiginoso e forse irripetibile nella storia.

---

[36] Cfr. Andrea Gabrieli, *Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) quinque vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae, liber primus*, Venetiis, apud Antonium Gardanum, 1565 (RISM A/I G 49); Giovanni Gabrieli, *Sacrae symphoniae* […] *senis 7.8.10.12.14.15 & 16. tam vocibus, quam instrumentis, editio nova*, Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1597 (RISM A/I G 85).

[37] Cfr. Asprilio Pacelli, *Opera omnia*, I: *Madrigali*, ed. Mateusz Gliński, Roma, De Santis, 1947, p. 15; Anna Szweykowska - Zygmunt M. Szweykowski, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów* [Gli italiani nella cappella reale dei Vasa di Polonia], Kraków, Musica Iagellonica, 1997, p. 66.

[38] Il collegamento fra le due città, particolarmente stretto per ovvie ragioni ecclesiastiche (si pensi soltanto alla biografia di Federico Borromeo), trova un'ulteriore conferma in campo musicale nel comune fenomeno dei virtuosi sopranisti. Lo stesso Bovicelli, originario di Assisi, era stato al servizio del cardinale Sirleto a Roma prima di entrare stabilmente nella cappella del duomo di Milano.

Abstract

Dalla lettera dedicatoria degli *Offertoria* e *Communiones* (Venezia, 1611) di Mikołaj Zieleński è possibile definire il ruolo svolto dal vescovo polacco Wojciech Baranowski per quanto riguarda la natura e lo scopo di quelle straordinarie raccolte musicali. Nel 1595 Baranowski visitò Roma per incontrare papa Clemente VIII. Come lo storico Ludwig von Pastor ha avuto modo di evidenziare, in quei giorni la Polonia si trovava al centro dell'interesse della Santa Sede non solo per contrastare l'avanzata dei Protestanti nell'Europa centro-orientale e per la sua possibile adesione a una lega antiturca, ma anche per favorire un possibile ritorno a Roma della Chiesa Rutena. In qualità di mecenate della musica sacra, Baranowski mirò anzitutto a rispettare i dettami delle autorità cattoliche, ma si mostrò anche particolarmente sensibile ad alcune delle principali novità stilistiche della musica sacra italiana di quegli anni, dalla policoralità allo stile vocale florido (*gorgia*). Nel presente saggio si presentano nuovi documenti sul soggiorno in Italia di Baranowski e per la prima volta si richiama l'attenzione sulla sua corrispondenza con il cardinale Federico Borromeo, arcivescovo di Milano, fondatore della Biblioteca (e Pinacoteca) Ambrosiana e personalità di primo piano nell'erudizione ecclesiastica. Da queste lettere si evince che Baranowski per qualche tempo fu ospite del Borromeo a Milano. È probabile che Zieleński abbia seguito il suo mecenate nel suo viaggio in Italia (1595-1596) poiché la sua musica, soprattutto per la presenza della *gorgia* nella raccolta di *Communiones*, sembra riflettere ciò che egli potrebbe aver udito in città come Roma e Milano. Ciò sarebbe almeno in parte confermato dalla testimonianza del poligrafo polacco Szymon Starowolski, secondo cui (*Scriptorum Polonicorum hekatontas*, 1627) Zieleński studiò a Roma con altri compatrioti. D'altra parte, questa ricostruzione storica risulta in conflitto con l'idea musicologica più tradizionale che ipotizza per Zieleński un apprendistato (finora non documentato) con Giovanni Gabrieli. Oltre a questi aspetti, la parte finale dello studio si concentra su alcune citazioni dal *Discorso sopra la musica* di Vincenzo Giustiniani cercando di dimostrare come i profondi cambiamenti della musica italiana d'inizio Seicento – assieme agli esiti delle intense relazioni fra la Penisola e la Polonia – abbiano profondamente influenzato l'opera di Zieleński.

From Mikołaj Zieleński's dedication letter of both *Offertoria* and *Communiones* (Venice, 1611) we can ascertain the role played by the Polish bishop Wojciech Baranowski as to the nature and the purpose of these extraordinary collections. In 1595 Baranowski visited Rome in order to meet Pope Clement VIII. As the historian Ludwig von Pastor has already pointed out, in those days Poland was crucial for the politics of the Holy See, not only to contrast Protestants in Central Eastern Europe and to participate in an anti-Turkish league, but also to attract the Ruthenian Church back to Rome. As a patron of sacred music, Baranowski intended to respect strictly the outlines given by the catholic authorities. Moreover, he appears to be particularly open-minded towards some of the main trends in contemporary Italian music, such as polychorality and the luxuriant style of singing called *gorgia*. This paper presents new documents on the Italian sojourn of Baranowski and for the first time draws the attention upon the correspondence between him and cardinal Federico Borromeo, archbishop of Milan, founder of the Ambrosiana library (and art museum) and who intended to reform sacred scholarship and art. As Baranowski in his letters reveals, he spent some time in Milan as a guest of cardinal Borromeo. Probably Zieleński followed his patron during this journey to Italy (1595-1596) as his music, particularly the *gorgia* style displayed in the *Communiones*, seems to reflect what he might have heard in cities like Rome or Milan. This is partly underpinned by the Polish

writer Szymon Starowolski, according to whom (*Scriptorum Polonicorum hekatontas*, 1627) Zieleński had studied in Rome along with other compatriots. However, this historical reconstruction appears in conflict with the traditional view which postulates for Zieleński a (so far undocumented) apprenticeship with Giovanni Gabrieli. Besides these aspects, the final part of the paper focuses on selected quotations from Vincenzo Giustiniani's *Discorso sopra la musica*, and tries to demonstrate how the profound changes in Italian early 17th-century music, along with the results of intense Italian-Polish relationships, deeply influenced Zieleński's work.

AGNIESZKA LESZCZYŃSKA
University of Warsaw

THE LITURGICAL CONTEXT OF *OFFERTORIA* AND *COMMUNIONES* BY MIKOŁAJ ZIELEŃSKI

The liturgical aspect of the work of Mikołaj Zieleński has already been discussed by a number of authors who have made a study of this composer. Among them, Hieronim Feicht and Władysław Malinowski deserve a special mention. Feicht, because he was the first to take up this issue, drawing attention to such features as the confusion in the order of the church year regarding the arrangement of the offertories and communions, while Malinowski, alongside general remarks on the liturgical cycle and references to plainsong in the works of Zieleński, also included a list of all of his compositions, with a precise description of their liturgical function.[1] My essay refers to the findings of my predecessors at some points, rectifying some of their findings, but is primarily concerned with drawing attention to issues which have not been studied before.

The edition of Mikołaj Zieleński's *Offertoria totius anni* and *Communiones totius anni* (Venice, Giacomo Vincenti, 1611) comprised eight partbooks and *Partitura pro organo*.[2] At the end of the latter there is the following list, not typical of prints of polyphonic music: *Registrum offertorium et communionum secundum ordinem Calendarij & Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem pro diebus Festis Solemnioribus per totum annum occurentibus in hoc libro contentorum* (see figure 2, p. 45-51), a combination of the liturgical calendar, usually placed at the beginning of a missal, with the text incipits of the corresponding communions and offertories, not encountered elsewhere. A peculiar feature of this calendar is the presence of the dates of moveable feasts. One might expect that these would follow the order of a particular church year, but that is not the case. The date of Easter in the *Registrum* is 8 April. The Resurrection holy days nearest to the time of the edition of Zieleński's works which fall on that day were celebrated in 1628 (according to the Gregorian calendar), so

[1] Hieronim Feicht, *Muzyka w okresie polskiego baroku* [Music of the Polish baroque era], in *Z dziejów polskiej kultury muzycznej* [History of music culture in Poland], eds. Stefania Łobaczewska - Tadeusz Strumiłło - Zygmunt M. Szweykowski, 2 vols., Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958-1962, I (1958), pp. 182-185; Władysław Malinowski, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego* [Polyphony of Mikołaj Zieleński], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981, pp. 26-29, 226-235.

[2] Extant partbooks: *Cantus primi chori*, *Tenor primi chori*, *Altus secundi chori* and *Tenor secundi chori* are held in Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, no. 50914 Muz. *Partitura pro organo* is preserved in Kraków, Biblioteka Książąt Czartoryskich, no. 40102 III. Facsimile editions: *Cantus primi chori*, *Tenor primi chori*, *Altus secundi chori*, and *Tenor secundi chori*, ed. Katarzyna Morawska, Kraków, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki - Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983 (Monumenta Musicae in Polonia, ed. Jerzy Morawski, Series D: Biblioteca antiqua XIV); *Partitura pro organo*, ed. Jerzy Morawski, Kraków, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki - Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986 (Monumenta Musicae in Polonia, ed. Jerzy Morawski, Series D: Biblioteca antiqua XV). Title page of *Partitura* and pages of the *Registrum* are reproducted in the figures 1-4, with kind permission from Barbara Przybyszewska-Jarmińska, the chief editor of the Monumenta Musicae in Polonia.

the author of the *Registrum* is unlikely to have had those in mind. However, if we take into account the Julian calendar, which ceased to be used in Catholic countries in 1582 but was still valid in Protestant areas, then, according to that calendar, Easter fell on 8 April in 1610. Following this clue, one might query the reasons for adhering to the Julian calendar in Catholic Poland or in Italy, if it were not for the fact that the other moveable feasts mentioned in the *Registrum* – *Ascensio Domini* (22 May), *Pentecostes* (4 June), *SS. Trinitatis* (10 June), *Corporis Christi* (16 June) – are not correlated either with Easter, or with each other. The dates of all those feasts in *Partitura pro organo* are purely abstract.

Registrum reflects the liturgical calendar binding in Poland: it contains local feast days, which fall on different days in *Missale Romanum*, or are altogether absent from it. The former include, for example, the feast of Saint Stanislaus on 8 May – the date valid for Poland, but according to *Missale Romanum* this feast is celebrated one day earlier. Among those which are present in the *Registrum* but absent from *Missale Romanum* we find such feast days as *Brigidae virginis* (1 February), *Casimiri Confessoris* (4 March, instead of *Translatio S. Veneceslai martyri* from *Missale Romanum*, which in Polish missals was moved to 5 March), *S. Adalberti Episcopi & martyri* (23 April instead of *S. Georgii martyri*), *Translationis S. Stanislai Episcopi* (27 September), *Translationis S. Adalberti Episcopi* (20 October), *SS. Martyrum quinque Fratrum Polonorum* (12 November). It seems that the set included in the *Registrum*, which was probably produced in the circle of Archbishop Wojciech Baranowski, the sponsor of the Venetian edition and the addressee of the dedication included in it, was to have been the point of departure for Zieleński's work.

Figure 1. Mikołaj Zieleński, *Offertoria et communiones totius anni. Partitura pro organo* (Venice, Giacomo Vincenti, 1611)
Title page of *Offertoria*
Facsimile edition: Jerzy Morawski, *Monumenta Musicae in Polonia*, Cracow, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki - Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986

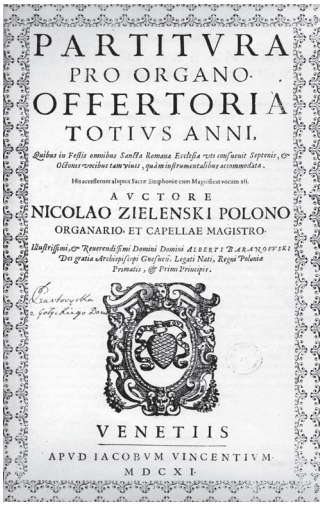

PARTITVRA
PRO ORGANO.
OFFERTORIA
TOTIVS ANNI,
Quibus in Festis omnibus Sancta Romana Ecclesia vsi consuevit Septenis, & Octonis vocibus tam vivis, quàm instrumentalibus accommodata.
Hic accesserunt aliquot Sacræ Simphoniæ cum Magnificat vocum xij.
AVCTORE
NICOLAO ZIELENSKI POLONO
ORGANARIO. ET CAPELLAE MAGISTRO.
Illustrissimi, & Reverendissimi Domini Domini ALBERTI BARANOVVSKI
Dei gratia Archiepiscopi Gnesnen. Legati Nati, Regni Poloniæ
Primatis, & Primi Principis.
VENETIIS
APVD IACOBVM VINCENTIVM.
MDCXI.

Figure 2. *Registrum offertoriorum et communionum*
In Mikołaj Zieleński, *Offertoria et communiones totius anni. Partitura pro organo* (Venice, Giacomo Vincenti, 1611)
Facsimile edition: Jerzy Morawski, *Monumenta Musicae in Polonia*, Cracow, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki - Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986

REGISTRVM
OFFERTORIORVM
ET COMMVNIONVM

Secundum ordinem Calendarij, & Sanctæ Romanæ Ecclesiæ consuetudinem pro diebus Festis Solemnioribus per totum Annum occurrentibus in hoc Libro contentorum.

IANVARII.	OFFERTORIA.	COMMVNIONES.
A 1 ✠ In Circumcisione Domini.	Tui sunt cæli.	Viderunt omnes fines terræ.
b 2 Octaua S. Stephani.	Elegerunt Apostoli.	Video cælos apertos.
c 3 Octaua S. Ioannis.	Iustus vt palma florebit.	Exijt sermo inter fratres.
d 4 Octaua SS. Innocentium.	Anima nostra sicut passer.	Vox in Rama audita.
e 5 Vigilia Epiphaniæ.	Deus firmauit orbem,	Tolle Puerum, & Matrem.
f 6 ✠ In Epiphania Domini, & per to-	Reges Tharsis & insulæ.	Vidimus stellam eius.
g 7 tam Octauam.		
A 8		
b 9		
c 10		
d 11		
e 12		
f 13		
g 14 Hilarij Episcopi, & Confessoris.	Iustus vt palma.	Fidelis seruus.
A 15 Pauli primi Eremitæ Confessoris.	In virtute tua.	Lætabitur iustus.
b 16 Marcelli Papæ, & Martyris.	Veritas mea.	Domine quinque talenta.
c 17 ✠ Antonij Abbatis.	Desiderium animæ.	Fidelis seruus.
d 18 ✠ Cathedræ S. Petri Romæ.	Tu es Petrus.	Tu es Petrus.
e 19 Marij, Marthę, Audifacis, & Abachũ	Anima nostra	Dico autem vobis.
f 20 ✠ Fabiani, & Sebastiani martyrum.	Lætamini in Domino.	Multitudo languentium.
g 21 Agnetis virginis, & martyris.	Afferentur Regi virgines.	Quinque prudentes virgines.
A 22 Vincentij, & Anastasij martyrum.	Mirabilis Deus.	Et si coram hominibus.
b 23 Emerentianæ virginis, & martyris.	Diffusa est gratia	Feci iudicium.
c 24 Timothei Episcopi, & martyris.	Veritas mea.	Semel iuraui.
d 25 ✠ Conuersio S. Pauli Apostoli.	Mihi autem nimis.	Amen dico vobis.
e 26 Policarpi Episcopi, & martyris.	Inueni Dauid.	Posuisti Domine.
f 27 Ioannis Chrisostomi Epi, & Conf.	Iustus vt palma.	Fidelis seruus.
g 28 Agnetis Secondo.	Diffussa est gratia.	Simile est regnum.
A 29		
b 30		
c 31		

FEBRVARII.	OFFERTORIA.	COMMVNIONES.
d 1 ✠ Brigidæ virginis.	Filiæ Regum in honore.	Quinque prudentes.
e 2 ✠ Purificationis B. Mariæ Virginis.	Diffusa est gratia.	Responsum accepit Symeon.
f 3 Blasij Episcopi, & martyris.	Inueni Dauid seruum.	Posuisti Domine.
g 4		
A 5 Agathæ virginis, & martyris.	Afferentur Regi.	Qui me dignatus.
b 6 ✠ Dorotheæ virginis, & martyris.	Diffusa est gratia.	Feci iudicium.
		c 7 ✠ Romualdi

c	7 ✠ Romualdi Abbatis.	Desiderium animæ.	Fidelis seruus.
d	8		
e	9 Apolloniæ virginis, & martyris.	Afferentur Regi virgines.	Confundantur superbi.
f	10		
g	11		
A	12		
b	13		
c	14 Valentini Presbyteri, & martyris.	Gloria, & honore.	Qui vult venire.
d	15 Faustini, & Iouitæ martyrum.	Iustorum animæ.	Quod dico vobis.
e	16		
f	17		
g	18 Symeonis Episcopi, & martyris.	Veritas mea.	Semel iurani.
A	19		
b	20		
c	21		
d	22 ✠ Cathedra S. Petri. Antiochiæ.	Tu es Petrus.	Tu es Petrus.
e	23 Vigilia.	Gloria & honore.	Magna est gloria.
f	24 ✠ Matthiæ Apostoli.	Constitues eos.	Vos qui secuti estis me.
g	25		
A	26		
b	27		
c	28		

MARTII.	OFFERTORIA.	COMMVNIONES.
d 1		
e 2		
f 3		
g 4 ✠ Casimiri Confessoris.	Veritas mea.	Beatus seruus.
A 5 ✠ Translatio S. Venceslai martyris.	Posuisti Domine.	Qui mihi ministrat.
b 6		
c 7 Thomæ de Aquino Confessoris.	Iustus vt palma.	Fidelis seruus.
d 8		
e 9 Quadraginta martyrum.	Lætamini in Domino.	Quicunque fecerit.
f 10 Cyrilli, & Methodij Pontificum, &	Mirabilis Deus.	Quod dico vobis.
g 11 Confessorum.		
A 12 Gregorij Papæ, & Confessoris, &	Veritas mea.	Fidelis seruus.
b 13 Ecclesiæ Doctoris.		
c 14		
d 15		
e 16		
f 17		
g 18		
A 19 ✠ Iosephi Confessoris.	Veritas mea.	Ioseph fili Dauid.
b 20		
c 21 Benedicti Abbatis.	Desiderium animæ.	Fidelis seruus.
d 22		
e 23		
f 24		
g 25 ✠ Annunciatio B. Mariæ Virginis.	Aue Maria.	Ecce Virgo concipiet.
A 26		
b 27		
c 28		
d 29		
e 30		
f 31		

APRILIS.	OFFERTORIA.	COMMVNIONES.
g 1		
A 2 Francisci de Paula Confessoris.	In virtute tua.	Amen dico vobis.
b 3		
c 4		
d 5		
e 6		
f 7		
g 8 ✠ Resurrectio D. N. Iesu Christi.	Terra tremuit.	Pascha nostrum.
A 9 ✠ Feria Secunda Paschæ.	Angelus Domini.	Surrexit Dominus.
b 10 ✠ Feria Tertia Paschæ.	Intonuit de cælo.	Si consurrexistis.
c 11 Leonis Papæ, & Confessoris.	Inueni Dauid seruum.	Beatus seruus.

d 12

d	12		
e	13		
f	14 Tyburtij, Valeriani, & Maximi mar	Lætamini in Domino.	Gaudete iusti iu Domino.
g	15 tyrum.		
A	16		
b	17 Aniceti Papæ, & martyris.	Confitebuntur cæli.	Lætabitur iustus.
c	18		
d	19		
e	20		
f	21		
g	22 Soteris, & Caij Pontificũ, & marty.	Lætamini in Domino.	Gaudete iusti in Domino.
A	23 ✠ S. Adalberti Episcopi, & marty.	Posuisti Domine.	Ego sum Pastor.
b	24		
c	25 ✠ Marci Euangelistæ.	Confitebuutur cæli.	Lætabitur iustus.
d	26 Cleti, & Marcellini Pontificum, &	Lætamini in Domino.	Gaudete iusti in Domino.
e	27 martyrum		
f	28 Vitalis martyris.	Confitebuntur cæli.	Lætabitur iustus.
g	29 Petri martyris.	Confitebuntur cæli.	Lætabitur iustus.
A	30		

MAII.	OFFERTORIA.	COMMVNIONES.
b 1 ✠ Philippi, & Iacobi Apostolorũ.	Confitebuntur cæli.	Tanto tempore vobiscum.
c 2 ✠ Sigismundi Regis & martyris.	Confitebuntur cæli.	Lætabitur iustus.
d 3 Inuentio S. Crucis.	Dextera Domini.	Per signum Crucis.
e 4 ✠ Floriani militis & martyris.	Confitebuntur cæli.	Lætabitur iustus.
f 5		
g 6 Ioannis ante portam Latinam.	Confitebuntur cæli.	Lætabitur iustus.
A 7		
b 8 ✠ Stanislai Episcopi & martyris.	Posuisti Domine.	Ego sum Pastor.
c 9 Gregorij Nazianzeni Episcopi, & Confessoris.	Iustus vt palma	Fidelis seruus.
d 10 Gordiani, & Epimachi martyrum.	Lætamini in Domino.	Gaudete iusti.
e 11		
f 12 ✠ Nerei, Achillei, & Demitillæ vir	Confitebuntur cæli.	Gaudete iusti.
g 13 ginis, atque Pancratij martyrum.		
A 14 Bonifacij martyris.	Confitebuntur cæli.	Lætabitur iustus.
b 15		
c 16		
d 17		
e 18		
f 19 Pudentianæ virginis.	Filiæ Regum.	Quinque prudentes virgines.
g 20		
A 21		
b 22 ✠ Ascensio Domini.	Ascendit Deus.	Psallite Domino qui ascendit.
c 23		
d 24		
e 25 Vrbani Papæ, & martyris.	Veritas mea.	Fidelis seruus.
f 26 Eleutherij Papæ, & martyris.	Veritas mea.	Semel iurani.
g 27 Ioannis Papæ, & martyris.	Inueni Dauid seruum.	Posuisti Domine.
A 28		
b 29		
c 30 Felicis Papæ, & martyris.	Veritas mea.	Semel iurani.
d 31 Petronillæ virginis.	Afferentur Regi virgines.	Simile est Regnum.

IVNII.	OFFERTORIA.	COMMVNIONES
e 1		
f 2 Marcellini, Petri, atque Erasmi mar tyrum.	Lætamini in Domino.	Iustorum animæ.
g 3 Erasmi Episcopi, & martyris.	Confitebuntur cæli.	Lætabitur iustus.
A 4 ✠ Dies Pentecostes.	Confirma hoc Deus.	Factus est repente.
b 5 ✠ Feria Secunda.	Intonuit de cælo.	Spiritus sanctus docebit.
c 6 Feria Tertia.	Portas cæli.	Spiritus qui a Patre.
d 7		
e 8		
f 9 Primi, & Feliciani martyrum.	Mirabilis Deus.	Ego vos elegi.
g 10 ✠ SS. Trinitatis.	Benedictus sit Deus.	Benedicimus Deum cæli.
A 11 Barnabæ Apostoli.	Constitues eos.	Vos qui secuti estis me.
b 12 Basilidis, Cyrini, Naboris, & Nazarij.	Exultabunt sancti.	Poluerunt mortalia.

✠ Antonij

c	13 ✠ Antonij de Padua Confessoris.	Veritas mea.	Beatus seruus,
d	14 Basilij Magni Episcopi, & Confes.	Veritas mea.	Fidelis seruus.
e	15 Viti, Modesti, atque Crescentiæ martyrum.	Mirabilis Deus.	Iustorum animæ.
f	16 ✠ Corporis Christi,	Sacerdotes Domini,	Quotiescunque manducaſ.
g	17		
A	18 Marci, & Marcelliani martyrum.	Anima nostra.	Amen dico vobis, quod.
b	19 Gerualij, & Protasij martyrum.	Lætamini in Domino,	Posuerunt mortalia.
c	20 Sylverij Papæ, & martyris.	Veritas mea.	Semel iurauí.
d	21		
e	22 Paulini Episcopi & Confessoris,	Inueni Dauid seruum,	Fidelis seruus.
f	23 Vigilia.	Gloria & honore	Magna est gloria,
g	24 ✠ Natiuitas S Ioannis Baptistæ.	Iustus vt palma	Tu puer Propheta.
A	25 De Octaua S. Ioannis.	Iustus vt palma.	Tu puer Propheta.
b	26 Ioannis & Pauli martyrum.	Gloriabuntur in te,	Etsi coram hominibus.
c	27 De octaua Natiuitatis S. Ioannis.	Iustus vt palma.	Tu puer Propheta.
d	28 Leonis Papæ & Confes. (Vigilia.	Veritas mea.	Beatus seruus.
e	29 ✠ Petri & Pauli Apostolorum.	Constitues eos.	Tu es Petrus.
f	30 ✠ Cõmemoratio S. Pauli Apostoli.	Mihi autem nimis.	Amen dico vobis, quod vos.

I V L I I.	OFFERTORIA.	COMMVNIONES.
g 1 Octaua S. Ioannis Baptistæ.	Iustus vt palma.	Tu puer Propheta.
A 2 ✠ Visitatio B. Mariæ Virginis,	Beata es Virgo Maria.	Beata viscera Mariæ.
b 3 De Octaua Apostolorum.	In omnem terram.	Vos qui secuti estis me.
c 4 De Octaua.	In omnem terram.	Vos qui secuti estis me.
d 5 De Octaua.	In omnem terram.	Vos qui secuti estis me.
e 6 Octaua Apostolorũ Petri & Pauli.	Exultabunt Sancti in gloria.	Iustorum animæ.
f 7		
g 8		
A 9		
b 10 Septem Fratrum, & SS. Ruffinæ, ac Secundæ martyrum.	Anima nostra sicut passer.	Quicunque fecerit voluntatem.
c 11 Pij Papæ & martyris.	Veritas mea.	Semel iurauí.
d 12 Naboris & Felicis martyrum.	Mirabilis Deus.	Etsi coram hominibus.
e 13 ✠ Margarithæ virginis, & marty.	Diffusa est gratia.	Feci iudicium.
f 14 Bonauenturæ Episcopi & Confes.	Veritas mea.	Beatus seruus.
g 15 ✠ Diuisionis SS. Apostolorum.	In omnem terram.	Vos qui secuti estis me.
A 16		
b 17 Alesij Confessoris.	Veritas mea.	Beatus seruus, quem cum.
c 18 Symphorosæ cum septem filijs martyrum.	Lætamini in Domino.	Quicunque fecerit voluntatem.
d 19		
e 20		
f 21 Praxedis virginis.	Diffusa est gratia.	Feci iudicium, & iustitiam.
g 22 ✠ Mariæ Magdalenæ.	Diffusa est gratia.	Simile est Regnum cælorum.
A 23 Apolinaris Episcopi & martyris,	Veritas mea.	Domine quinque talenta.
b 24 ✠ Christinæ virginis & martyris.	Diffusa est gratia.	Feci iudicium.
c 25 ✠ Iacobi Apostoli.	In omnem terram.	Vos qui secuti estis me.
d 26 ✠ Annæ Matris B. Mariæ Virg.	Filiæ Regum in honore,	Diffusa est gratia.
e 27 Pantaleonis martyris.	Posuisti Domine.	Qui mihi ministrat.
f 28 Nazarij, Celsi, & Victoris Papæ & martyrum.	Mirabilis Deus.	Etsi coram hominibus.
g 29 Marthe virginis.	Filiæ Regum in honore.	Quinque prudentes virgines.
A 30 Abdon, & Sennen martyrum,	Mirabilis Deus.	Posuerunt mortalia.
b 31		

A V G V S T I.	OFFERTORIA.	COMMVNIONES.
c 1 ✠ Petri ad vincula.	Constitues eos Principes.	Tu es Petrus.
d 2 Stephani Papæ & martyris.	Inueni Dauid,	Domine quinque talenta.
e 3 Inuentio S. Stephani Protomartyris.	Elegerunt Apostoli.	Video cælos apertos.
f 4 Dominici Confessoris.	Veritas mea.	Fidelis seruus.
g 5 ✠ Dedicatio S. Mariæ ad Niues,	Ave Maria.	Beata viscera.
A 6 ✠ Transfiguratio Domini.	Gloria & diuitiæ.	Visionem quam vidistis.
b 7 Donati Episcopi & martyris.	Inueni Dauid,	Fidelis seruus.
c 8 Cyriaci, Largi, & Smaragdi mart,	Lætamini in Domino.	Signa autem.
d 9 Vigilia.	Oratio mea munda.	Qui vult venire post me.
e 10 ✠ In festo S. Laurentij martyris, & per totam octauam.	Confessio & pulchritudo.	Qui mihi ministrat.

f 11

f	12		
g	13		
A	14 Vigilia.	Beata es Virgo Maria.	Beata viſcera Mariæ.
b	15 ✠ Aſſumptio Beatæ Mariæ Virginis, & per Octauam.	Aſſumpta eſt Maria.	Optimam partem.
c	16 ✠ Hiacynthi Confeſſoris.	Veritas mea.	Beatus ſeruus.
d	17		
e	18		
f	19 ✠ Benignæ virginis & martyris.	Diffuſa eſt gratia.	Quinque prudentes virgines.
g	20 Bernardi Abbatis.	Deſiderium animæ.	Fidelis ſeruus.
A	21		
b	22		
c	23 Vigilia.	Gloria & honore	Magna eſt gloria.
d	24 ✠ Batholomæi Apoſtoli.	Mihi autem nimis.	Vos qui ſecuti eſtis me.
e	25 Ludouici Regis Franciæ Confeſ.	Veritas mea.	Beatus ſeruus.
f	26 Zepherini Papæ & martyris.	Inueni Dauid.	Poſuiſti Domine.
g	27		
A	28 ✠ Auguſtini Epiſcopi, & Confeſ.	Iuſtus vt palma	Fidelis ſeruus.
b	29 ✠ Sabinæ viduæ.	Diffuſa eſt gratia.	Principes perſecuti.
c	30 Fœlicis & Adaucti martyrum.	Lætamini in Domino.	Quod dico vobis in teneb.
d	31		

SEPTEMBRIS·	OFFERTORIA·	COMMVNIONES·
f 1 Aegidij Abbatis.	Deſiderium animæ.	Fidelis ſeruus.
g 2		
A 3		
b 4		
c 5		
d 6		
e 7		
f 8 ✠ Natiuitas Beatæ Mariæ Virginis & per Octauam.	Beata es Virgo Maria.	Beata viſcera.
g 9		
A 10 ✠ Nicolai de Tolentino Confeſ.	In virtute tua.	Amen dico vobis.
b 11		
c 12		
d 13		
e 14 ✠ Exaltatio S. Crucis.	Protege Domine.	Per ſignum Crucis.
f 15		
g 16 Cornelij, & Cypriani Pont. & mart.	Mirabilis Deus.	Etſi coram hominibus.
A 17		
b 18		
c 19 ✠ Ianuarij Epi, & ſociorũ marty.	Iuſtorum animæ.	Quod dico vobis.
d 20 Vigilia.	Gloria & honore.	Magna eſt gloria.
e 21 ✠ Matthæi Apoſtoli, & Euangel.	Poſuiſti Domine.	Magna eſt gloria.
f 22 Mauritij, & ſociorum martyrum.	Mirabilis Deus.	Etſi coram hominibus.
g 23 Lini Papæ & martyris.	Veritas mea.	Semel iurani.
A 24 ✠ Tirſij martyris.	Gloria & honore.	Qui mihi miniſtrat.
b 25		
c 26 Cypriani, & Iuſtinæ martyrum.	Iuſtorum animæ.	Quod dico vobis.
d 27 ✠ Translationis S. Stanislai Epi.	Poſuiſti Domine.	Ego ſum Paſtor bonus.
e 28 ✠ Venceslai martyris.	Poſuiſti Domine.	Qui mihi miniſtrat.
f 29 ✠ Dedicatio S. Michaelis Archan.	Stetit Angelus.	Benedicite omnes Angeli.
g 30 ✠ Hieronymi Presbyteri Confeſ.	Iuſtus vt palma.	Fidelis ſeruus.

OCTOBRIS·	OFFERTORIA·	COMMVNIONES·
A 1 Remigij Epiſcopi & Confeſſoris.	Inueni Dauid.	Fidelis ſeruus.
b 2		
c 3		
d 4 ✠ Franciſci Confeſſoris.	Veritas mea.	Fidelis ſeruus.
e 5 ✠ Placidi, & ſociorum martyrum.	Iuſtorum animæ.	Quod dico vobis.
f 6		
g 7 Marci Papæ & Confeſſoris.	Veritas mea.	Fidelis ſeruus.
A 8 Dionyſij, Ruſtici, & Eleutherij martyrum.	Exultabunt Sancti in gloria.	Dico autem vobis.
b 9		
c 10 ✠ Gereonis, & ſociorum martyrũ.	Exultabunt Sancti in gloria.	Poſuerunt mortalia.

d 11

d 11			
c 12			
f 13			
g 14 Callisti Papæ & martyris.	Veritas mea.		Beatus seruus.
A 15 ✠ Heduigis viduæ.	Filiæ Regum.		Diffusa est gratia.
b 16			
c 17			
d 18 ✠ Lucæ Euangelistæ.	Mihi autem nimis.		Vos qui secuti estis me.
e 19			
f 20 ✠ Translationis S. Adalberti Epi.	Posuisti Domine.	∴	Semel iurauí.
g 21 ✠ Vitulæ & sociatum martyrum.	Afferentur Regi.		Quinque prudentes virgines.
A 22			
b 23			
c 24			
d 25 Chrysanthi & Dariæ martyrum.	Mirabilis Deus.		Etsi coram hominibus.
e 26 Euaristi Papæ & martyris.	Veritas mea.		Semel iurauí.
f 27 Vigilia.	Exultabunt Sancti in gloria.		Posuerunt mortalia:
g 28 ✠ Simeonis & Iudæ Apostolorum.	In omnem terram.		Vos qui secuti estis me.
A 29			
b 30			
c 31 Vigilia.	Exultabunt Sancti in gloria.		Iustorum animæ.

NOVEMBRIS.	OFFERTORIA.		COMMVNIONES.
d 1 ✠ Omniũ Sanctorum, & per Octauam.	Iustorum animæ.		Beati mundo corde.
e 2			
f 3 ✠ Commemoratio omnium fidelium Defunctorum.	Domine Iesu Christe.		Lux æterna luceat.
g 4			
A 5			
b 6			
c 7			
d 8			
e 9 Dedicatio Basilicæ Saluatoris.	Domine Deus in simplicitate.		Domus mea domus orationis.
f 10 Triphonis, Respreij, & Nymphæ martyrum.	Lætamini in Domino.	∴	Quicunque fecerit.
	Veritas mea.		Beatus seruus.
g 11 ✠ Martini Episcopi & Confessoris.			
A 12 ✠ SS. Martyrum quinque Fratrum Polonorum.	Gloriabuntur in te.		Etsi coram hominibus.
b 13			
c 14			
d 15			
e 16			
f 17 Gregorij Thaumaturgi Episcopi & Confessoris.	Inueni Dauid.		Fidelis seruus.
		∴	
g 18 ✠ Dedicatio Basilicæ Apostolorum Petri, & Pauli.	Domine Deus.		Domus mea.
A 19 ✠ Elisabeth viduæ.	Filiæ Regum.		Diffusa est gratia.
b 20			
c 21 ✠ Præsentatio B. Mariæ Virginis.	Aue Maria.		Beata viscera Mariæ.
d 22 Cæciliæ virginis, & martyris.	Afferentur Regi.	∴	Confundantur superbi.
e 23 Clementis Papæ, & martyris.	Veritas mea.		Beatus seruus.
f 24 Chrisogoni martyris.	Gloria & honore.		Qui vult venire.
g 25 ✠ Catherinæ virginis & martyris.	Afferentur Regi.		Confundantur superbi.
A 26 Petri Alexandrini Epi & martyris.	Veritas mea.		Semel iurauí.
b 27			
c 28			
d 29 Vigilia.	Gloria & honore.		Dicit Andræas Simoni.
e 30 ✠ Andrææ Apostoli.	Mihi autem nimis.		Venite post me.

DECEMBRIS.	OFFERTORIA.		COMMVNIONES.
f 1			
g 2			
A 3			
b 4 Barbaræ virginis & martyris.	Afferentur Regi virgines.		Confundantur superbi.
c 5		∴	
d 6 Nicolai Episcopi, & Confessoris.	Veritas mea.		Semel iurauí.
e 7 ✠ Ambrosij Episcopi, & Confes.	Veritas mea.		Semel iurauí.
f 8 ✠ Conceptio B. Mariæ Virginis.	Beata es Virgo.		Beata viscera.
g 9			
A 10			

11 Damasi

b	11 Damasi Papæ & Confessoris.	Inueni Dauid.		Domine quinque talenta.
c	12			
d	13 ✠ Luciæ virginis & martyris.	Afferentur Regi vjrgines.		Principes persecuti.
e	14			
f	15			
g	16			
A	17			
b	18			
c	19			
d	20 Vigilia.	Gloria & honore	∴	Magna est gloria.
e	21 ✠ Thomæ Apostoli,	In omnem terram.		Mitte manum tuam.
f	22			
g	23			
A	24 Vigilia.	Tollite portas.		Reuelabitur gloria.
b	25 ✠ Natiuitas D. N. Iesu Christi,	Lætentur cæli.		In splend. ∴
		Deus firmauit.		Exulta fili.
		Tui sunt cæli.		Viderunt.
c	26 ✠ Stephani Protomartyris.	Elegerunt Apostoli,		Video cælos apertos.
d	27 ✠ Ioannis Apostoli, & Euang.	Iustus vt palma		Exijt sermo inter fratres.
e	28 ✠ SS. Innocentium martyrum.	Anima nostra.	∴	Vox in Rama.
f	29 Thomæ Episcopi, & martyris.	Posuisti Domine.		Ego sum Pastor bonus.
g	30 Dominica infra Octauam Natiuitatis D. N. Iesu Christi.	Deus firmauit.		Tolle puerum.
A	31 ✠ Sylucstri Papæ, & Confessoris.	Inueni Dauid.		Beatus seruus.

I L F I N E.

The presence of this list in *Partitura pro organo*, which on the whole has no analogies in other music prints known to me, may even be the result of a special wish of that hierarch. Archbishop Baranowski was uncompromising in his adherence to the principles of the Roman Church and its liturgy.[3] His *capellae magister,* Zieleński, was well aware of this, and characterised his employer, in the dedication placed at the beginning of *Offertoria*, in the following words:

> This should be ascribed to your zeal, which endures within You without fail in your concern for increasing the glory of God and the proper order in church affairs, but also for the most assiduous adherence to the rituals of the Holy Roman Church. As in those dioceses which you directed before, so in this, very magnificent archdiocese, where you have come as Primate and Archbishop, you have returned everything to the old order and splendour. And so you have ordered that the singing

[3] Adam Strzelecki, *Baranowski Wojciech*, in PSB, I (1935), p. 288.

> of offertories and communions should follow strictly the established and proper places and feast days.[4]

This text may indicate that Baranowski, having introduced order in the liturgies of the dioceses of Przemyśl, Płock and Kujawy, undertook a similar project in the Gniezno archdiocese. He was not alone in this respect among the Polish episcopate – for example, bishop Szymon Rudnicki did the same in the Warmia diocese.[5] These new arrangements, a late aftermath of the Trent Council, consisted mainly in introducing texts which were obligatory for the whole Church, instead of those used freely. Archbishop Baranowski probably placed particular emphasis on the propers mentioned earlier, because he may have noticed in them the most glaring variations. The strange calendar with the list of offertories and communions in Zieleński's work sponsored by the archbishop was to remind all potential users of the correct texts of the propers. Baranowski was not only an expert on Roman liturgy, but also on the Roman custom of celebrating ceremonial masses, in which polyphonic music played a significant role and to which he, as a musical person, must have paid close attention himself.[6] He probably expected that performing Zieleński's offertories and communions would establish the appropriate liturgical texts in the minds of the priests within his diocese. This might have been the reason why he commissioned the composer to write mass movements which had not previously appeared in polyphonic music in this particular juxtaposition (offertory – communion).[7]

Zieleński was not a precursor in writing settings for either offertories or communions;[8] however, we do not know whether he had the opportunity to come across earlier works

---

[4] «Atque hoc quidem Telo tuo, qui in te non modo in gloria Dei promouenda, disciplinaque Ecclesiastica conseruanda, sed etiam in ritibus S. R. Ecclesiae tenacissime retinendis inextinctus perseuerat, tribuendum est. Nam vt omnia in illis, quibus praeras Dioecesibus, et in hac amplissima, in qua nunc Primas, et Archipraesul existis Archidioecesi ordini suo, et nitori restituisti; ita et hanc ipsam certam ac propriam Offertorium, ac Communionum suis locis et temporibus decantationem exacte obseruari imperasti». The dedication, in Polish translation by Jerzy Mańkowski, is to be found in Malinowski, *Polifonia*, pp. 208-209.

[5] Halina Kowalska, *Rudnicki Szymon*, in PSB, XXXII (1991), p. 651.

[6] His music skills and familiarity with the Roman way of singing are testified to in a report by Giovanni Paolo Mucante on the subject of the mass celebrated at Saint John's cathedral in Warsaw on 24 February 1597. During that mass Baranowski, bishop of Płock, «sang very well, following the Roman custom, which other Poles cannot do so easily; since he was in Rome the previous year and [...] conducted a ceremonial mass at the Chapel of His Excellency; thus he knew how to give to his voice the appropriate tone, avoiding that jarring hardness and unevenness of sound usually produced by all Poles». Quoted after: Wojciech Tygielski, *Włosi w Polsce XVI-XVII wieku. Utracona szansa na modernizację* [Gli italiani in Polonia fra il Cinquecento e il Seicento. Un'occasione persa per la modernità], 2005, p. 478.

[7] There are not only offertories and communions in Zieleński's collection, nineteen works have other religious texts: ten in *Offertoria totius anni*, nine in *Communiones totius anni*. For a list of them see Malinowski, *Polifonia*, p. 26.

[8] Probably the earliest polyphonic settings of offertories composed by one author and ordered according to the liturgical year are found among other propers in *Contrapunctus seu figurata musica super plano cantu missarum sollennium totius anni,* Lugduni, Bernardus Guarnerus, 1528. David A. Sutherland has ascribed its authorship to Franciscus de Layolle; see *The Lyons Contrapunctus (1528)*, ed. David A. Sutherland, 2 vols., Madison, A-R, 1976 (Recent Researches of the Music in Renaissance, 22-23), I, pp. XI-XIII. The end of the sixteenth century saw the set of offertories for Advent and Lent by Orlande de Lassus copied 1581-1583, preserved in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2744, published in motet collections in 1582 and 1585;

of this kind. Even if that was the case, traces of possible sources of inspirations are few. We may look for them in the choice of certain texts, but, naturally, Zieleński did not model himself on the compositional style of his predecessors. Of the 44 offertories he set as many as 23 with the same text as Giovanni Pierluigi da Palestrina in *Offertoria totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem* (Rome, Francesco Coattino, 1593), but this has resulted from the fact that the majority of them were associated with the most typical, celebrated everywhere feast days.[9] However, there are almost no textual convergences between Zieleński's offertories and those of Orlande de Lassus. In any case, the printed versions of Lassus's settings of propers do not constitute an ordered cycle, and they did not bear any marks indicating their liturgical function. They were distributed among other compositions, and published in two collections with titles which did not even indicate the presence of offertories: *Lectiones sacrae novem, ex libris Hiob excerptae* (Munich, Adam Berg, 1582) and *Sacrae cantiones* [...] *quatuor vocum* (Munich, Adam Berg, 1585).[10] Of Zieleński's 45 communions, 21 have their textual equivalents in the collection *Choralis Constantinus*, created by Heinrich Isaac and Ludwig Senfl at the beginning of the sixteenth century.[11] Furthermore, these similarities result from the fact

---

and *Offertoria totius anni* by Giovanni Pierluigi da Palestrina published in 1593 (see Harold S. Powers, *Modal representation in polyphonic offertories,* «Early Music History», II, 1982, pp. 43-86, and especially 46-58). The first larger set of the one author's polyphonic communions is to be found among other propers written for the cathedral of Constance by Heinrich Isaac in 1508-1509 (they were published together with later Isaac's and Ludwig Senfl's propers in the *Choralis Constantinus*, 3 vols., Noribergae, Hieronymous Formschneider, 1550-1555, however, the earliest works are not yet definitely identified among other compositions in this collection, see David J. Rothenberg, *Isaac's unfinished cycle: A new hypothesis*, in *Heinrich Isaac and polyphony for the proper of the Mass in the late Middle Ages and Renaissance*, eds. David J. Burn - Stefan Gasch, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 125-140). Among composers who had written communions before Zieleński were also Franz Sales, Christian Erbach and others.

[9] The same texts used in offertories by Palestrina and Zieleński are as follows: *Tui sunt coeli* (*Tertia missa Nativitatis*), *Elegerunt Apostoli* (*Sancti Stephani*), *Anima nostra* (*Sanctorum Innocentium*), *Inveni David* (*Sancti Silvestri, Papae et Conf.*), *Justus ut palma* (*Sancti Joannis Apostoli*), *Reges Tharsis* (*Epiphania Domini*), *Dextera Domini* (Palestrina: *Dominica tertia, quarta et quinta post Epiphaniae*, Zieleński: *Sancte Crucis*), *Diffusa est gratia* (*Purificationis BMV*), *Tu es Petrus* (*Cathedrae Sancti Petri Romae*), *Constitues eos principes* (*Sancti Matthiae Apostoli*), *Ave Maria, gratia plena* (*Annuntiationis BMV*), *Terra tremuit* (*Dominica Resurrectionis*), *Ascendit Deus* (*Die Ascensionis Domini*), *Confirma hoc Deus* (*Dominica Pentecostes*), *Benedictus sit Deus* (*Sanctissimae Trinitatis*), *Sacerdotes Domini* (*Corporis Christi*), *Mihi autem nimis* (Palestrina: *Sancti Jacobi Apostoli, et Sancti Bartholmaei*; Zieleński: *Sancti Andreae Apostoli*), *Assumpta es Maria* (*Assumptione BMV*), *In omnem terram* (Palestrina: *Sanctorum Apostolorum Simonis et Judae*; Zieleński: *Sancti Jacobi Apostoli*), *Justorum animae* (*Omnium sanctorum*), *Posuisti Domine* (Palestrina: *Sancti Thomae Archiepiscopi*; Zieleński: *Sancti Matthaei Apostoli et Evangelistae*), *Veritas mea* (*Commune sanctorum*), *Laetamini in Domino* (*Commune plurimum martyrum*).

[10] A degree of order was introduced into the offertories by the sons of Orlande de Lassus, Ferdinand and Rudolph, in the posthumous edition of his legacy, *Magnum opus musicum*, Monachii, Nicolaus Henricus, 1604 (see James Haar, *Orlande de Lassus* in NG^2, XIV, p. 301).

[11] The same texts used in communions by Isaac and Zieleński are as follows: *Vidimus stellam eius* (*Epihania Domini*), *Ecce Virgo concipiet* (Isaac: *Dominica IV in Adventus*, Zieleński: *Annuntiatio BMV*), *Pascha nostrum* (*In festo Paschae*), *Laetabitur iustus* (Isaac: *Commune sanctorum*, Zieleński: *Sancti Adalberti / Sancti Marci Evangelistae*), *Ego sum pastor bonus* (Isaac: *Dominica Misericordias Domini*, Zieleński: *Sancti Stanislai Episcopi & martyris*), *Spiritus sanctus docebit* (*Feria secunda post Pentecosten*), *Tu puer Propheta* (*Sancti Joannis Baptistae*), *Tu es Petrus* (*Cathedrae Sancti Petri)*, *Amen dico vobis quod vos* (Isaac: *Omnium sanctorum*, Zieleński: *Conversione Sancti Pauli Apostoli*), *Qui mihi ministrat* (Isaac: *Commune martytrum*,

that both Isaac and Zieleński were providing settings for propers relating to the main holy days, and from the fact that the Trent Council did not lead to any radical change in the obligatory texts. It does not seem likely that Zieleński would have been interested in the edition of *Choralis Constantinus* (3 vols., Nurnberg, Hieronymus Formschneider, 1550-1555) which from his point of view would have been outdated.

Archbishop Baranowski's *magister capellae* carried out only half the task placed on him by his employer. Naturally, he did not provide settings for all the texts in the calendar which was supplied to him. He explained it himself, in a somewhat self-justifying manner, in the dedication: «So that everyone could have a large selection of them [offertories and communions] to hand, following your instruction, Oh Most Eminent Highness, I have carried out this modest work»,[12] but the selection was indeed extensive – one can put together 27 offertory-communion pairs for the majority of the important feasts of the church year, although it is difficult to find a pair that is similar in terms of style. However, a more serious problem – from the point of view of the archbishop – may have been the fact that Zieleński approached the calendar presented to him with some degree of freedom. If he had adhered closely to it, he would have, to an extent limited the usefulness of his work to the Polish circle of users. Yet it seems, even on the basis of the diminuated versions of the communions, that he was aware of the value of his compositional skills, and probably wanted his work to resonate beyond his native homeland as well. Thus, in a number of pieces he applied certain procedures which might give them a more universal significance.

The offertories in Zieleński's collection are basically arranged in accordance with the order of the liturgical years (see figure 3). However, one can observe some irregularities in this order, as has already been pointed out by Hieronim Feicht, who described them as 'unjustified'.[13] In many cases the untypical solutions can be explained by referring to the *Registrum*. For example, Feicht pointed to the order being disturbed in offertories placed after *Domine Deus in simplicitate cordis mei* (no. 40, *In festo Dedicationis Ecclesiae*, 9 November); the problem concerns in particular *Gloria in honore* (no. 42, *In festo Sancti Ignatii Episcopi et Martyris*, 31 January), *Laetentur omnes* (no. 43, *In festo Sancti Nicolai de Tolentino*, 10 September), and *Felix namque* (no. 44, *A Nativitate Domini usque ad Purificationem BMV*). It seems, that Zieleński placed these three works, in spite of the chronology, at the end of the set of offertories and close to the 'free' motets, not by accident but deliberately. This was done for the simple reason that the offertories pushed to the end were not included in the *Registrum*: there is no feast of Saint Ignatius in it, nor does it contain such texts as *Laetentur omnes* or *Felix namque*.

Zieleński: *Sancti Laurentii martyris*), *Benedicite omnes Angeli* (*Dedicationis Sancti Michaelis Archangeli*), *Beatus servus* (*Sancti Martini Episcopi et Confessoris*), *Domus mea* (*Dedicationis Ecclesiae*), *Beata viscera* (Isaac: *Dominica Presentationis Mariae*, Zieleński: *Conceptio BMV*), *Mitte manum tuam* (Isaac: *Dominica Quasimodo*, Zieleński: *Sancti Thomae Apostoli*), *Mirabuntur omnes* (*Dominica III post Epiphaniam*), *Introibo ad altare Dei* (*Dominica in Sexagesima*), *Illumina faciem tuam (Dominica in Septuagesima*), *Gustate et videte* (*Dominica VIII post Pentecosten*), *Qui manducat meam carnem* (Isaac: *Dominica XV post Pentecosten*, Zieleński: *Dominica IX post Pentecosten*), *Amen dico vobis* (*Dominica XXIII post Pentecosten*).

[12] «Quorum copia vt cuiuslibet ad manum esse possit, mandato tuo Princeps Illustrissime, ego obsecundans opusculum hoc perfeci».

[13] Feicht, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, p. 183.

Figure 3. *Index offertoriorum*
In Mikołaj Zieleński, *Offertoria* and *communiones totius anni. Tenor primi chori* (Venice, Giacomo Vincenti, 1611)
Facsimile edition: Katarzyna Morawska, *Monumenta Musicae in Polonia*, Cracow, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki - Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983

INDEX
OFFERTORIORVM

Primus numerus indicat Motecta, ſecundus vero paginas.

1	IN Prima Miſſa } Natiuitatis Dñi.	Lætentur cæli. a 8.	Pag. 1
2	In Secunda	Deus firmeuit orbem terræ. a 8.	2
3	In Tertia	Tui ſunt cæli. a 8.	3
4	In feſto S. Stephani Protomartyris,	Elegernnt Apoſtoli. a 8.	P
5	In feſto S. Ioannis Apoſtoli & Euangeliſtæ	Iuſtus vt palma florebit. a 7.	5
6	In feſto SS. Innocentium.	Anima noſtra per Tromboni. a 7.	6
7	In feſto S. Sylueſtri Papæ.	Inueni Dauid. a 8.	7
8	In Epiphania Dñi et per totam octauã.	Reges Tharſis. a 8.	8
9	In feſto Sancti Antonij Abbatis.	Deſiderium animæ eius a 8.	9
10	In feſto Cathedræ S. Petri.	Tu es Petrus a 8.	10
11	Commune plurimorum Martyrum.	Lætamini in Domino. a 8.	11
12	In feſto S. Andreæ Apoſtoli.	Mihi autem nimis per Tromboni. a	12
13	In feſto Purificationis B. M. V.	Diffuſa eſt gratia per Tromboni. 78.	13
14	In feſto S. Matthiæ Apoſtoli.	Conſtitues eos per Tromboni. a 7.	14
15	Commune Sanctorum.	Veritas mea. a 7.	15
16	In feſto Annuntiationis B. M. V.	Aue Maria per Tromboni a 7.	16
17	In Dominica Reſurrectionis. B. M. V.	Terra tremuit. a 8.	17
18	Feria ſecunda Paſchæ.	Angelus Domini deſcendit de cælo. a 8.	18
19	Feria tertia Paſchæ.	Intonuit de cælo Dominus a 7.	19
20	In feſto SS. Philippi, & Iacobi Apoſtolorum.	Confitebuntur cæli. a 8.	20
21	In feſto Sanſtæ Crucis.	Dextera Domini. a 7.	21
22	In feſto S. Matthæi Apoſtoli & Euangeliſtæ.	Poſuiſti Domine per Tromboni. a 8.	23
23	In feſto Aſcenſionis Domini.	Aſcendit Deus in iubilatione. a 8.	24
24	In feſto Pentecoſtes.	Confirma hoc Deus. a 8.	25
25	Feria tertia Pentecoſtes.	Portas cæli. a 8.	26

26 In

INDEX.

26	In festo Sanctissimæ Trinitatis.	Benedictus sit Deus. a 8.	27
27	In festo Corporis Christi.	Sacerdotes Dommi. a 8.	28
28	In Communi plurimorũ Ma tyrum extra tempus Paschæ.	Mirabilis Deus. a 8.	29
29	In festo SS. Ioannis & Pauli Martyrum.	Gloriabuntur in te omnes. a 8.	30
30	In festo Visitationis, Natiuit. Præ. Conc. B. M. Virginis.	Beata es Virgo Maria. a 8.	31
31	In festo S. Mariæ Magdalenæ.	Filiæ Regum. a 7.	32
32	In festo S. Iacobi Apostoli.	In omnem terram. a 8.	33
33	In festo Transfigurationis Domini.	Gloriæ & diuitiæ in domo eius. a 8.	34
34	In festo S Laurentij Martyris.	Confessio & pulchritudo. a 8.	35
35	In festo Assumptionis B M. V.	Assumpta est Maria. a 8.	36
36	In festo Decolationis S. Ioãnis Baptistæ.	In virtute tua Domine per Tromboni. a 7.	37
37	In festo Exaltationis S. Crucis.	Protege Domine plebem tuam. a 8.	38
38	In die Dedicationis Basilicæ Michaelis Archangeli.	Stetit Angelus. a 8.	39
39	In festo Omnium Sanctorum.	Iustorum animæ. a 8.	40
40	In festo Dedicationis Ecclesiæ.	Domiue Deus. a 8.	41
41	Commune Virginum.	Afferentur Regi Virgines. a 8.	42
42	In festo S. Ignatij Episcopi & Martyris.	Gloria & honore. a 7.	43
43	In festo S. Nicolai de Tolentino.	Lætentur omnes. a 8.	44
44	A Natiuitate Domtni vsqne ad Purificationem B. M. V.	Felix namque es. a 8.	45
45	Communio in festo Pentecostes.	Factus est repente. a 8.	46
46	Communio SS. Philippi & Iacobi Apostolorum.	Tanto tempore vobiscum sum. a 8.	47
47	Motetto de Transfiguratione Domini.	Assumpsit Iesus Petrum & Iacobum. a 8.	48
48	Motetto de S. Alberto.	Per merita S. Adalberti. a 8.	49
49	Moaetto de S. Stanislao.	Ortus de Polonia Stanislaus. a 8.	50
50	Motetto de S. Ignatio.	Igneum Ignatij iubar. a 8.	51
51	Secunda pars.	Estuet puris a 8.	52
52	Motetto in festo Paschæ.	Salue festa dies. a 8.	53 & 54
53	Motetto de S Spiritu.	Spiritus Sancti gratia. a 7.	55
54	Motetto de S. Dominico.	Fulget in Choro Virginum. a 8.	56
55	Domine ad adiuuandum me festina.	Deo gratia cum Alleluia.	57
56	Magnificat.	A 12.	58

Of particular interest are the sophistic tricks used by Zieleński in relation to the offertories and communions celebrating the feast days of Polish patrons. For example: at no. 22 we find the entry of the offertory *Posuisti Domine*, which, according to the heading, is intended for the feast day of *Sancti Matthaei Apostoli et Evangelistae*. That day is celebrated on 21 September, yet the work is placed between the offertories *Dextera Domini* (no. 21, *In festo Sanctae Crucis*, 3 May) and *Ascendit Deus* (no. 23, *In festo Ascensionis Domini*, according to the *Registrum*, 22 May). The text *Posuisti Domine* was at that time linked with the day of the saint celebrated in Poland, Saint Stanislaus (8 May). Thus the offertory appeared in the place of liturgical calendar appropriate for Saint Stanislaus, but with an indication pointing to the day of Saint Matthew, whose feast day falls at a different time. And thus, 'two birds were killed with one stone'. Zieleński also hid the name of another Polish patron: the function of the offertory *Veritas mea* (no. 15) is described as *Commune sanctorum*, yet according to the *Registrum* at that point there should be the feast day of *Casimiri confessoris* (25 March). Further on, at the communion *Ego sum pastor bonus* (no. 47), although the description of the function, *In festo Sancti Stanislai*, is present both in the contents list and above the work itself (see figure 4), at the bottom of page the work has been given an alternative description: *Dominica secunda post Pascha*.

The most intriguing treatment, however, was given to the communion for the day of Saint Adalbert (olim: Wojciech), who was the patron saint of archbishop Baranowski. In the list of contents, under number 61, we find the following title: *In festo S*[ancti] *Adalberti Episcopi & Martyris – Laetabitur iustus*. Above the piece itself, the description of the liturgical function changes to: *In festo S*[ancti] *Marci Evangelistae*. Moreover, according to the *Registrum*, for the day of Saint Adalbert (23 April) should be the communion *Ego sum pastor bonus*, and not *Laetabitur iustus*, which is associated with the day of Saint Mark (25 April).

Would Zieleński be mocking his employer, a sophisticated expert on Roman liturgy, but also a person not very popular because of his strictness towards his subordinates?[14] Or perhaps the composer was putting his work together in a hurry and at the last moment realised that he had not got a special communion for the day of Saint Adalbert (one with this text was already placed as no. 47 next to the feast day of Saint Stanislaus), and thus he entered what he had to hand, i.e., the chronologically close composition for the day of Saint Mark? One way or another, the contents list, which certainly might have been examined by archbishop Wojciech Baranowski, did contain a communion for the feast day of his patron saint.

Laetabitur iustus is also an intriguing work because of the figure of Saint Mark. Since Zieleński did not provide settings for all the offertories and communions of *Commune Sanctorum* which are listed in the *Registrum*, one might expect him to choose, above all others, those linked to the feast days of patrons whose cult was particularly strong in Poland.

[14] On Baranowski's harshness see: Jan Korytkowski, *Arcybiskupi gnieźnieńscy, prymasowie i metropolici polscy od roku 1000 aż do roku 1821* [Archbishops of Gniezno, Polish primates and metropolitans from 1000 until 1821], 5 vols., Poznań, Kuryer Poznański, 1888-1892, III (1889), pp. 605, 635.

Figure 4. *Index communionum*
In Mikołaj Zieleński, *Offertoria* and *communiones totius anni. Tenor primi chori* (Venice, Giacomo Vincenti, 1611)
Facsimile edition: Katarzyna Morawska, *Monumenta Musicae in Polonia*, Cracow, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki - Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983

INDEX

COMMVNIONVM

Vide Vnam, Duas, & Tres voces in Quinta & Sexta parte.

Haſce ſequentes tam ſingulas, quam binas voces factas cum reſolutione, ſi quis non poterit cum huiuſmodi reſolutione expedire, adeat Partituram, & ſcribat ſimpliciter iſtam vocem.

Prius vna vox cum Organo incipit.

	Tenor.	
1	In Prima Miſſa Natiuitatis Domini.	In ſplendoribus Sanctorum.
	Cantus.	
2	In feſto S. Stephani.	Video cælos apertos.
	Baſſeto.	
3	In feſto S. Ioannis Apoſtoli & Euang.	Exijt ſermo inter fratres.
	Cantus.	
4	In feſto Purificationis B. M. V.	Reſponſum accepit.
	Baſſeto.	
5	Feria tertia Reſurrectionis Domini.	Si conſurrexiſtis in cum Chriſto.
	Cantus.	
6	In feſto S. Catherinæ Virginis & Martyris.	Confundantur ſuperbi.
	Tenor.	
7	In feſto S. Andreæ Apoſtoli.	Venite poſt me.
	Baſſus.	
8	In feſto S. Nicolai Epiſcopi, & Confeſs.	Semel iuraui.
	Cantus.	
9	In feſto S. Luciæ Virginis, & Martyris.	Principes perſecuti.
	Baſſus.	
10	Dominica poſt Pentecoſtes vigeſima tertia 4. 5. 6. 7. 8.	Amen dico vobis.

Do-

I N D E X·

Baſſus.

11 Dominica tertia, quarta, quinta, & ſexta poſt Epiphaniam. — Mirabantur omnes.

Tenor.

12 Dominica in Sexageſima. — Introibo ad altare Dei.

Baſſus.

13 Dominica in Septuageſima. — Illumina faciem tuam.

Cantus.

14 Dominica octaua poſt Pentecoſtes. — Guſtate, & videte.

Baſſus.

15 Dominica nona poſt Pentecoſtes. — Qui manducat meam carnem.

Incipiunt duæ voces Canto cum il Baſſo.

16 In feſto Cathedræ S. Petri. — Tu es Petrus
17 In Conuerſione S. Pauli Apoſtoli. — Amen dico vobis.
18 In feſto Annuntiationis B M. Virginis. — Ecce virgo concipiet.
19 In die Aſcenſionis Domini. — Pſallite Domino.
20 Feria tertia Pentecoſtes. — Spiritus qui a Patre procedit.
21 In feſto S. Laurentij Martyris — Qui mihi miniſtrat.
22 In feſto Conceptionis B. M. Virginis. — Beata viſcera.
23 In feſto S. Thomæ Apoſtoli. — Mitte manum tuam.
24 Fantaſia, fagoto, e'l cornetto. — Ouero viola groſſa cum violino.

Hæ tres Communiones ſequentes ternis vocibus concinnatæ, ita ordinatæ ſunt, ſolus Altus cantet in quarttrombone, ſicut ſcriptum eſt in libro deinde is qui Arſam, vel Leutum tangit, debet ſonare cum reſolutione. & in iſto tono ſicut ſcriptum eſt in Partitura, Fidicen id eſt Violino Italice vocatus ſine reſolutione etiam ex proprio tono, Organarius vero nõ ex proprio tono, ſed octaua inferius ab illis.

Incipiunt Tres voces.

25 In Prima Miſſa Natiuitatis Domini. — In ſplendoribus Sanctorum.
26 In feſto Purificationis B. M. Virginis. — Reſponſum accepit.
27 In feſto Conceptionis B. M. Virginis. — Beata viſcera.

Has alias ſequentes tres Communiones cum tribus vocibus cantores ipſi cum Organis canere debent. Si quis autem velit adornare adhibeantur duo Violina, vt Itali vocant, quæ tangantur ſimpliciter, & Baſſus cum fagoto etiam ſimpliciter.

28 In feſto S. Mariæ Magdalenæ. — Feci iudicium & iuſtitiam.
29 In feſto Transfigurationis Domini. — Viſionem quam vidiſtis.

In

INDEX·

30	In festo S. Martini Episcopi & Confes.	Beatus seruus.
31	Fantasia doi cornetti cum fagoto.	Ouero doi Violini cum Viola grossa.
32	Fantasia doi cornetti cum fagoto.	Ouero doi Violini cum Viola grossa.

Hæ Communiones sequentes quatuor, quinque, & sex voces institutæ quæ procedunt simpliceter cum Organis debent Cantari, & in Instrumentis sonati.

Quæ autem procedunt cum resolutione, eas ipsi cãtores canant cum Organis submisse, possunt etiam cum vocibus adhibeti Violina, tamque Cantum, quam, Altum, Tenorem, atque Basum sonent verum opus est vt adhibeantut simpliciter ne impediant cantores in facienda resolutione.

Incipiunt Quatuor voces.

33	In festo Dedicationis Ecclesiæ.	Domus mea.
34	In tertia Missa Natiuitatis Domini.	Viderunt omnes fines terræ.
35	Alio modo simpliciter.	Viderunt omnes fines terræ.
36	In festo SS. Innocentium.	Vox in rama.
37	In festo S Mathiæ Apostoli.	Vos secuti estis me.
38	In festo Paschæ.	Pascha nostrum.
39	Alio modo simpliciter.	Pascha nostrum.
40	In festo Inuentionis S. Crucis.	Per signum Crucis.
41	In solennitate Corporis Christi.	Quotiescunque.
42	In festo Omnium Sanctorum	Beati mundo corde.
43	Motetto de Sancta Cruce.	Adoramus te Christe.

Incipiunt Quinque voces.

44	Motetto in festo Paschæ cũ resolutione.	Hæc dies quam fecit Dominus.
45	Alio modo simpliciter.	Hæc dies quam fecit Dominus.
46	Feria Secunda Paschæ.	Surrexit Dominus.
47	In festo S. Stanislai.	Ego sum Pastor bonus
48	In Ascensione Domini.	Psallite Domino.
49	In festo Sanctissimæ Trinitatis.	Benedicimus Deum cæli
50	Feria secunda Pentecostes cum resolutione.	Spiritus Sanctus docebit vos.
51	Alio modo simpliciter.	Spiritus Sancti.
52	In festo Sancti Ioannis Baptistæ	Tu puer Propheta.
53	In Assumptione B. M. Virginis.	Optimam partem.
54	Motetto.	Leuaui oculos meos in montes
55	Motetto.	Domine Deus meus in te speraui.
56	Motetto.	O gloriosa Domina.
57	Motetto.	In monte oliueti.
58	Motetto.	Benedicite Deum cęli.
59	Secunda pars.	Ipsum benedicite.

INDEX.

Incipiunt Sex voces.

60	In Epiphania Domini.	Vidimus ſtellam eius.
61	In feſto S. Adalberti Epiſcopi, & Martyris.	Lætabitur iuſtus.
62	In feſto S. Matthæi Apoſtoli, & Euangeliſtæ.	Magna eſt gloria eius.
63	Alio modo ſimpliciter.	Magna eſt gloria eius.
64	In feſto Dedicationis S. Michaelis Archangeli.	Benedicite omnes Angeli.
65	In feſto SS. Tyburtij, Valeriani, & Maximi Martyrum.	Gaudete iuſti in Domino.
66	Motetto.	Contere.

Yet in his work we find a number of compositions dedicated to saints who were much less venerated in Poland than in other parts of Europe, e.g. Italy. Among them was Saint Mark, the patron saint of Venice, where Zieleński had his work printed[15]. It seems likely that communion *Laetabitur iustus* may have been composed with the thought of the Venetian audience in mind. Another untypical patron honoured by the Polish composer was Saint Lucia, for whose feast day he composed communion *Principes persecuti* (no. 9). She died a martyr's death in Syracuse in 304, and at the beginning of the thirteenth century her remains were brought to Venice and, after a while, placed in the church of the Augustinian nuns, which thus became dedicated to Saint Lucia. Alongside Saint Mark, she is also a patron saint of Venice. Outside that city, Saint Lucia was the object of particular veneration in Syracuse and in Rome.[16] However, in a relatively short time before publishing *Offertoria* and *Communiones*, important changes had happened to the Venetian church of Saint Lucia: from 1592 the remains of the patron saint were displayed at the new, splendid altar, and in the years 1609 to 1611 the temple was thoroughly rebuilt.[17] It seems likely that such costly remodeling of the church, elevating its prestige, could have been due to the possible increase in the local cult of Saint Lucia. Zieleński could have been inspired to some degree by such situation.

Saint Nicholas of Tolentino, to whom Zieleński dedicated the offertory *Laetentur omnes* (no. 43) with the text not included in the *Registrum*, was venerated mainly in Italy, where many churches were dedicated to him. One of them was build for the Clerics Regular Theatines in Venice in the late sixteenth century and consecrated at 20 October 1602 by the Patriarch of Venice, Matteo Zane.[18] It seems that at least three Zieleński's works might be linked to Venice.

As many as two compositions – offertory *Gloria et honore* (no. 42) and motet *Igneum Ignatii iubar* (no. 50) – were to celebrate Saint Ignatius of Antioch, whose feast day was not included in the *Registrum*. That martyr was torn to pieces by wild animals in the arena in Rome ca. 110, and his relics are held at the church of San Clemente in that city. We should also note holy days belonging to the *simplex* category, i.e., not requiring ceremonial settings, but for which Zieleński nevertheless composed special pieces: offertory *Gloriabuntur in te omnes* (no. 29, *In festo Sancti Joannis et Pauli martyrum*) and communion *Gaudete iusti in Domino* (no. 65, *In festo Sancti Tyburtii, Valeriani et Maximi martyrum*). All these saints were martyrs who lost their lives in Rome. A basilica dedicated to Santi Giovanni e Paolo was built on the spot where they met their death.[19] The relics of Saint Tiburtius, Saint Valerian and

[15] At the time in Poland there was only one church in Cracow dedicated to Saint Mark, but there are not known traces of Zieleński's connections with this city.

[16] Marzenna Straszewicz, *Łucja, św.* [Saint Lucy], in *Encyklopedia katolicka* [Catholic encyclopedia], eds. Feliks Gryglewicz *et al*., vols. 1- , Lublin, Katolicki Uniwersytet Lubelski, 1973- , XI (2006), col. 585.

[17] Francesco Sansovino - Giustiniano Martinioni, *Venetia, città nobilissima, et singolare, descritta in XIIII libri*, Venezia, Steffano Curti, 1663, p. 141.

[18] Flaminio Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello*, Padova, Giovanni Manfré, 1758, p. 409.

[19] These two patron saints can be also associated with Venice – the local Dominican church of Santi Giovanni e Paolo (known by the locals as San Zanipolo) played an important role as the burial place of many doges.

Saint Maxim are held at the Roman church of Santa Cecilia in Trastevere. The accumulation of works dedicated to the saints venerated in Rome does not seem quite accidental. In the light of these compositions, the statement made by Szymon Starowolski in 1625 on the subject of Zieleński's studies in the Eternal City,[20] which was not taken seriously by contemporary scholars, takes on a new meaning. The composer would not, probably, engage in writing liturgical works to celebrate little-known saints if he had not been sure that, in spite of that, they would be performed. He could be assured of that only in the place where there was a cult of these saints, where there were churches dedicated to them and where their relics were venerated. It thus seems probable that at least a few of the compositions referred to earlier were written in Rome, and these may have formed the beginning of the collection of offertories. We do not know when Zieleński might have visited that city, but we cannot exclude the possibility that at some stage he accompanied bishop Baranowski on one of his journeys to Rome.[21]

The Venetian thread in the work of Mikołaj Zieleński relates mainly to compositions dedicated to Saint Mark, Saint Lucia and – probably – Saint Nicholas of Tolentino. These pieces might have been written and added to the collection because of the intention to have them printed in Venice. However, they may have also been written earlier. In this context it is worthwhile to explore again the question of the composer's possible visit to that city while his *Offertoria* and *Communiones* were being printed. Confusion on this matter has been caused by the few words placed under the dedication in Zieleński's print: «Venetiis Kalend[is] Martii 1611» – which could indicate that on 1 March 1611 the composer was in Venice. However, Jan Józef Dunicz has shown that Zieleński could not have been there on that day, since he was present at a court case taking place in Poland at the same time.[22]

Thus the matter of the composer's visit to that city still remains unresolved. However, if we let our imagination roam, we might suppose that Zieleński did go to Rome and that on the way from Poland or back to Poland he visited Venice, perhaps even staying there for longer. There he might have written the compositions relating to Saint Mark and Saint Lucia. It is also there that Zieleński might have written the communion for the feast day of Saint Nicholas of Tolentino, a patron saint venerated in Italy, but not well-known in

---

[20] Szymon Starowolski, *Scriptorum Polonicorum hekatontas seu centum illustrium Poloniae scriptorum elogia et vitae*, Francoforti, Iacobus de Zetter, 1625, p. 76.

[21] Wojciech Baranowski stayed in Rome a few months in 1595-1596 (see Marco Bizzarini, *Zieleński e il ruolo delle relazioni italo-polacche nel mecenatismo musicale tra Cinquecento e Seicento*, published in the present volume, pp. 31-42 and Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Music in Poland under the Patronage of Bishops at the Turn of the Seventeenth Century*, in the present volume, pp. 13-30), it seems likely that he visited that city in another time as well. The hypothesis concerning Zieleński's trip to Rome in 1596 together with the bishop Baranowski was expressed already by Barbara Przybyszewska-Jarmińska in her unpublished paper 'Music of Płock bishops in the first half of the Seventeenth century' delivered at the conference "Music tradition of the Mazowsze Płockie region" held in Płock on 17 October 2003. I would like to thank her for sharing with me this text.

[22] Jan Józef Dunicz, *Do biografii Mikołaja Zieleńskiego* [To the biography of Mikołaj Zieleński], «Polski Rocznik Muzykologiczny», II, 1936, p. 96.

other countries at that time. The consecration of the Venetian church dedicated to this patron in 1602 might be a good occasion for which Zieleński could write the communion *Laetentur omnes* mentioned earlier.

(Translated by Zofia Weaver)

Abstract

The *Registrum* published in Zieleński's *Partitura pro organo* contains a list of offertories and communions typical in the Polish Church. Zieleński used many of those texts in question in his own works. Among them, there were texts for feast days celebrated all over Europe. Zieleński also composed works based on the religious texts absent from the *Registrum* and on the texts regarding the saints who were not venerated in Poland, e.g. Saint Lucia. Such works may testify the composer's links with centres where the cult of those saints was strongly felt. It seems that Zieleński had very close contacts with at least two Italian cities: Rome and Venice.

Il *Registrum* incluso nella *Partitura pro organo* della raccolta di Zieleński contiene un elenco di offertori e di comunioni tipici della Chiesa polacca. Nelle sue opere Zieleński impiegò molti di quei testi, alcuni dei quali erano destinati a feste celebrate in tutta Europa. Zieleński compose anche alcune musiche basate su testi sacri che non compaiono nel *Registrum* e su testi connessi con alcuni santi che non erano venerati in Polonia, come è il caso, ad esempio, di santa Lucia. Tali opere testimoniano i legami del compositore con centri dove il culto di quei santi era diffuso. Si direbbe che Zieleński avesse avuto uno stretto contatto almeno con due città italiane: Roma e Venezia.

ELŻBIETA ZWOLIŃSKA
Università di Varsavia

ZIELEŃSKI E LA RICEZIONE DELL'ITALIANITÀ NELLA CULTURA MUSICALE POLACCA

Il problema della ricezione, dell'adattamento e dell'integrazione della musica italiana oltralpe ha suscitato l'interesse dei musicologi già da molto tempo. Ad esempio, al XV Congresso della Società Internazionale di Musicologia tenutosi nel 1992 a Madrid,[1] uno degli argomenti discussi nelle tavole rotonde riguardava i mutamenti dell''equilibrio' musicale tra paesi mediterranei ed Europa settentrionale tra il 1570 e il 1580.[2] In questa sede vorrei riprendere due argomenti che sono già stati affrontati in quell'occasione. In primo luogo, negli anni in questione si osserva un cambiamento nella direzione delle 'migrazioni musicali': i musicisti italiani andavano verso il Nord per assumere posti permanenti nelle corti dei paesi settentrionali, mentre i loro colleghi del Nord scendevano in Italia per studiare. In secondo luogo, i musicisti italiani che si spostavano nell'Europa settentrionale vi trovavano ovunque la cultura delle corti italiane già ben assimilata.[3] Nel corso del convegno citato, oltre al tema delle peregrinazioni dei musicisti, si è toccato anche il problema della ricezione della 'italianità' – intesa, in senso lato, come ricezione dei costumi, ma anche dell'arte italiana – che a partire dalla metà del Cinquecento funzionava oltralpe come un modello positivo, a volte indebolendo o persino eliminando lo stile artistico locale. Quella 'italianità' che affascinava l'intera Europa aveva una forza comunicativa simile a quella della *latinitas*, ma la sua funzione era diversa: veniva percepita come un modello per chi desiderava accettarlo, ma non come una norma universale.[4] La ricezione della 'italianità' assumeva forme diverse, e poteva variare dall'imitazione di una moda alla più profonda integrazione. Nel campo della musica, le sue manifestazioni si osservano tanto sul piano della composizione che su quello dell'esecuzione.[5] In questo contesto, chi conosce l'opera di Zieleński osserverà che il compositore aveva ben

[1] "Mediterranean Musical Cultures and their Ramifications". XV Congress of the International Musicological Society (Madrid 3-10 April 1992); atti pubblicati in sei fascicoli della «Revista de Musicologia», XVI/1-6, 1993.

[2] Alla tavola rotonda "The Events of the 1570s and 1580s and the Changes in a Musical Balance between the Mediterranean Countries and Northern Europe", condotta da Ludwig Finscher, hanno partecipato Klaus Hortschansky, Gary Tomlinson, Joseph Kerman, Elżbieta Zwolińska, Nina Gherasimova-Persidskaia; cfr. «Revista de Musicología», XVI/1, 1993, pp. 533-590.

[3] Come è noto, l'importante affluenza dei musicisti italiani in Polonia è stata alquanto tardiva, ma essi giunsero in un paese in cui l'arte italiana e i modelli della cultura di corte erano già ben conosciuti.

[4] L'accettazione di questi modelli, come dimostrano alcuni esempi polacchi, è stata discontinua. In occasione del citato convegno di Madrid ho esaminato la ricezione della 'italianità' in Polonia alla fine del Cinquecento attraverso la cultura sarmata. Cfr. Elżbieta Zwolińska, *Italianità und Sarmatismus. Einige Bemerkungen zum Problem der Determinanten der polnischen Musikkultur am Ende des 16. Jahrhunderts*, «Revista de Musicología», XVI/1, 1993, pp. 574-580.

[5] Cfr. Klaus Hortschansky, *Der Umgang mit der italienischen Kultur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Überlegungen zu Tradition und Innovation an den Höfen in Prag und Dresden*, «Revista de Musicología», XVI/1, 1993, pp. 550-551.

chiaro il modello contemporaneo della 'italianità' musicale e lo adottava sia nell'ambito della prassi esecutiva che nella tecnica compositiva. Non si trattava quindi di una semplice *imitatio*, bensí di una piena *integratio*. Dal momento che per alcuni musicologi l'esempio di Zieleński è diventato un punto di riferimento ineludibile nella valutazione dell'opera dei musicisti italiani giunti in Polonia,[6] si potrebbe persino parlare di *emulatio* (tornerò a occuparmi del problema nel corso della mia relazione).

La ricezione della 'italianità' nell'Europa settentrionale è comunque radicata piú profondamente nella storia e già dal Medioevo può essere vista nell'ambito delle categorie della *repetitio*, dell'*adaptatio* e dell'*imitatio*. Passando al contesto polacco, va sottolineato che, nel periodo in questione, era rilevante non soltanto ciò che gli italiani portavano in Polonia, ma ugualmente ciò che veniva acquisito dai polacchi durante i loro viaggi in Italia intrapresi per i più svariati motivi. Non si trattava dunque solo di 'italianità', ma anche di elementi della *latinitas*, come la musica liturgica. Ad esempio nella seconda metà del Quattrocento i monaci bernardini di Lwów (Leopoli) informarono i fratelli di altri conventi: «Questo Kyrieleyson recentemente composto e recentemente portato dall'Italia[7] deve essere cantato durante l'Avvento, la Quaresima solo le domeniche, noi lo cantiamo a Leopoli quindi anche voi cantatelo».[8] Nello stesso secolo in Polonia è documentato un repertorio vocale che, pur essendo basato su testi latini, dimostra di aver assimilato la lauda italiana[9] (i monaci erano entrati in contatto con questo repertorio durante i loro pellegrinaggi in Italia).[10] Si conserva anche una traccia isolata di un repertorio vocale anteriore con testo italiano: frammenti di opere di Giovanni da Foligno.[11] Una discussione più approfondita va riservata alla prima metà del XV secolo, un periodo particolarmente importante per i contatti italiani allora stabiliti dall'élite polacca,[12] per la

---

[6] Cfr. ad esempio Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Włoskie 'szkoły' polichóralności z perspektywy dworów polskich Wazów i austriackich Habsburgów* [Le 'scuole' policorali italiane dalla prospettiva delle corti dei Waza di Polonia ed Asburgo d'Austria], «Polski Rocznik Muzykologiczny», IV, 2005, pp. 57-75; Anna Szweykowska - Zygmunt M. Szweykowski, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów* [Gli italiani nella cappella reale dei Waza di Polonia], Kraków, Musica Iagellonica, 1997.

[7] Sottolineatura mia, qui come in seguito.

[8] Cfr. *Historia muzyki polskiej* [Storia della musica polacca], 7 voll., Warszawa, Sutkowski, 1998-, I (1998), Katarzyna Morawska, *Średniowiecze. Część 2: 1320-1500* [Il Medioevo. Parte 2: 1320-1500], p. 306.

[9] Mirosław Perz, *Znajomość i recepcja laudy włoskiej w Polsce XV i XVI wieku* [La conoscenza e la ricezione della lauda italiana in Polonia nel Quattrocento e nel Cinquecento], «Pagine», III, 1979, pp. 59-80.

[10] Per esempio il frate Severinus de Kobylin visitò Siena, Padova e Assisi. Un altro monaco, Mikołaj Kleczko, si lamentava dell'accesso limitato ai *Fioretti* di san Francesco: «Legitur nobis in Floribus beati patris nostri Francisci, quorum est magnus liber, ut refert frater Nicolaus Cleczko, sed fratres Italici nolunt eum dare imprimere, quia ibi sunt valde multa mirabilia et incredibilia tanquam». Si veda il manoscritto alla Biblioteca Pubblica dei Raczyński di Poznań, segn. 1361, citato in *Z opowiadań średniowiecznych* [Dai racconti medioevali], ed. Henryk Kowalewicz, Warszawa, Instytut Wydawniczy Pax, 1974, pp. 28, 31.

[11] Agnieszka Leszczyńska, *Ślady trecenta w Poznaniu* [Tracce del Trecento a Poznań], «Muzyka», XXXVI/3, 1991, pp. 63-75.

[12] Si tratta di personaggi appartenenti alla cerchia di protoumanisti polacchi, tra cui Paweł Włodkowic, Andrzej Łaskarz, Sędziwoj di Czechło, Mikołaj Lasocki (particolarmente meritevole nell'appoggiare gli studenti polacchi in Italia) e Grzegorz di Sanok. Essi non solamente mantennero contatti con ambienti academici italiani ma svilupparono anche un'attività diplomatica ed ecclesiastica, legata per esempio ai lavori dei grandi concili

presenza nelle fonti polacche di eccellenti opere polifoniche italiane[13] e soprattutto per il contesto italiano dell'opera di Nicolaus Radomski. In effetti, alla luce delle piú recenti ipotesi di Mirosław Perz relative a questo personaggio ancora oggi enigmatico, Nicolaus Geraldi de Radom avrebbe avuto contatti diretti con un maestro italiano, probabilmente Antonio Zachara da Teramo.[14] Questi contatti, se documentati, anticiperebbero dunque l'analoga collaborazione, posteriore di due secoli, tra Zieleński Polonus e il suo maestro italiano (o i suoi maestri). Del resto ciascuno dei due Nicolai – Radomski e Zieleński – è stato considerato «il compositore polacco piú eminente prima di Chopin».[15]

Il XVI secolo fu invece il periodo in cui l'arte (soprattutto l'architettura) e la letteratura polacca subirono più profondamente l'influsso di modelli italiani e li adattarono al contesto locale.[16] In questa fase si riscontra una varietà di atteggiamenti rispetto alla cultura italiana: i polacchi che avevano viaggiato in Italia e avevano conosciuto la cultura italiana mostravano un atteggiamento positivo,[17] mentre chi vi vedeva una 'importazione' (a volte frammentaria) di valori culturali stranieri dimostrava più riserve nei suoi confronti. Di solito in Polonia si apprezzavano, dell'Italia, maggiormente le arti che non i costumi. Nella musica la ricezione del repertorio italiano era evidente, come confermano numerose fonti e inventari, anche se la presenza degli stessi musicisti italiani rimase poco significativa fino alla fine del secolo.[18] Si osserva però un interessante fenomeno che riguarda l'impiego della 'italianità' come parametro per valutare il livello dell'arte musicale: nelle fonti di corte il termine *musicus Italus* (o *musici Itali*) non deve essere inteso alla lettera, ma al contrario designava musicisti di varie nazionalità, che con quella definizione venivano considerati eminenti professionisti,

dell'epoca (Costanza, Basilea). Cfr. *Historia nauki polskiej* [Storia delle scienze polacche], 9 voll., Wrocław, Ossolineum, 1970, I, Paweł Czartoryski, *Średniowiecze* [Il Medioevo], pp. 180-184.

[13] Manoscritti della Biblioteca Nazionale di Varsavia, segn. III.8054 e Lat. F.I.378 (disperso). Cfr. *Sources of Polyphony up to c. 1500*, ed. Mirosław Perz (Antiquitates Musicae in Polonia, 15 voll., XIII-XIV), Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe - Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1973, 1976.

[14] Mirosław Perz, *Wokół Mikołaja Radomskiego z figlami błazna Bobika* [Intorno a Mikołaj Radomski, con scherzi del pagliaccio Bobik], in *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin* [Il musicologo e la testimonianza delle fonti documentarie. Raccolta di saggi in onore del Professor Piotr Poźniak per il suo settantesimo compleanno], eds. Zofia Fabiańska - Jakub Kubieniec - Andrzej Sitarz - Piotr Wilk, Kraków, Musica Iagellonica, 2009, pp. 67-86.

[15] Secondo Mirosław Perz, il piú eminente era ovviamente Radomski, mentre Władysław Malinowski, nel suo libro *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego* [La polifonia di Mikołaj Zieleński], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981, cita altre opinioni che attribuiscono quel titolo a Zieleński.

[16] Per esempio l'adattamento polacco de *Il Cortegiano* di Baldassare Castiglione: Łukasz Górnicki, *Dworzanin polski* [Il cortigiano polacco], Kraków, Maciej Wirzbięta, 1566.

[17] La cultura del Rinascimento polacco fu notevolmente arricchita dal gruppo dei cosiddetti padovani, umanisti istruiti nelle università italiane, tra cui Jan Kochanowski e Piotr Myszkowski.

[18] Si ha notizia di un gruppo di musici italiani non chiaramente identificati (l'unico di cui si conosce l'identità è Alessandro Pesenti) attivi presso la corte della regina Bona Sforza (cfr. Dinko Fabris, *Musicisti intorno a Bona Sforza, regina di Polonia e duchessa di Bari*, in *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów*, pp. 112-122), nonché dei musicisti al servizio dello stesso re Sigismondo Augusto: l'arpista Domenico da Verona e l'organista Giovanni Bali (cfr. Elżbieta Zwolińska, *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów* [La musica di corte degli ultimi Jagelloni], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988, pp. 56-58, 97-98, 103). Inoltre Francesco Maffon fu un musicista attivo alla corte del re Stefano Batory.

capaci di suonare come solisti e in formazioni cameristiche.[19] Per quanto riguarda le influenze italiane nella musica polifonica in Polonia, il giudizio è certamente cambiato oggi rispetto al 1911, quando Zdzisław Jachimecki le osservava quasi ovunque, ma non tutte le opinioni di quell'eminente studioso reggono nel tempo.[20] Tuttavia, Jachimecki interpretò giustamente l'opera di Zieleński come un esempio di ricezione diretta di modelli italiani, e le sue ampie riflessioni in merito costituirono il punto di partenza per successivi studi di quel fenomeno.

Zieleński probabilmente iniziò la sua attività musicale alla soglia del regno dei Waza. Nella cultura di quel tempo, un ruolo importante fu giocato non solo dai modelli italiani, ma anche dal sarmatismo, ideologia basata sull'ipotesi che la nobiltà polacca discendesse dagli antichi Sarmati, fatto che ne avrebbe legittimato il potere politico. Il sarmatismo era un amalgama in cui si fondevano l'ideologia cavalleresca, la *latinitas* cattolica, elementi della cultura antica, e altro ancora; nel suo ambito il culto del patrimonio culturale serviva ad appoggiare la tradizione locale (la 'nostranità') opposta all'italianità e alla modernità come tale. Ciò dava vita ad alcune contraddizioni (di cui fu testimone forse anche Zieleński): Sigismondo III, manifestando i suoi legami con Roma, invitava in Polonia musicisti italiani per aumentare lo splendore della liturgia cattolica, mentre il suo predicatore di corte – Piotr Skarga – si opponeva decisamente alla musica italiana.[21] In tutti i casi il vescovo (e futuro primate) Wojciech Baranowski, protettore di Zieleński, apprezzava la musica basata sui modelli italiani. Va inoltre sottolineato che in quel periodo non si può parlare di un solo stile italiano, bensí di piú centri stilistici nella penisola, tra cui – come è ben noto – due di primaria importanza nell'ambito della musica ecclesiastica: Roma e Venezia. Nella letteratura si è radicata l'opinione che i musicisti di corte di Sigismondo III rappresentavano la direzione romana (alcuni tra loro erano romani), mentre l'organista e il maestro di cappella del primate Baranowski quella veneziana (il maestro di quest'ultimo, diretto o indiretto, sarebbe stato lo stesso Giovanni Gabrieli).[22] Va comunque notato che lo

---

[19] Il termine *musicus Italus* fu usato per Walenty Bakfark e Mikołaj Gomółka (cfr. Zwolińska, *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*, pp. 37-38). Nel secolo XVII, un uso simile si osserva nei documenti comunali per distinguere tra i musici «italiani che suonano dalla partitura» e gli «ordinari che suonano a orecchio». Cfr. Zdzisław Chaniecki, *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca xviii wieku* [Le organizzazioni professionali dei musicisti in terra di Polonia fino alla fine del Settecento], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980, p. 87.

[20] Zdzisław Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej* [Influenze italiane nella musica polacca], Kraków, Akademia Umiejętności, 1911.

[21] «Ci riempiremmo di pensieri dello Spirito santo e della gioia celeste, che ci spingerebbe a sante e devote virtú, se avessimo una musica ecclesiastica decorosa, come ai tempi dei santi Padri. […] Oggi la musica nelle chiese è molto deteriorata, si guarda solo all'arte e alla maestria come per quei pittori italiani che mostrano le gambe nude e che seguono le proprie intenzioni artistiche, abbandonando la devozione e l'utilità per l'uomo. Hanno cosí sminuito, frammischiato e reso femminile e morbida la musica per voci tanto che essa non offre piú alcun incitamento alla devozione». Cfr. Piotr Skarga, *Kazania o Siedmi Sakramentach Kościoła Katolickiego* […] [Predicazioni sui sette sacramenti della chiesa cattolica], Kraków, Andrzej Piotrkowczyk, 1600, p. 97 (dedicato al re Sigismondo III e al segretario reale Jędrzej Bobola).

[22] Opinioni citate in numerosi lavori, a partire da Jachimecki, *Wpływy włoskie*. Tra i lavori piú recenti si possono indicare: Szweykowska - Szweykowski, *Włosi w kapeli*; Przybyszewska-Jarmińska, *Włoskie 'szkoły'*

stile veneziano era ben rappresentato dagli offertori policorali di Zieleński, mentre le comunioni erano più vicine al modello, per esempio, dei concerti da chiesa di Lodovico Grossi da Viadana.[23]

Mikołaj Zieleński probabilmente ebbe contatti con l'ambiente dei musicisti italiani legati alla corte reale (ambiente, come sappiamo, abbastanza ricco).[24] Si ignora, però, se aveva studiato la musica con Asprilio Pacelli, Vincenzo Bertolusi – musicista che aveva molti contatti con Venezia – o con il giovane Giovanni Valentini. Zieleński probabilmente conobbe la raccolta di 20 composizioni da cinque a dodici voci dedicata al re Sigismondo III curata da Vincenzo Lilius (Gigli) e pubblicata nel 1604 a Cracovia con il titolo *Melodiae sacrae*. Tra gli autori delle composizioni incluse nella raccolta figuravano 14 italiani e due compositori provenienti dal Nord.[25] Sette anni dopo, Zieleński fece stampare a Venezia una propria opera. Le due edizioni sono in un certo senso opposte, ma anche complementari, in quanto rappresentano due diverse manifestazioni della ricezione della 'italianità': mentre i musicisti italiani avevano dedicato al re un volume pubblicato in Polonia, il musico del primate polacco avrebbe pubblicato una sua opera – molto più ampia[26] – a Venezia. Zdzisław Jachimecki utilizzò la stessa argomentazione per rendere piú probabile l'ipotesi di un soggiorno di Zieleński a Venezia: «L'edizione di Gigli è indubbiamente piú bella […]. L'organista di Gniezno non andò a Venezia solo per far stampare la sua opera. Vi andò, probabilmente inviato dal primate Baranowski, e vi rimase per studiare nell'ambiente musicale piú vivo di quei tempi».[27] Se confrontiamo queste due edizioni dal punto di vista estetico, è quella di Cracovia che si rivela piú interessante, anche se ci si può chiedere se l'editore cracoviano fosse capace di preparare una *partitura pro organo*, genere in cui erano specializzati, come sappiamo, gli editori veneziani (e in parte anche i milanesi).[28]

Per quanto riguarda l'edizione di Zieleński, vorrei soffermarmi su alcuni dettagli.

Il citato procedimento di *emulatio* che avrebbe animato il progetto di Zieleński si palesa già nel sottolineare la nazionalità del compositore sul frontespizio («a NICOLAO ZIELENSKI POLONO») e ancor piú nella dedica, nella quale Zieleński dichiara

---

polichóralności; Ead., in *Historia muzyki polskiej*, 7 voll., Warszawa, Sutkowski, 2006, III, *Barok. Część pierwsza 1595-1696* [Il Barocco. Parte Prima: 1595-1696]; Ead., *Muzyczne dwory polskich Wazów* [Le corti musicali dei Waza di Polonia], Warszawa, *Semper*, 2007.

[23] *Ibidem*.

[24] Il loro numero era variabile, con un massimo di 30 nomi citati nei documenti per l'anno 1602 (cfr. Szweykowska - Szweykowski, *Włosi w kapeli*, pp. 120-121).

[25] Si tratta dei seguenti musicisti: Asprilio Pacelli, Vincenzo Bertolusi, Giulio Cesare Gabussi, Antonio Patart, Giulio Osculati, Lorenzo Bellotti, Raphaelo Veggio, Luca Marenzio, Annibale Stabile, Ippolito Bonanni, Simone Amorosi, Alfonso Pagani, Jacobo Abbati, Wincenty Lilius, nonché Andrzej Hakenberger ed Andrzej Staniczewski.

[26] Le opinioni sono contrastanti sul fatto che si tratti o meno del suo *opus vitae*. Si vedano ad esempio Malinowski, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, pp. 30-31 e Szweykowska - Szweykowski, *Włosi w kapeli*, p. 167.

[27] Jachimecki, *Wpływy włoskie*, p. 204. Com'è noto, l'ipotizzabile soggiorno di Zieleński in Italia non è documentato. A Roma si recò effettivamente il protettore del compositore, ma non abbiamo prova che Zieleński lo avesse accompagnato.

[28] Cfr. Szweykowska - Szweykowski, *Włosi w kapeli*, p. 183 (nota).

orgogliosamente che le sue opere sono «primum a Polono novo modo concinnata».[29] Questa dedica ci dice molto sulla particolare relazione tra il mecenate e il suo musico; essa contiene anche numerose informazioni interessanti sul programma ideologico dell'intero progetto. Merita particolare attenzione il passaggio relativo alla finalità della opera perseguita dal compositore: «affinché ciascuno possa averne una gran scelta sotto mano».[30] Un altro aspetto importante per il nostro argomento è rappresentato dai riferimenti al contesto italiano. Per esempio, il frontespizio delle *Communiones* include la seguente indicazione: «et vocis resolutione, quam Itali gorgia vocant», mentre l'indice dello stesso volume tra le indicazioni esecutive riporta le seguenti parole: «Fidicen, id est Violino Italice vocatus» e piú sotto: «duo violina, ut Itali vocant». Questi dettagli vanno oltre la dimostrazione che il compositore conoscesse la pratica e la terminologia italiane.[31] Si trattava, in effetti, di una sorta di insegnamento o 'scuola' musicale, di trasmissione del sapere sulla *musica moderna* italiana a un pubblico inteso in senso lato.[32]

Questo aspetto didascalico è già stato analizzato da diversi studiosi dell'opera di Zieleński, che lo hanno associato al fatto che il compositore avrebbe preparato alcune versioni semplificate delle *Communiones* per i centri ecclesiastici minori.[33] Va inoltre notato che gli offertori e le comunioni costituiscono un insieme, essendo collocati in un unico indice organizzato secondo l'anno liturgico.

Trent'anni fa Władysław Malinowski, nella postilla al suo libro sulla polifonia di Mikołaj Zieleński, ha indicato alcuni elementi da sviluppare in ulteriori studi sul compositore, tra cui «il problema della 'polonità' della musica di Zieleński» e quello della «collocazione delle sue opere […] nella cultura dell'antica Polonia».[34] Non sappiamo se Władysław Malinowski continuerebbe oggi a suggerire di cercare in Zieleński elementi 'nazionali'. A mio parere il valore della sua opera è determinato dal suo programma, reso esplicito nella dedica in cui afferma di voler offrire alle chiese polacche una ricca elaborazione musicale per la liturgia, una collezione di messe largamente disponibile e coerente con l'ordine della Chiesa latina, ma anche con la corrente della *musica moderna*. Per quanto riguarda invece il posto della sua opera nel contesto della cultura polacca antica, Zieleński introdusse nel testo della dedica la seguente dichiarazione: «preferisco che l'apprezzamento arrivi con il tempo, man mano che la mia opera viene utilizzata, invece di

---

[29] È legittima un'associazione con la ben nota frase di Jan Kochanowski inclusa nella dedica che apre la sua traduzione del *Libro dei Salmi* («E sono salito sulla rupe della bella Calliope ove non c'era ancora traccia di piede polacco»)? Si noti che entrambi i testi alludono al luogo comune della raccolta e del suo dono al mecenate.

[30] «[...] quorum copia ut cuiuslibet ad manum esse possit».

[31] Zieleński usa anche il termine 'concerto' e dà prova di conoscenza delle regole di uso delle chiavette.

[32] La cura con cui Zieleński completa le sue composizioni con varie indicazioni, legate alle dimensioni e alla varietà del repertorio, potrebbe confermare la sua presenza a Venezia: la preparazione alla stampa di una pubblicazione del genere avrebbe richiesto una stretta collaborazione tra autore ed editore. Delle nuove ipotesi relative ai soggiorni di Zieleński in Italia sono state presentate da Agnieszka Leszczyńska (cfr. il suo articolo incluso in questo stesso volume alle pp. 43-64).

[33] Si veda per esempio Szweykowska - Szweykowski, *Włosi w kapeli*, p. 167. Va ricordato il titolo integrale della collezione di Lodovico Viadana (edita a Venezia nel 1602) che ha potuto fungere da modello per Zieleński: *Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre, & a quatro voci, con il basso continuo per sonar nell'organo, nuova inventione commoda per ogni sorte de cantori, & per gli organisti*.

[34] Malinowski, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, p. 208.

essere professato da me».[35] Zieleński presentiva dunque qualcosa? Dalla nostra prospettiva rileviamo un 'silenzio delle fonti' per quasi tre secoli.[36] *Habent sua fata libelli*: le opere possono non essere accolte, ma anche andare distrutte nell'uso. Come andarono le cose nel caso dell'opera di Zieleński? Come spesso accade per le opere di quest'epoca, non conosciamo la tiratura di questa edizione, ma è probabile che si aggirasse attorno alle 500 (o perlomeno 300) copie.[37] Appena 14 anni dopo la pubblicazione, nel 1625 (Zieleński era forse ancora in vita?), Szymon Starowolski, autore di un dizionario dedicato ai piú eminenti (secondo l'autore) scrittori polacchi del tempo, sembra non sapere molto di Zieleński e lo include fra i compositori che invano hanno cercato di eguagliare l'anteriore Marcin Leopolita.[38]

Benché nel Seicento la musica moderna italiana risultasse profondamente assimilata in Polonia, gli offertori e le comunioni del principale compositore di quella corrente, che si confrontò eminentemente con l'italianità musicale, non solo non suscitarono abbastanza interesse, ma, contrariamente al desiderio del loro autore e del loro mecenate, non ebbero mai larga diffusione. In effetti, non si sono conservate copie manoscritte delle opere di Zieleński, le cui composizioni sono del resto vistosamente assenti dalla contemporanea intavolatura di Pelplin, molto copiosa (contiene piú di 900 composizioni), in cui non mancano opere composte nel *novo modo*, e dove i musicisti italiani sono rappresentati da più di 60 compositori. Allo stesso modo, le musiche di Zieleński non compaiono neppure negli inventari delle chiese e dei conventi del XVII secolo. Se Zieleński si attendeva che le sue opere sarebbero state apprezzate soltanto con il tempo, a noi non resta che osservare che forse soltanto oggi le sue musiche possono considerarsi veramente accessibili.

(Traduzione di Wojciech Bońkowski)

---

[35] «[...] aliorum iudicio relinqui et tempore atque usu potius quam attestatione mea comprobari».

[36] A riscoprire Zieleński fu Józef Surzyński. Cfr. Malinowski, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, p. 31.

[37] Cfr. Paweł Gancarczyk, *W sprawie wysokości nakładów XVI-wiecznych druków muzycznych* [Sulle tirature delle stampe musicali del Cinquecento], «Polski Rocznik Muzykologiczny», IV, 2005, pp. 77-87; Id., *Muzyka wobec rewolucji druku. Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku* [La musica e la rivoluzione della stampa. Le trasformazioni nella cultura musicale del Cinquecento], Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK, 2011, pp. 64-71. La questione della presunta tiratura dell'edizione di Zieleński è sorta anche durante la discussione nell'ambito del convegno internazionale di studi "Central-Eastern Europe *versus* the Italian *musica moderna*. Reception, Adaptation, Integration" (Varsavia, Uniwersytet Warszawski, Instytut Muzykologii, 12-15 ottobre 2011). Secondo Luigi Collarile è difficile stabilirla con esattezza, in quanto poteva essere tra le 100 e le 1000 copie.

[38] Szymon Starowolski, *Scriptorum polonicorum hekatontas*, Frankfurt, [De Zetter], 1625 (traduzione polacca di Jerzy Starnawski: *Setnik pisarzów polskich*, Kraków, [Wydawnictwo Literackie], 1970, pp. 138 e 152-153). Un altro passo incluso in questo dizionario ha il sapore di un lamento tipicamente sarmata: se il fato funesto non avesse posto fine prematuramente alla vita di Wacław de Szamotuły, i polacchi non dovrebbero invidiare gli italiani per «tutti i Palestrina e i Viadana».

Abstract

La ricezione del modello culturale italiano in Polonia ha una lunga tradizione che risale al Medioevo. Nella musica, questa ricezione si intensificò fra la fine del XVI e la prima metà del XVII secolo. Fra gli esempi più significativi vanno ricordate le due raccolte di Mikołaj Zieleński pubblicate a Venezia nel 1611: gli *Offertoria* e le *Communiones*. Dalla dedica che apre il lavoro si apprende che il compositore e il suo mecenate, il primate Wojciech Baranowski, intendevano offrire alle chiese polacche una raccolta autorevole e accessibile di composizioni liturgiche nel rito romano, composta nello stile della *musica moderna*. In queste composizioni Zieleński fece riferimento principalmente ai modelli stilistici veneziani, dando prova di un'eccellente padronanza delle più moderne tecniche compositive ed esecutive.

The reception of the Italian cultural model in Poland has a long tradition going back to the Middle Ages. In music, the reception in question intensified at the end of the 16th and in the first half of the 17th century. Outstanding examples include two collections by Mikołaj Zieleński published in Venice in 1611: *Offertoria* and *Communiones*. From the dedication that opens the work, we learn that the composer and his patron, the primate Wojciech Baranowski, intended to offer Polish churches an approachable and worthy musical collection of religious services in the Roman rite, which at the same time would follow the *musica moderna* style. Zieleński referred primarily to Venetian stylistic models in these works, and gave proof of an excellent mastery of modern compositional and performing techniques.

MARCIN FABIAŃSKI
Università Jagellonica, Cracovia

CENNI SUL CONCETTO DI ARTE, OSSIA SUL DISEGNO, NELLA LETTERATURA POLACCA DEL CINQUECENTO

Volendo esaminare le relazioni culturali italo-polacche all'inizio del Seicento non si può prescindere dagli avvenimenti del secolo precedente, che in una certa misura ne determinarono la natura. All'inizio del Cinquecento a Cracovia (e in seguito anche in altri centri della Polonia) le forme dei nuovi progetti architettonici e di alcune nuove sculture divennero classiche o rinascimentali. Il primo grande e importante esempio di quel fenomeno è il cortile del castello reale a Cracovia (cfr. figura 1), con le logge nelle ali ovest e nord costruite fra il 1510 e il 1517 e progettate da Francesco Fiorentino, scultore e architetto attivo alla corte reale fra il 1502 e l'anno della sua morte, avvenuta nel 1516.[1]

Figura 1. Cracovia, Castello reale del Wawel
Francesco Fiorentino, logge delle ali ovest e nord (1510-1516). Fotografia di M. Fabiański

[1] Andrzej Fischinger - Marcin Fabiański, *The Renaissance Wawel. Building the Royal Residence*, Kraków, Zamek Królewski na Wawelu, 2013, pp. 40-41 e 59-63.

Fra i pochi resoconti coevi sulla sua aggraziata architettura, vale la pena di soffermarsi sulle frasi del poeta cortigiano Andrzej Krzycki, futuro arcivescovo e fine conoscitore della cultura italiana, nonché nipote di Piotr Tomicki, vescovo di Cracovia e vice-cancelliere del regno. Nel suo epitalamio scritto nel febbraio 1512 per le nozze del re con Barbara Zapolya leggiamo un elogio della nuova sede reale:

> Hic tu conspicies regali fulgida luxu
> atria, conspicies immania saxa, columnas,
> artificis miras species superantis Apellem
> caelatasque trabes Latioque palatia structu,
> quae longe Assyrium praecedunt arte laborem.[2]

Con queste frasi l'autore loda l'eleganza dell'architettura, ma anche la sua forma: le colonne del cortile, la decorazione pittorica dei fregi (che superava le opere del pittore greco Apelle), nonché le travi decorative dei soffitti. Tutto questo gli pareva realizzato in uno stile latino (cioè l'equivalente della lingua latina nell'architettura),[3] oppure 'all'italiana', in uno stile che superava l'arte assira e barbara. I riferimenti al pittore greco e all'arte assira rappresentano ovviamente un concetto umanistico-letterario, scelto per meglio esprimere l'ammirazione di Krzycki per le colonne del nuovo edificio e per le travi dei suoi soffitti, così differenti delle forme tardogotiche degli altri edifici della città.

Nell'epitalamio per le nozze di Bona Sforza nel 1518, Krzycki riprese il tema:

> At tu maxime rex, magis haec quem gaudia tangunt,
> pande fores arcis, cui cedit regia solis,
> cedit magnifici priscus labor amphitheatri.[4]

Riferendosi agli anfiteatri, Krzycki sembra essersi ricordato delle arcate di un anfiteatro romano – forse di quello di Verona, che aveva probabilmente visto durante i suoi studi di giurisprudenza a Bologna; oppure del Colosseo, che doveva avere conosciuto attraverso qualche medaglia o illustrazione. Il concetto letterario di Apelle – oppure della barbara Assiria – viene allora sostituito dal ricordo della forma di un monumento antico. Ancor più interessante ci pare il paragone fra il castello reale e la *regia solis*, palazzo del sole, che gli è inferiore in splendore. Questa è chiaramente una citazione dal secondo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (*Met*. 2,1): «*Regia solis* erat sublimibus alta columnis». Ecco il modello letterario delle colonne slanciate del secondo piano del Wawel viste da Krzycki, poi lodate dal poeta dalmata Cristoforo Cernotto (Cernota) proprio con le parole ovidiane: «magnam Regis pervenit ad aulam / Quae stat

---

[2] Andrzej Krzycki, *De nuptiis Sigismundi regis Poloniae cum Barbara Hungara regina Poloniae*, in *Szesnastowieczne epitalamia łacińskie w Polsce* [Gli epitalami latini nella Polonia del Cinquecento], ed. Jakub Niedźwiedź, Kraków, Księgarnia Akademicka, 1999 (Terminus. Bibliotheca Classica, 1), pp. 100-110: 104-106, versi 84-88.

[3] Cfr. John Summerson, *The Classical Language of Architecture*, London, BBC, 1963, p. 3.

[4] Id., *Epithalamium Sigismundi Primi regis et inclitae Bonae Reginae Poloniae*, in *Szesnastowieczne epitalamia*, pp. 180-200: 196, versi 301-303.

marmoreis *sublimibus alta columnis*».[5] Il pubblico della corte di Cracovia ha potuto leggere il commento di Raffaele Regio, che accompagnava i versi del poeta di Sulmona in alcune edizioni delle *Metamorfosi* all'inizio del Cinquecento.[6] Secondo la spiegazione, Ovidio vi descrisse la reggia del sole ispirandosi al palazzo romano sul Campidoglio, ma immaginando un'architettura ancora più splendida (cfr. figura 2).[7]

Occorre tuttavia osservare che Krzycki, Cernotto e i loro lettori polacchi probabilmente non si ricordavano della facciata dell'augusto edificio romano, ora conosciuta attraverso fonti iconografiche cinquecentesche, che ci mostrano a destra le arcate a colonne, che vagamente anticipano quelle di Cracovia. Pensarono piuttosto alle descrizioni fantastiche medioevali del castello, creduto il primo miracolo del mondo, come si affermava nei *Mirabilia Romae*: «in dicto Capitolio erat arx fortissima capitolina variis exornata marmoribus».[8] In queste descrizioni si insisteva soprattutto sui materiali costosi impiegati nell'edificio (come l'oro, le pietre preziose, oppure il cristallo), ma poco o nulla si diceva sulla sua forma architettonica.[9] Dunque il poeta polacco e quello croato sembrano riferirsi alla silografia che accompagnava molte edizioni di Ovidio (veneziane, e almeno una lionese),[10] tutt'oggi conservate nella biblioteca universitaria di Cracovia. L'illustrazione ci mostra il dio sul trono esposto nell'elegante loggia a colonne con arcate e balaustre. È molto probabile che anche il suo pubblico, istruito sia a corte che all'università, avesse compreso questa allusione. La prima loggia rinascimentale edificata in Polonia venne dunque interpretata dagli umanisti non come un adattamento dei modelli contemporanei, ma piuttosto come un'eco dell'idea letteraria delle colonne slanciate verso l'alto e anche di quelle dei due piani inferiori.

---

[5] Cristoforo Cernota, *Apparatvs nvptiarum Serenissimi Sigismundi secundi Augusti inclyti Poloniae Regis, atque inclytae Reginae Elisabes, Serenissimi Ferdinandi Romanorum regis filiae*, Venetiis, Ioannis Antonius et Petrus Niccolini da Sabio, 1543, c. C5*v*, versi 601-602. (I corsivi sono miei).

[6] Ovidius P. Naso, *Accipe studiose lector P. Ouidii Metamorphosin cum luculentissimis Raphaelis Regij enarrationibus*, Venetiis, Georgius de Rusconibus Mediolanensis, 1509, c. XVII*r*; Id., *Metamorphoseos libri*, Lugduni, per Nicolaum Wolf, 1511, c. XXIII*r*; Id., *Metamorphoseos libri moralisati*, Lugduni, Jacobus Sacon, 1512, c. XXXIII*r*; Id., *Metamorphosis* [..], Venetiae, Georgius de Rusconibus Mediolanensis, 1517, c. XVII*r*.

[7] Id., *Accipe* [...] *Metamorphosin* (1509), c. XVII*r*: «Videtur atque Ovidius regiam solis describere ad imitationem palatii Romani vel Capitolii. Nam magnificentissimum quodque in hac descriptione aedificium mente concepit. […] Materia superabat opus. Praeciosissimae materiae praeciosior ars fuit adhibita».

[8] Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris Urbis Romae*, Romae, per Jacobum Mazochium, 1510, c. N4*r*.

[9] Hubertus Günther, *Vorstellungen der Renaissance vom Sitz der Regierung im antiken Rom*, in *Public Buildings in Early Modern Europe*, eds. Koen Ottenheym - Krista de Jonge - Monique Chatenet, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 29-52: 31-32.

[10] Ovidius, *Accipe* [...] *Metamorphosin* (1509), c. XVII*r*; Id., *Metamorphosis* (1512), c. XXXIII*r*; Id., *Metamorphosis* (1517), c. XVII*r*. Per le riproduzioni delle figure 2 e 3 si ringrazia la Biblioteka Jagiellońska di Cracovia.

Figura 2. OVIDIUS, *Accipe* [...] *Metamorphosin* (Venezia, Georgius de Rusconibus Mediolanensis, 1509)
Cracovia, Biblioteka Jagiellońska, Cim. 8661/8662, c. XVII*r*

SECVNDVS. XVII

¶ Raphaelis regii in ſecundum metamorphoſeos Ouidi librum enatrationes.

REgia ſolis erat. Secũdũ librũ auſpicat̃. Ouidius a deſcriptiõe ædiũ ſolis ad quas puenerat Phaethõ a Clymene matre exhortatus: ut ipm rogaret Apollinẽ: an ſibi pater eſſet. Concinei git̃ huius libri initiũ cũ prioris fine cõnectit. Videt̃ ãt Ouidius regiã ſolis deſcribere ad imitationẽ palatii Romani uel Capitolii. Nã magnificentiſſimũ quodq; in hac deſcriptiõe ædificiũ mẽte cõcepit. Regia domus regis q̃ baſilica cœpta ẽ dici. Clara. lucida. illuſtris. Micãte. ſplẽdẽte. Pyropo. Pyropus uĩ is eẽ lapillus quẽ nos carbũculũ appellam⁹. Pyropus nãq; dĩ qd ignis hẽat aſpectũ. πυρ nãq; igne. ὤψ aſpectũ græci dicũt. Cuius ebur nitidũ. ſplẽdidũ. Tecta ãt regiæ ſolis eburnea fuiſſe ait: ut fores argenteas. Biſores ualuæ. duplices. Valuæ ãt dictæ ſunt qd ĩ ſe uoluant̃. Materia ſupabat opus. p̃cioſiſſimæ materiæ p̃cioſior ars fuit adhibita. In ualuis namq; argẽteis q̃ttuor elemẽta cũ aĩalibus ſuis a uulcano fuerãt ſculpta. uĩ ãt Ouidius Homerũ imitari ĩ Achillis clypei a uulcão fabricati deſcriptiõe.

Regiæ ſolis deſcriptio

Mulciber. Vulcãus a molliẽdo ferro ẽ dictus Mulciber. Nã mulcere eſt mollire: ut Põpeius ſcribit. Cælarat. ſculpſerat. Aequora cingẽtia terras. piphrafis eſt oceani. Cælũq; aerẽ q̃ terraq̃ orbẽ cõplectit̃. Tritona canoq̃. Triton. ut iã diximus: tubicẽ ẽ Neptuni: cuius & ſalaciæ nymphæ filius eẽ ferũt: ſic dictus qd primũ ĩ tritonide Libyæ paludẽ uiſus eẽ dicat̃. Triton ẽt fluuius ẽ Libyæ maximus ut ſcribit Herodot⁹ tritonidẽ paludẽ efficiẽs. Proteaq; ambiguũ: Proteus deus ẽ marinus: paſtor pecoq̃ neptuni: q idcirco ambiguus dĩ: q ĩ uarias figuras ſe cõmutare fingat̃: ut difficile uideat̃ qd ſit agnoſcere. Mõ nãq; fit urſus. mõ Leo. mõ aq̃. mõ ignis. Vũ Horatius. Q uo teneã uultus mutãtẽ, ptea nodo⁹ Immania terga baleãq̃. maxia. Balenæ ãt belluæ ſunt mariæ maxiæ: q̃ & cetu dicunt̃ & piſtrices: ut ſextus ait. Suis lacertis: Brachiis. Nã Aegõ cẽtũ brachia fingit̃ habuiſſe. Aegæona. Aegæõ gigas fuit. Vt ſcribit Heſiodus cæli & terræ filius. Eumelus ãt ĩ Titanomachia ait Aegæonẽ terræ & Põti filiũ fuiſſe ĩ mariq̃ habitaſſe ac ĩde Titanib⁹ opẽ tuliſſe. Q uã opinionẽ hoc loco Ouidius ſeq uĩ. Alii putãt Aegæonẽ belluã eẽ marinã. Tartæus ãt inqt illũ fuiſſe gigãtẽ fugiſſeq̃ ex Euboea ac ĩ phrygiã pueniſſe: ibiq̃ mortuũ eẽ. Conon uero ĩ Herculea ſcribit Aegæonẽ a Neptuno fuiſſe deuictũ ĩ mariq̃ ſubmerſum. Briareus ãt & Aegæon & Giges idẽ eẽ ferũt. Homerus. Sane eũdẽ eẽ Briareum & Aegæona in primo Iliados ait. ſed briateũ a diis. Aegæona ab hoĩbus cẽtimanũq; ẽ ſcribit. Ab Aegæone uero.

c

Nella stessa occasione delle nozze di Bona Sforza, il cronista Justus Decius, riferendosi al castello di Cracovia, espresse la sua ammirazione per il mecenatismo architettonico del re (cfr. figura 3):

> Per decennium integrum incredibili sumptu duo palacia ex fundamentis extruxit, singulari et propria industria, ut nescias, an plus regiam magnificentiam in artifice, an artificiosum ingenium in rege mirari debeas.[11]

Si vede che lo storico apprezzava non solo l'architettura, ma anche l'ingegno dei suoi autori, il re e l'architetto Francesco Fiorentino, chiamato con il nome proprio in un altro punto della cronaca.

Nel 1535, in occasione delle nozze della figlia maggiore del re Jadwiga con Joachim Hohenzollern, Benedykt da Koźmin, un professore dell'università di Cracovia, che vi teneva lezioni su Orazio, Virgilio, Lucano, Ovidio e Cicerone,[12] scrisse un altro epitalamio, che contiene un breve elogio delle ricchissime decorazioni delle camere e della musica:

> At domus interior, pictis ornata tapetis
> Resplendet late, positoque refulget ab auro.
> Verticibus summis abacus laquearia tangit
> Artificumque manu caelatum sustinet aurum
> Clari Alconis opus, divinique Alchimedontis
> Illic spectari potuit, quid Mentor in arte,
> Quid valuit Laedus famaque insignis Onychus. […]
> Tum Phirnis [sic!] clarus cythara cantuque sonoro.
> Festivo molles pulsavit police nervos.[13]

Con queste parole Benedykt da Koźmin descrive una credenza esposta nella sala da pranzo con vasi d'oro scolpiti da illustri artisti. I loro nomi, però, li sostituisce con quelli di famosissimi antichi toreuti: Alcone, Mentor, Ledus e Onychus, che poteva scegliere dalla storia della scultura antica contenuta nelle edizioni della *Naturalis Historia* di Plinio anteriori al 1530, quando il nome di Onychus veniva scritto come Eunicus.[14]

---

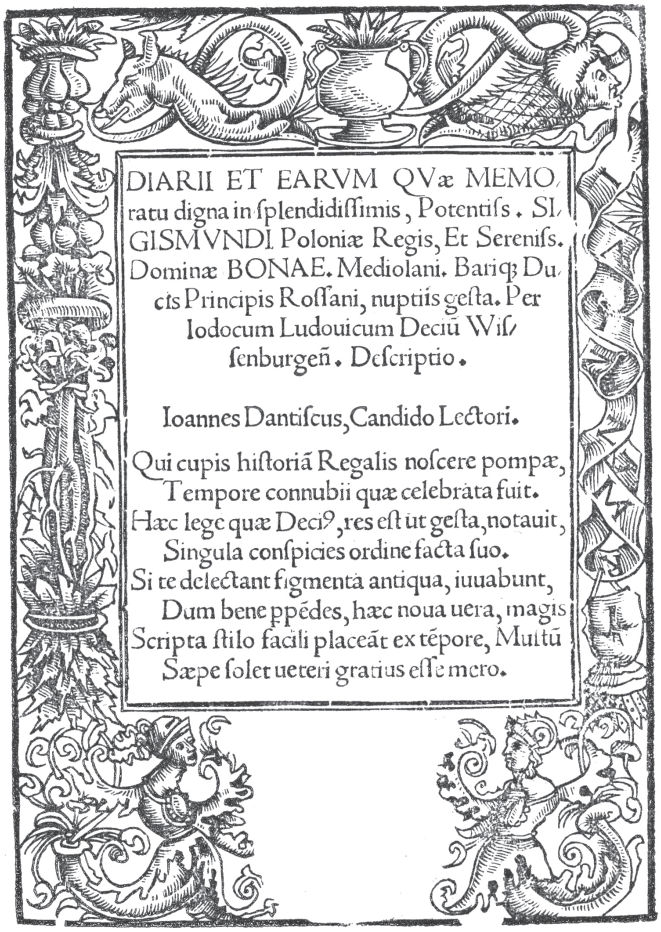
[11] Iustus Ludovicus Decius, *Diarii et earum, quae memoratu digna in splendidissimis, Potentissimi Sigismvndi Poloniae regis, et Serenissimae dominae Bonae Mediolani Barique ducis, principis Rossani, nuptis gesta*, Graccoviae, Hieronymus Vietor, 1518, c. g2*v*. Cfr. Plinius Caius Secundus, *Naturalis Historia,* 36, 118: «Quid enim miretur quisque in hoc primum, inventorem an inventum, artificem an auctorem, ausum aliquem hoc excogitare an suscipere an iubere?».

[12] Henryk Barycz, *Benedykt z Koźmina*, in PSB, I, 1935, pp. 425-426.

[13] Benedykt z Koźmina, *Epithalamion. Illustrissimi principis Ioachimi, Dei gratia marchionis Brandeburgensis* [...] *ac Illustrissimae virginis Heduigis, Serenissimi Poloniae regis Sigismundi filiae*, Cracoviae, Matthias Scharffenberg, 1535, cc. [A2*v*]- Aiij*r*, versi 215-220 e 258-259.

[14] Plinius Caius secundus, *Historiae naturalis libri XXVII olim ab Alexandro Benedicto castigati nunc ex collatione multorum exemplariorum diligentius recogniti*, Venetiis, Philippo Pincio Mantuano, 1516, c. CCXXII*v* (cap. XXXIIII.XIIII *De ferro: et ferreis metallis*): «Est in eadem urbe [vid. Thebis] et ferreus Hercules: quem fecit Alcon laborum dei patientia inductus. Videmus et Romae scyphos e ferro dicatos in templo Martis Vltoris». Ivi, c. CCXVII*r* (cap. XXXIII.XI *De luxuria et frugalitate in uasis*): «L. vero Crassus orator duos scyphos Mentoris artificis manu caelatos sestertiis C̄[con]fessus est tamen nunquam se iis uti propter verecundia ausum. Sicut

Figura 3. I. L. Decius, *Diarii* (Cracovia, Hieronymus Vietor, 1518)
Cracovia, Biblioteka Jagiellońska, Cim. F 8022, frontespizio


DIARII ET EARVM QVæ MEMO/
ratu digna in ſplendidiſſimis, Potentiſs. SI/
GISMVNDI Poloniæ Regis, Et Sereniſs.
Dominæ BONAE. Mediolani. Bariq; Du/
cis Principis Roſſani, nuptiis geſta. Per
Iodocum Ludouicum Deciũ Wiſ/
ſenburgeñ. Deſcriptio.

Ioannes Dantiſcus, Candido Lectori.

Qui cupis hiſtoriã Regalis noſcere pompæ,
Tempore connubii quæ celebrata fuit.
Hæc lege quæ Deci?, res eſt ut geſta, notauit,
Singula conſpicies ordine facta ſuo.
Si te delectant figmenta antiqua, iuuabunt,
Dum bene ppẽdes, hæc noua uera, magis
Scripta ſtilo facili placeãt ex tẽpore, Multũ
Sæpe ſolet ueteri gratius eſſe mero.

eundem VI millia sestertiis in singulas libras vasa empta habuisse». Ivi, c. CCXVII*v* (cap. XXXIII.XII *De statuis argenteis et caelatura argenti*): «Mirum in auro caelando inclaruisse neminem: argento multos. Maxime tamen laudatus est Mentor: de quo supra diximus. Quattuor paria denique ab eo omnino facta sunt: ac iam nullum extare dicitur. Ephesiae Dianae templum iacet. Capitolium incendiis. Varro & aereum signum habuisse scripsit». *Ibidem*: «Item Ariston et Onychus Mithylene laudatur. Et Hecateus: et circa magni Pompei aetatem Praxiteles Posidonius Ephesius, Laedus Stratites: qui proelia armatosque caelavit». Lo stesso nell'edizione *Naturalis historiae libri*, Coloniae Agrippinae, in aedibus Eucharii Cervicorni, 1524, p. 276. Nell'edizione dal titolo *Historia mundi*, Basileae, Frobenius, 1530, p. 594, si legge già: «Item Ariston et Eunicus Mitylenei laudatur». Nelle edizioni posteriori al posto di Laedus Stratites si trovano Hedys o Thracides. Per la descrizione di una coppa decorata da Alcone si veda Ovidius, *Met*. 13, 675-704.

Alcimedonte invece lo troviamo menzionato nella terza *Egloga* di Virgilio, come eccellente autore di un cippo scolpito in legno.[15] Dobbiamo osservare che la scelta di questi artisti mostra una buona conoscenza dell'enciclopedia pliniana, ma nello stesso tempo una certa sottovalutazione degli artisti contemporanei.

Allo stesso modo, lo scrittore polacco sostituì il nome sconosciuto di un musicista di corte[16] con quello di Frinide, preso dalla commedia *Nuvole* di Aristofane.[17] L'edizione delle undici commedie dell'autore greco, curata da Simon Grynaeus e stampata a Basilea nel 1532, era presente nella biblioteca del giovane re polacco Sigismondo Augusto, fratellastro della giovane sposa.[18] È interessante notare che Frinide non viene menzionato nella eruditissima lettera sulla musica inviata a Benedykt da Martinus Gallinius detto Kurek, stampata

---

[15] Riporto qui di seguito il testo dell'edizione *Carmen bvcolicvm: decem aeglogarum opus*, Cracoviae, Matthias Scharffenberger, 1527, Aegloga III *Palaemon*, cc. B*r-v*, versi 35-42 e 44-46:

Verum id, quod multo tute ipse fatebere maius,
(Insanire libet, quoniam tibi) pocula ponam
Fagina, celatum diuini opus Alchimedontis,
Lenta quibus torno facili superaddita vitis,
Diffusos hedera vestit pallente corymbos
In medio duo signa. Conon, etquis fuit alter.
Descripsit radio totum qui gentibus orbem
Tempora quae messor, quae curuus arator haberet
Et nobis idem Alchimedon duo pocula fecit,
Et molli circum est ansas amplexus Achanto
Orpheaque in medio posuit, syluasque sequentes;
necdum illis labra admovi, sed condita servo.

[16] Non ci sono pervenuti i conti della corte, che ci permettano identificare tali musicisti, tranne «dominum Jheronimum maiestatis regie citharedum». Cfr. *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1526-1529* [Estratti delle fonti per la storia del Wawel dai documenti d'archivio del capitolo e della curia di Cracovia], ed. Bolesław Przybyszewski, Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, 1984 (Źródła do Dziejów Wawelu, XI, parte 1, ed. Antoni Franaszek), no. 65, 24 novembre 1526. È anche possibile che si tratti di Alessandro Pesenti che ha lavorato alla corte della regina Bona dal 20 agosto 1521 fino al 1550 (Modena, Archivio di Stato, A.S.E., *Cancelleria Ducale*, *Carteggio con Principi esteri*, Polonia b. 1615-A/3; cfr. *Bona Sforza regina di Polonia e duchessa di Bari, catalogo mostra*, eds. Maria Stella Calò Mariani - Giuseppe Dibenedetto, 2 voll., Roma, Nuova Comunicazione, 2000-2007, II, n. II.1615/2, pp. 219-220, voce di Giuseppe Trenti; n. II.136, p. 223, voce di Bożena Lesiak-Przybył).

[17] Aristofane, *Le Nuvole*, 971: Φρῦνις.

[18] Ἀριστοφάνους *Νεφέλαι*, in *Κωμῳδιαι ἑνδεκα* [Undici commedie], Basileae, apud A. Cratandrum et I. Bebelium, 1532, pp. 41-92: 74:

Εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ' ἢ κάμψειέν τινα καμπήν,
Οἷας οἱ νῦν τάς κατὰ Φρῦνιν ταύτας τάς δυσκολοκάμπτους,
Ἐπετρίβετο τυπτόμενος πολλὰς, ὡς τὰς Μούσας ἀφανίζων.

«Se qualcuno di loro faceva il buffone o ci infilava un melisma come quelli che vanno di moda oggi, quelle melodie impossibili alla Frinide, si beccava un sacco di botte per oltraggio alle Muse». Traduzione tratta dall'edizione italiana di Alessandro Grilli, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 211-213. Cfr. Kazimierz Hartleb, *Bibljoteka Zygmunta Augusta, Studjum z dziejów kultury królewskiego dworu* [La biblioteca di Sigismondo Augusto. Studio sulla storia della cultura della corte reale], Lwów, Towarzystwo Miłośników Książki, 1532, p. 163.

a Cracovia proprio nel 1535.[19] Possiamo allora ipotizzare che il nome di Frinide sia stato preso direttamente dalla fonte antica, probabilmente grazie all'attività del professore di lingua greca all'università fra il 1528 ca. e il 1535, il musicista Georgius Libanus, che in quelle nozze tenne anche una dotta orazione, senza però menzionare Frinide.[20] Non si può escludere, tuttavia, che Libanus avesse aiutato il suo collega professore a trovare fra quelli dei musicisti greci un nome adeguato. Questa descrizione delle decorazioni e della musica delle nozze ci mostra come l'autore polacco interpretasse l'arte attraverso la letteratura antica. Egli confidava nella capacità del suo pubblico coltissimo di comprendere le sue dotte frasi, che aumentano l'impressione dell'eccellenza artistica nella toreutica e nel canto.

Otto anni dopo, descrivendo la credenza con vasi d'oro decorati a rilievo esposta in occasione delle nozze del giovane re Sigismondo Augusto con Elisabetta d'Austria, Mathias Franconius, l'umanista slesiano attivo a Cracovia fra il 1529 e il 1552 come segretario nella cancelleria reale, li celebra, quasi come aveva fatto Benedykt da Koźmin, perché erano «ita celatis ut Mentoris manu cuncta fabrefacta fuisse diceres».[21] Tuttavia Franconius fu molto più originale e sorprendente nella sua lode del castello del Wawel:

> Quae [arx] et si aspectu pulcherrima ex symmetriis omnibus ad libellam adeo extructa ut eam advenae omnes cum admiratione contemplantur multa ratione dignam diceres a Phidio Athenienso, aut Lisippo Syciano, vel Praxitele illam esse elaboratam, et ut inquit ille: «Prisca fides sileat radiantia tecta Neronis, / Luculli nitidas marmora secta domos».[22]

L'autore del verso citato è Giorgio Anselmo (m. 1528), mentre tutto il brano riprende parzialmente il lessico della casa nell'antichità di Francesco Maria Grapaldi, del cui libro era conosciuta a Cracovia almeno l'edizione del 1506.[23] Nel suo elogio della simmetria «ad libellam» Franconius ci sembra rielaborare l'opinione del Grapaldi sull'architettura della casa ideale: «libellam, normam, perpendiculum […] et id genus caetera arma fabrilia opere peracto colligens descendo structuram miraturus, an ad ammusissimum erecta symetriae correspondeat».[24] La scelta invece di Fidia, Lisippo e Prassitele, tutti menzionati nell'enciclopedia pliniana, mostra una certa indipendenza di Franconius dal Grapaldi,

---

[19] Martinus Gallinius [Kurek] Prossoviensis, *Ad venerabilem virum m. Benedictum Cosminium epistola*, Graccoviae, Hieronymus Vietor, 1535.

[20] Georgius Libanus, *In sponsalibus Illustrissimi principis Ioachimi Brandeburgensis* […] *cum Serenissima principessa virgine Heduige Invictissimi Sigismundi regis Poloniae natu maiore filia* […] *oratio*, Cracoviae, Florianus Unglerus, 1535. Per Libanus si veda Henryk Barycz in PSB, XVII/2, 1972, pp. 270-273.

[21] Mathias Franconius, *Oratio in splendidissimas nuptias et foelicem hymenaeum potentissimi Sigismvndi Avgvsti regis Poloniae et Illustrissimae principis ac Serenissimae reginae Elizabet*, Cracoviae, Mathias Scharffenberg, 1543, c. C2*r*. Cfr. http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/docmetadata?id=11959 (11/05/2015).

[22] Ivi, cc. BIII*r*-*v*.

[23] Francesco Maria Grapaldi, *De partibus aedium cum additamentis*, Parma, Franciscus Vgoletus, 1506[3] (I ed., ivi, ca. 1494), c. 157*v*. Un esemplare di questa edizione è conservato nella Biblioteka Jagiellońska. Cfr. http://books.google.pl/books/about/Francisci_Marii_Grapaldi_De_partibus_aed.html?hl=pl&id=plKMFI6ymCsC (11/05/2015).

[24] Ivi, c. 157*r*; cfr. Plinius, *Naturalis historiae libri*, 1524, cap. XXXVI.CL.XXXVIII: «Structuram [parietis] ad normam et libellam fieri, et ad perpendiculum respondere oportet».

il quale, seguendo Vitruvio (1, 1, 13), così descrive l'educazione ideale: «Architectus non debet nec potest esse […] pictor ut Apelles, sed graphidos non imperitus; nec plastes ut Myron seu Policletus, sed rationis plasticae non ignarus».[25] Lo stesso Vitruvio (6, 2, 4-5) insiste sull'importanza della simmetria nel disegno di un edificio, le cui proporzioni vengono sottoposte alle regole del decoro secondo le esigenze dell'euritmia:

> Cum ergo quae sunt vera falsa videantur et nonnulla aliter quam sunt oculis probentur, non puto oportere esse dubium quin […] detractiones aut adiectiones fieri debeant ita uti in his operibus desideretur. […] Igitur statuenda est primum ratio symmetriarum, a qua sumatur sine dubitatione commutatio deinde explicetur operis futuri locorum imum spatium longitudinis et latitudinis, cuius cum semel constituta fuerit magnitudo, sequatur eam proportionis ad decorem apparatio, uti non sit considerantibus aspectus eurythmiae dubius.[26]

Possiamo concludere che la simmetria (o commensurabilità delle parti) del castello piacque a Franconius al punto che egli ritenne che potesse essere opera di un architetto capace ed istruito secondo le raccomandazioni di Vitruvio e Grapaldi. Già nel 1537 l'architetto del Wawel Bartolomeo Berrecci da Pontassieve venne definito «vir philosophiae amator» dall'anonimo autore del cosiddetto *Annale di Santa Croce*.[27] Con queste parole l'autore intendeva sottolineare la profonda cultura dell'artista italiano.

Più tardi, nel 1553, Stanisław Orzechowski, il coltissimo autore del panegirico composto per le nozze del re Sigismondo Augusto, descrisse il loro allestimento artistico inserendovi, come i suoi predecessori, i nomi di diversi artisti dell'antichità, ma nel caso della musica impiegò le seguenti parole:

> illud sacrum nuptiale fuit peractum. Quod Ioanne Virbkovio chori regii magistro, tanto vocum concentu a symphoniacis modulatum fuit, ut non Iosquini modo Belgici, neque Adriani cantores Gallici, sed Musae ipsae novem suo cum Apolline ad cantum illorum siluissent, oblitae cytharae, plectrique. Fecerat autem modos Venceslaus Samotulinus regius musicus, cui ad summam artis praestantiam nihil prater vocem defuit.[28]

L'eccellenza della composizione musicale di Wacław da Szamotuły, eseguita dal maestro del coro reale Jan Wierzbkowski, menzionato con il suo cognome, e non nascosto sotto quello di un artista greco, viene paragonata a quella di Josquin des Près e Adrian Willaert, come se Orzechowski non avesse voluto trovare un degno modello antico, un

---

[25] Grapaldi, *De partibus*, c. 155*r*.

[26] Vitruvius, *De architectura libri decem*, ed. Fritz Krohn, Leipzig, Teubner, 1912, 6, 2, 4-5.

[27] *Monumenta Poloniae Historica*, III: *Rocznika świętokrzyskiego dopełnienie drugie z kodeksu IX, 1492-1556* [Il secondo complemento dell'Annale di Santa Croce dal codice IX], ed. Roman Maurer, ser. 1, Lwów, Stryjkowski, 1878, pp. 88-118: 106. Cfr. http://kpbc.umk.pl/publication/9073 (11/05/2015).

[28] Stanisław Orzechowski, *Panagyricus nuptiarum Sigismundi Augusti Poloniae Regis*, Impressum Cracoviae, Lazarus Andreae, XXI Augusti M.D.LIII, c. FII*v*. Cfr. http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=7013&from=FBC (11/05/2015).

altro Frinide, o Apelle della musica. In questo modo l'erudizione libresca viene sostituita dalla conoscenza della fama dei musicisti contemporanei.

Godendo la bellezza degli arazzi fiamminghi nel castello reale, lo stesso Orzechowski apprezzò l'ingegno dei loro autori in una maniera per lui eccezionale, scrivendo che le figure: «docta artificis textu depinxerat manus».[29] Secondo l'eminente storico dell'arte polacco Jerzy Kowalczyk, questa frase esprimerebbe il desiderio di innalzare le arti figurative al livello delle arti liberali,[30] ma questa ci sembra un'opinione troppo ottimista. Nello stesso periodo Pedro Ruiz de Moros, professore all'Accademia di Cracovia fino al 1551 e amico di Orzechowski fino al 1548, elogiò un ritratto del poeta Andrzej Trzecieski con le seguenti parole: «Artes docta manus potuisset si addere, clausus / cum musis hoc in vertice Phoebus erat»[31]. Questo brano non sembra riferirsi alle arti liberali, ma piuttosto lodare la perizia dell'artista.

Da queste citazioni si evince che in Polonia fino alla metà del Cinquecento la critica delle arti figurative, dell'architettura e della musica si limitava a qualche frase formata con la lingua delle fonti antiche, a volte utilizzate con originalità come nel caso del cortile del Wawel, paragonato alla reggia del sole, o lodato come simmetrico nel senso vitruviano del termine. Eccezionalmente Orzechowski nomina qualche musicista, ma non pittori o architetti, e li confronta con maestri contemporanei attivi in Italia. Solo Decius lodò l'ingegno architettonico del re e l'idea artistica che era alla base del castello di Wawel.

Nel 1551 un altro professore dell'università di Cracovia, Szymon Maricius (Marycjusz) da Pilzno, nel suo trattato sulle scuole (e non già in un altro elogio occasionale) sostenne a proposito delle persone che vogliono costruire una casa:

> isti imprimis artificem inquirunt, qui caeteris longe excellere videatur, et cui tuto dent faciundi operis potestatem, deinde rei formam, seu totius *operis ideam, in animo suo conceptam*,[32] suo suorumque usui, accommodatam, expromunt, quam artifex ceu pulcherrimum simulacrum intuitus, dominum voti sui compotem pulcherrimo opere perfecto efficiat.[33]

---

[29] Ivi, c. G*v*. Per un commento più ampio su questa frase cfr. Marcin Fabiański, *Renaissance Nudes as 'materia exercendae virtutis'? A Contemporary Account of the Royal Tapestries in Cracow*, «Artibus et Historiae. An Art Anthology», XXXII/64, 2011, pp. 243-276: 273, nota 47.

[30] Jerzy Kowalczyk, *Polska kultura artystyczna w czasach Jana Kochanowskiego* [La cultura artistica polacca al tempo di Jan Kochanowski], in *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka – twórczość – recepcja*, Atti del convegno internazionale di studi (Varsavia 15-19 ottobre 1984), eds. Janusz Pelc - Paulina Buchwald-Pelcowa - Barbara Otwinowska, 2 voll., Lublin, Wydawnictwo Lubelskie, 1989, I, p. 103.

[31] Petrus Roysius Maureus Alcagnicensis, *Carmina*, pars II, ed. Bronisław Kruczkiewicz, Cracoviae, Academia Litterarum Cracoviense, 1900, p. 248. Cfr. http://www.archive.org/stream/petriroyziimaur01morogoog/petriroyziimaur01morogoog_djvu.txt (11/05/2015).

[32] Corsivo mio.

[33] Szymon Maricius, *De scholis seu academiis libri duo*, Cracoviae, Hieronymus Scharffenberg, 1551, lib. I, *Ad Valentinvm Herbvrthvm Dobromilscevm proemium* [Proemio a Walenty Herburt di Dobromil], c. [BII*v*]. Cfr. http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=41126 (11/5/2015). Passaggio commentato anche in Kowalczyk, *Polska kultura*, p. 99.

Qui, forse per la prima volta in Polonia, anziché un singolo elogio abbiamo un argomento generale, teorico, sulla creazione architettonica. Per meglio capire questo brano, può risultare utile la lettura della definizione di idea nel primo vocabolario latino-polacco di Jan Mączyński, stampato nello stesso periodo: «forma, species prima et inchoata Intelligentia», oppure in polacco: «Pochop, początek xtałtu albo formy albo wyobrażenia jakiego», cioè «l'esordio di una forma, oppure di un'immagine».[34] Allora vediamo che Maricius, molto più chiaramente di Decius, insiste sull'importanza dell'esordio della forma nella mente, oppure dell'idea, che attribuisce al committente piuttosto che all'architetto, a prescindere dalle eccellenti capacità di quest'ultimo. Purtroppo egli non sviluppò questa sua intuizione. Non pare possibile individuare l'immediata derivazione della concezione di Maricius, che ha origine, in definitiva, dalla filosofia di Platone. Come professore universitario, però, Maricius certamente conosceva il seguente brano tratto dalla descrizione della creazione del mondo nell'*Elucidarius* di Onorio di Autun, un'opera ristampata due volte a Cracovia prima della pubblicazione del trattato polacco sulle scuole:

> Ut artifex qui vult domum construere, prius tractat quod velit quaequae disponere, et machina quae post surgit in aedificio, prius stabat ingenio.[35]

Anche se il teologo medioevale non parla dell'idea, il suo concetto che all'inizio l'architetto deve costruire la casa con il suo ingegno, o con la mente, ci consente di ipotizzare che Maricius avesse sviluppato l'argomento di Onorio aggiungendovi il committente.

Qualche anno più tardi, in una lettera all'Accademia di Cracovia, Stanisław Orzechowski spiegò la natura della produzione architettonica, nonché artistica in generale, con le seguenti parole:

> Hanc sapientes Graeci λόγον, id est modum et formam rerum perspiciendarum dixerunt, quam etiam privato suo commodo architecti totumque genus fabrile κανόνα, hoc est regulam et illud ipsum perpendiculum appellaverunt, quod illis quid pravum in aedificio, quid contra directum sit, demonstrat.[36]

Secondo il lessicografo Mączyński, la *regula* è «brevis rerum praeceptio, krótka nauka albo droga ku pospolitej nauce», ossia «una breve norma, o via verso la norma comune»[37]. Orzechowski sembra allora riferirsi all'idea originale di un'opera, che poi viene realizzata da un architetto o da un altro esponente del «genus fabrile» (cioè da artisti e artigiani). In questa seconda tappa del lavoro a un'opera, secondo Orzechowski, gli artigiani, che

---

[34] Jan Mączyński, *Lexicon latinopolonicum ex optimis Latinae linguae scriptoribus concinnatus*, w Krolewcu Pruskim, przez Jana Daubmana, 1564, p. 164. Cfr. http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication?id=9337&tab=3 (11/05/2015).

[35] [Honorius Augustodunensis], *Elucidarius dialogicus, omnibus sacrae theologiae studiosis perutilis et necessarius*, Cracovia, Hieronymus Vietor, 1544 (ulteriore edizione: 1549), c. 3*r*.

[36] Stanisław Orzechowski, *Academiae Cracoviensi, Premisliae 23 Augusti 1557*, in *Orichoviana. Opera inedita et epistulae Stanislai Orzechowski 1543-1566*, ed. Józef Korzeniowski, 2 voll., Kraków, Czas, 1891 (Editiones Academiae Litterarum Cracoviensis. Bibliotheca Auctorum Polonorum, 19), I, p. 468; http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?id=2769&from=latest (11/05/2015).

[37] Mączyński, *Lexicon latinopolonicum*, p. 351.

nell'opinione di Maricius devono eccellere nella loro arte, devono osservare le regole (o canoni). Dopo la metà del Cinquecento intorno all'Università di Cracovia si cominciò, molto timidamente, ad accennare al processo della creazione artigianale, oppure, se preferiamo, artistica. Tuttavia, allo stato attuale delle ricerche non siamo ancora in grado di individuare le fonti dirette alle quali attinse Orzechowski.

Mezzo secolo dopo, durante il regno del re Sigismondo III, un concittadino di Maricius, Sebastian Petrycy da Pilzno, anch'egli professore all'università di Cracovia, fece stampare la sua edizione della *Politica* di Aristotele, con ampi commentari, fra cui leggiamo le seguenti osservazioni sulla pittura:

> La pittura contiene tutte le figure di matematica, perciò è un'arte liberale […] i bambini che intendono poi compiere qualche grande gesto devono esercitarsi nella pittura, non come artigianato, ma come un'arte liberale.[38]

Possiamo solo ipotizzare che la fonte di questa asserzione vada cercata negli scritti di Albrecht Dürer, e, in particolare, in *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt* (1525).[39] Nella dedica a Willibald Pirckheimer, Dürer afferma che la geometria è alla base di tutta la pittura. Qualche anno dopo Petrycy, nel commentario *Sull'immagine chiamata da Platone l'idea*, aggiunge:

> Senza un'immagine un fabbro ferraio non farà nulla. Senza un'immagine un pittore non dipingerà niente. Un carpentiere non costruirà niente prima di formarsi nella mente un'immagine della casa, oppure un'immagine della corte che intende costruire [...]; nel pensiero d'un artigiano tutte queste immagini sono differenti fra di loro, come l'immagine d'un castello è differente da quella d'una corte o d'una stufa.[40]

Petrycy sviluppa il tema accennato da Maricius, ma attribuendo l'idea, ora chiamata immagine, non alla mente del committente, ma a quella dell'artista o artigiano. Un

---

[38] *Polityki Aristotelesowey, to iest rządu rzeczypospolitej z dokładem ksiąg ośmioro* [La Politica di Aristotele, cioè il governo della repubblica in otto libri con commento], Kraków, Szymon Kempini, 1605, parte I, lib. VIII, p. 358: «Malarstwo zamyka wszelkie figury mathematyckie, takie jest nauka wyzwolona. [...] dzieci rzeźwie które kiedy myślą wsławić się sprawami wielkiemi, mają się ćwiczyć w malarstwie, nie jako w rzemieśle, ale jako w nauce wyzwolonej» (traduzione italiana mia, qui come in seguito). Cfr. http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/docmetadata?id=7880&from=publication (11/05/2015).

[39] Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt* [Istruzione della misurazione con compasso e riga], Nürnberg, s.e., 1525. Cfr. http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/17139/5/cache.off (11/05/2015); http://de.wikisource.org/wiki/Underweysung_der_Messung,_mit_dem_Zirckel_und_Richtscheyt,_in_Linien,_Ebenen_unnd_gantzen_corporen (11/05/2015).

[40] *Ethyki Aristotelesowey, to iest iako się każdy ma na swiecie rządzić z dokładem ksiąg dziesięciorga* [L'Etica di Aristotele, cioè come ognuno deve comportarsi in questo mondo libri dieci con commento], Kraków, Maciei Iędrzeiowczyk, 1618, parte I, lib. I, *O wizerunku, który Plato nazywał Idaea, co jest: i jeśli słusznie szturmował nań Aristoteles* [Sull'immagine, chiamata Idea da Platone, cosa è, e se giustamente criticata da Aristotele], p. 66: «kowal nic nie urobi bez wizerunku; malarz nic nie namaluie bez wizerunku; ciesla niż nie może zbudowac, az pierwej w myślipostanowi sobie, dom, abo dwór, który ma budować […] w myśli rzemieślniczej, te wizerunki samą rzeczą są od siebie różne, jako różny jest wizerunk zamku, od dworu i pieca». Cfr. http://dlibra.biblioteka.tarnow.pl/dlibra/doccontent?id=60&dirids=1 (11/05/2015).

pensiero simile fu espresso nel 1606 dal più importante predicatore reale dell'epoca, il gesuita Piotr Skarga:

> Il carpentiere che prepara il legno per costruire una casa ha il suo proprio lavoro [letteralmente: gioco] e un altro artigiano non vi ha niente a che fare. Ha il suo [compito] il fabbro che fa le serrature e i cardini delle porte, il muratore che costruisce i camini e il fumista che fabbrica le stufe. Ma tutti quanti sono sorvegliati dall'architetto, per costruire una casa così come quest'ultimo l'ha già costruita nella sua mente.[41]

Purtroppo Skarga non scrisse nient'altro sulla creazione architettonica.

Questo concetto della mente dell'architetto sembra anticipare in un modo semplice quello del disegno interno umano, espresso da Federico Zuccari nella sua *L'idea de' pittori, scultori et architetti* (1607). Secondo Zuccari

> il termine dell'operazione esterna [dell'intelletto] è cosa materiale, come la figura disegnata, o dipinta, la statua, il tempio, o il teatro, il termine dell'operazione interna dell'intelletto è una forma spirituale rappresentante la cosa intesa.[42]

Il 'disegno interno umano', prosegue Zuccari, si divide in speculativo, «il cui fine proprio, e principale è l'intendere solamente. L'altro chiamato pratico, il cui fine principale è l'operare, o per dir meglio, esser principio delle nostre operazioni».[43] Ci sembra che Petrycy attribuisca al suo architetto proprio questo genere 'pratico' di disegno, che corrisponde all'idea dell'edificio formata, secondo Maricius, dall'intelletto del committente. Secondo Orzechowski un simile disegno interno pratico veniva utilizzato dagli artigiani che dovevano osservare le regole (o canoni). Anche Zuccari lo ammette: «non sarà mai perfetto [quel] pittore, [quello] scultore, o [quell'] architetto, che non sa porre in esecuzione le regole, e i precetti imparati in teoria».[44]

Per concludere, possiamo osservare che, benché nella Polonia del Cinquecento si sia scritto pochissimo sulla teoria delle arti, ciò non esclude una certa comprensione del processo creativo nell'architettura. Si direbbe che, affrontando questo tema, gli autori

---

[41] Piotr Skarga, *Na artykuł o Iezuitach zjazdu Sędomierskiego, czytany w Wislicy przed krolem J.M. i senatem i szlachtą a rycerstwem od posłańców tegoż zjazdu, trzynastego dnia września roku Pańskiego 1606* [Dell'articolo sopra i gesuiti del convegno di Sandomierz, letto a Wislica davanti a Sua Maestà il re, il senato, i nobili e i cavalieri dagli oratori di questo convegno il 13 settembre AD 1606], Kraków, Andrei Piotrkowczyk, 1606. Lo stesso in *Pisma polityczne z czasów rokoszu Zebrzydowskiego 1606-1608* [Scritti politici del tempo della sedizione di Zebrzydowski], ed. Jan Czubek, 3 voll., Kraków, Polska Akademia Umiejętności, 1918, III, p. 102: «Ma swoję zabawę cieśla, który drzewo na dom gotuje, i w nię się inny rzemieślnik nie wdawa: ma swoje ślosarz, który zamki i zawiasy do drzwi robi; i mularz, który kominy muruje, i garncarz, który piece stawi: ale tych wszytkich budowniczy dogląda, aby taki dom stanął, jako on go pirwej w głowie swej postawił».

[42] Federico Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori ed architetti divisa in due libri*, Roma, Marco Pagliarini, 1768, I, 3, p. 9. Cfr. http://books.google.pl/books/about/L_idea_de_pittori_scultori_ed_architetti.html?id=E8k9AAAAcAAJ&redir_esc=y (11/05/2015).

[43] Ivi, I, 8, p. 20.

[44] Ivi, p. 21.

polacchi si riferirono alla letteratura antica, come Plinio e Ovidio, ma anche alla filosofia di Platone e al trattato di Vitruvio piuttosto che alla teoria dell'arte contemporanea, o ancora a quella della letteratura sia antica che moderna, compresi il Grapaldi e lo Zuccari. Le opere d'arte italiane venivano apprezzate come latine, cosicché il concetto del Rinascimento si mescolava con quello di antichità latina, ma anche greca e l'arte venne compresa sopratutto attraverso i concetti letterari. Alle soglie del Seicento in Polonia non esisteva ancora nessuna opera teorica a questo proposito, ma alcuni autori accennavano al ruolo dell'idea, o del disegno, nel processo creativo. Dal momento che i musicisti occupavano una posizione sociale simile a quella degli artisti, sarebbe interessante poter conoscere come fosse concepito il loro processo creativo nella Polonia dell'epoca.

Abstract

Alcuni sporadici cenni su questioni artistiche sono sparsi in varie opere letterarie polacche. Il castello reale di Cracovia è stato lodato come esempio di un antico palazzo 'latino' (cioè romano) decorato da un artista pari ad Apelle e paragonato all'ovidiano palazzo del sole. Un autore elogiò l'ingegno sia dell'architetto sia del re, autori della sua nuova architettura. Nelle poesie di corte l'arte dei vasi decorativi è stata paragonata a quella di un artista greco menzionato nella *Storia naturale* di Plinio e la musica a quella di Frinide, conosciuto attraverso Aristofane. Il regio segretario M. Franconius, che conosceva Grapaldi e forse anche Vitruvio, apprezzò il palazzo per le sue proporzioni e paragonò le sue decorazioni alle opere di alcuni scultori greci. Ma intorno al 1550, piuttosto che agli esempi antichi, il panegirista S. Orzechowski paragona la musica reale contemporanea a Josquin des Près e ad Adrian Willaert. Solo a partire da allora è possibile rintracciare brevi osservazioni sull'idea artistica all'interno delle opere di S. Maricius, S. Petrycy e P. Skarga. Essi si riferivano sia alla teologia medievale, sia ad Aristotele. Attorno al 1600 non vi era dunque una teoria sull'arte in Polonia, ma alcuni autori fecero comunque comprendere il ruolo del *disegno* all'interno del processo creativo.

Only a few comments on artistic matters are to be found scattered throughout various Polish literary works. The royal castle in Cracow was extolled as an example of a 'Latin' palace decorated by a counterpart of Apelles and compared to the Ovidian Palace of the Sun. One author eulogized the resourcefulness of both the architect and the king, the authors of this novel architecture. In courtly poems, the artifice of decorative vessels was compared to that of a Greek artist listed in Pliny's *Natural History* and the music to that of Phrynis, known from Aristophanes. Royal secretary M. Franconius, who knew Grapaldi and, possibly, Vitruvius, appreciated the palace for its proportions and juxtaposed its ornaments with those of Greek sculptors. However, in around 1550, the panegyrist S. Orzechowski compared contemporary royal music to that of Josquin des Près and Adrian Willaert rather than to ancient examples. Only since then, a few brief remarks on artistic *idea* could be traced in works by S. Maricius, S. Petrycy and P. Skarga. They referred either to medieval theology, or to Aristoteles. In Poland around 1600, there was thus no artistic theory as such, but a few authors did, however, understand the role of *disegno* in the creative process.

GRAŻYNA JURKOWLANIEC
Università di Varsavia

LA PORPORA CARDINALIZIA E L'ARTE NERA DELL'INCISIONE: TOMASZ TRETER TRA GERARCHIE ECCLESIASTICHE E STAMPATORI ROMANI E VENEZIANI*

La committenza artistica delle alte gerarchie ecclesiastiche, spesso sostenuta da scienziati laici e religiosi, fu uno dei principali elementi propulsivi della cultura religiosa e artistica nella Roma postridentina. Uno dei più famosi mecenati delle arti in quell'epoca fu il cardinale Alessandro Farnese, per il quale lavoravano noti architetti come il Vignola, nonché pittori di fama come gli Zuccari, mentre i programmi iconografici venivano elaborati da rinomati intellettuali, tra cui Onofrio Panvinio. Mikołaj Zieleński fu impiegato al servizio dell'arcivescovo di Gniezno e primate di Polonia, Wojciech Baranowski. Un coetaneo di Zieleński, Tomasz Treter – un ecclesiastico polacco, ma anche pittore e incisore, fu in stretto contatto con due cardinali legati del Papa Pio IV al concilio di Trento: Stanisław Hozjusz (Osio) e Marco Sittico Altemps.[1]

Treter nacque a Poznań nel 1547; raccomandato ancora giovane al cardinale Osio ebbe, grazie a lui, la possibilità di studiare nel collegio gesuita di Braunsberg (oggi Braniewo), per essere assunto più tardi al servizio del cardinale e infine diventare il suo segretario. Nel 1569 Treter, insieme a Osio e all'altro suo segretario Stanisław Reszka, partì per Roma, dove soggiornò, con qualche intervallo, fino al 1593. Probabilmente a partire dal 1578 occupò il posto di canonico nella chiesa di Santa Maria in Trastevere, l'ultima basilica titolare di Osio, morto nel 1579. L'anno successivo Marco Sittico Altemps divenne il

---

* Alcune parti del presente articolo derivano dalla conferenza 'La visione della Chiesa di Stanisław Hozjusz nelle incisioni di Tomasz Treter. Un contributo polacco nella cultura artistica della Roma controriformista', tenuta il 24 maggio 2011 presso l'Accademia Polacca di Roma. La prima stesura è stata tradotta in italiano da Beata Brózda.' (Grażyna Jurkowlaniec, *L'immagine della Chiesa nelle stampe di Tomasz Treter dedicate a Stanisław Hozjusz. Contributo polacco alla cultura artistica europea ai tempi della controriforma*, «Atti dell'Accademia Polacca», II, 2011 [2012], pp. 130-150).

[1] Su Treter e la sua attività artistica si vedano Franz Hipler, *Die Biographen des Stanislaus Hosius,* «Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands», VII, 1881, pp. 113-163; Id., *Kupferstecher in Ermland*, ivi, pp. 339-356; Józef Umiński, *Zapomniany rysownik i rytownik polski XVI wieku, ksiądz Tomasz Treter i jego «Theatrum virtutum D. Stanislai Hosii»* [Lo sconosciuto disegnatore e incisore polacco del XVI secolo, rev. Tomasz Treter e il suo «Theatrum virtutum D. Stanislai Hosii»], «Collectanea Theologica (Przegląd Teologiczny)», XIII, 1932, pp. 13-59; Carlo Bertelli, *Di un cardinale dell'impero e di un canonico polacco in Santa Maria in Trastevere*, «Paragone», CCCXXVII, 1977, pp. 89-107; Tadeusz Chrzanowski, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera* [L'attività artistica di Tomasz Treter], Warszawa, PWN, 1984; Grażyna Jurkowlaniec, *A Surprising Pair. The Tombstones of Cardinal Hosius and Cardinal Altemps' Son, Roberto, in the Basilica of Santa Maria in Trastevere in Rome*, in *Artem quaevis alit terra. Studia professori Piotr Skubiszewski anno aetatis suae septuagesimo quinto oblata*, ed. Grażyna Jurkowlaniec, Warszawa, WUW, 2006 (Ikonotheka, 19), pp. 221-236, Ead., *Cult and Patronage. The Madonna della Clemenza, the Altemps and a Polish Canon in Rome*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXXII/1, 2009, pp. 69-98.

cardinale titolare di quella chiesa, e intraprese una collaborazione con Treter nell'ambito di numerose iniziative artistiche legate alla sistemazione dell'interno della basilica. Le opere precedenti di Treter, comunque strettamente legate al suo soggiorno romano, sono tre incisioni su rame degli anni 1573-1575.

La più nota è quella intitolata *Typus Ecclesiae catholicae*. Il suo modello è la parte centrale di un trittico del 1557, conservato oggi nella chiesa parrocchiale di Skolity, una piccola località della Varmia (cfr. figura 1).[2] In alto ci sono i due cartigli con le iscrizioni che commentano l'immagine del *Typus Vnius, Sanctae, Catholicae* [...] *Ecclesiae*. Sempre nella parte superiore, sull'asse centrale si trova il busto del Padre Eterno, un crocifisso e la colomba dello Spirito Santo. In direzione di Cristo si rivolgono Maria e sant'Andrea, mentre dietro di loro si trovano le figure dei santi. Nella parte inferiore, la Chiesa viene raffigurata come un edificio eretto nel mezzo della terraferma circondata dal mare. Le fondamenta sono costituite da Cristo e san Pietro. I piedistalli, formati dai patriarchi e dai profeti del Vecchio Testamento, sostengono i pilastri che rappresentano i dodici apostoli. Sopra il foro che permette di intravedere la folla dei fedeli all'interno dell'edificio c'è una fila di figure di papi sovrapposte. In cima all'edificio trionfa una donna in tiara indicata come l'Ecclesia, che tiene in una mano il mappamondo coronato da una croce, e nell'altra una fenice; entrambe le mani sono legate con le catene agli abitanti del cielo, a simboleggiare in questo modo lo stretto legame tra la Chiesa militante sulla terra e la Chiesa trionfante nei cieli. Un'altra catena avvolge la vita dell'Ecclesia e la unisce con sette recipienti, sostenuti da ecclesiastici, che rappresentano i sette sacramenti, la cui somministrazione viene raffigurata accanto. Tra i sacramenti si distingue il battesimo, messo in evidenza nell'asse centrale. Dal mare si innalzano le quattro figure degli eretici con i libri in mano, a simboleggiare la falsa dottrina.

Visto che i due principali intercessori sono Maria e sant'Andrea (invece di san Giovanni Battista, come sarebbe conforme alla tradizione iconografica della *Deesis*), si può ipotizzare che originariamente il trittico si trovasse nella cattedrale di Frauenburg (oggi Frombork), dedicata all'assunzione della Vergine e a sant'Andrea. Nella parte interna delle ali del trittico di Skolity si trovano *Cristo trionfante* (a destra) e *Cristo di pietà* (a sinistra). Il modello di quest'ultimo era l'incisione di Dürer del 1509 o, piuttosto, una delle numerose ripetizioni di questa stampa, in cui – come a Skolity – la composizione originale è stata rovesciata.[3] Inoltre, al posto di Maria e san Giovanni Battista, ai piedi di Cristo appare il fondatore, identificato come *IOANNES HANOV C*[*anonicus*] *W*[*armiensis*]. Le figure dei santi Stefano e Giorgio sul retro delle ali del trittico suggerirebbero la sua più precisa localizzazione nell'altare di Santo Stefano della cattedrale di Frauenburg.[4] Proprio questo

[2] Tadeusz Chrzanowski, *«Typus Ecclesiae» - Hozjańska alegoria Kościoła* ["Typus Ecclesiae" - L'allegoria della Chiesa influenzata da Osio], in *Sztuka Pobrzeża Bałtyku, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1976* [L'arte della costa Baltica. Atti del convegno di studi della Società degli Storici dell'Arte, Danzica, novembre 1976], Warszawa, PWN, 1978, pp. 275-299.

[3] Si veda, ad esempio, l'incisione del 1510-1550 (di cui una copia si trova a Londra, British Museum, German XVIc. Unmounted Roy, E,4.25).

[4] Un'altra possibilità, che però sembra meno probabile, è che il trittico fosse destinato alla cappella di San Giorgio.

altare fu assegnato al canonico Jan Hanow, successivamente sepolto nelle sue vicinanze.[5] Conseguentemente, Treter e Reszka, segretari di Osio, avrebbero potuto vedere quel trittico nel capoluogo della diocesi della Varmia, riprendendone la parte centrale nella loro opera pittorico-letteraria realizzata a Roma negli anni settanta.

La prima versione incisa, dedicata a Osio, è firmata da Giovanni Battista de' Cavalieri nel 1573.[6] La composizione è simile a quella di Skolity, pur essendo divisa non in due, ma in tre campi: la Chiesa trionfante nei cieli (dove Maria è accompagnata, in modo conforme alla tradizione, da san Giovanni Battista), la Chiesa militante sulla terra e gli eretici, che nelle incisioni risultano spostati verso il basso e ritratti mentre stanno lentamente affogando (per evidenziarne la sconfitta).

L'incisione è corredata da due commenti latini scritti da Reszka. Il primo, firmato *Stan*[islaus] *Resc*[ius], si trova su due cartigli posti nella parte superiore dell'incisione. Inoltre, i singoli motivi sono accompagnati da numeri, e a ogni numero corrisponde una spiegazione inclusa nell'*Explicatio typi Ecclesiae*, pubblicata separatamente, sempre nel 1573, su una pagina delle stesse dimensioni della stampa.[7] L'anno successivo, a Roma, fu pubblicato un libretto con la versione italiana del commento,[8] mentre a Venezia l'editore Luca Bertelli realizzò una nuova versione dell'incisione su rame. Questa versione, conservata al Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi,[9] alla Civica raccolta Bertarelli di Milano,[10] e alla Biblioteka Jagiellońska di Cracovia (cfr. figura 2),[11] in realtà è la più

---

[5] Jerzy Sikorski, *Kanonikat - ołtarz - grób. Obsada kanonikatów a przydział ołtarzy oraz kwestia pochówków w katedrze fromborskiej w XV-XVIII wieku* [Canonicato - altare - sepolcro. Le nomine dei canonici, le assegnazioni degli altari e le sepolture nella cattedrale di Frombork dal XV al XVIII secolo], «Komunikaty Warmińsko-Mazurskie», II/248, 2005, pp. 157-216: p. 191.

[6] Madrid, Biblioteca Nacional, Estampas, n. 37 954; cm 52,6×39. Menzionata in Gabriel Llompart, *«Ecclesia Sponsa»: Tres grabados manieristas*, «Traza y Baza», V, 1974, pp. 63-76 (va notato che l'illustrazione a p. 65, indicata come *Grabado sobre la Iglesia de 1573*, riproduce in realtà la versione del 1574).

[7] [Stanislaus Rescius], *Explicatio typi Ecclesiae Catholicae*. Roma: apud haer. Antonii Bladii, 1573 (Milano, Biblioteca e Archivio del Capitolo metropolitano).

[8] Stanislao Rescio, *Dichiaratione della figura della chiesa catholica*, Roma, appresso gli Heredi di Antonio Blado Stampatori Camerali, 1574 (Cracovia, Biblioteka Jagiellońska, Cim. 0.718). Cfr. Ugo Rozzo, *Linee per una storia dell'editoria religiosa in Italia (1465-1600)*, Udine, Arti Grafiche Friuliane, 1993, p. 107; Romeo De Maio, *Riforme e miti della Chiesa del Cinquecento*, Napoli, Guida, 1973, p. 374, nota 22.

[9] Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, *Stampe sciolte,* 2779 (cm 53,3×38,4); cfr. *Mostra di stampe popolari venete del '500*, ed. Anna Omodeo, Firenze, Olschki, 1965, p. 32, ill. 22; Ewald M. Vetter, *Die Kupferstiche zur «Psalmodia Eucharistica» des Melchior Prieto von 1622*, Münster, Aschendorff, 1972, p. 314, ill. 178; Gert Jan van der Sman, *Print Publishing in Venice in the Second Half of the Sixteenth Century*, «Print Quarterly», XVII/3, 2000, p. 247, ill. 78; Ugo Rozzo, *La strage ignorata: i fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli XV e XVI*, Udine, Forum, 2008, p. 19; Wolfgang Brückner, *Lutherische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhundert. Die illustrierte Confessio Augustana*, Regensburg, Schnell & Steiner 2007, pp. 41-42, ill. 19; Ugo Rozzo, *Il Typus Ecclesiae nella polemica tra protestanti e cattolici nel Cinquecento* in *Visibile teologia. Il libro sacro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, eds. Erminia Ardissino - Elisabetta Selmi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 72-76.

[10] Milano, Civica Raccolta Stampe Bertarelli, *S.P.*, m. 48-77; conosciuta da Llompart, *«Ecclesia Sponsa»*, p. 70; Genoveffa Palumbo, *«Speculum peccatorum». Frammenti di storia nello specchio delle immagini tra Cinque e Seicento*, Napoli, Liguori, 1990, pp. 186-194, nota 34.

[11] Cracovia, Biblioteka Jagiellońska, *Kolekcja Jana Ponętowskiego*, teka 149, n. 9041; cfr. Chrzanowski, *«Typus Ecclesiae»*, p. 277, appendice (si noti che l'ill. 6 riproduce la versione del 1595 e non quella del 1574);

conosciuta, al punto che talvolta è addirittura considerata l'unica; in questa versione, al posto della firma di Cavalieri, si trova l'iscrizione *Venetiis apud Lucam Bertelleum 1574*. Nel 1575 lo stesso Luca Bertelli pubblicò la versione latina dell'*Explicatio*,[12] poi ristampata nel 1583.[13] Quasi ignota agli studiosi è la terza versione del *Typus Ecclesiae*, di dimensioni ridotte, non datata, non siglata, conosciuta grazie a una copia stampata su raso e incollata in un messale della collezione di Jan Ponętowski.[14] Nel 1595 Cavalieri eseguì infine il secondo stato della stampa del 1573 (cfr. figura 3), in cui è stata cambiata la data e, accanto alla sigla, è stata aggiunta l'iscrizione *EXALTARI ECCLESIAE VARMIENSIS*; il nome e il cognome dell'autore del commento inserito nei cartigli sono indicati per esteso in latino: *Stanislaus Rescius*; fu conservata la dedica a Osio, morto ormai da 16 anni, come del resto era morto anche Gregorio XIII, sempre raffigurato tra i quattro papi che sorreggevano la Chiesa. La nuova versione è stata realizzata per essere inserita nel *De atheismis et phalarismis evangelicorum* di Reszka, pubblicato nel 1596.[15]

La versione di Bertelli, quasi identica a quella di Cavalieri, è tuttavia priva di alcuni dettagli, tra cui la dedica (mentre si conserva lo stemma di Osio) e il nome di Reszka nel cartiglio. Mancano anche le lettere *S R* e *T T*, che nella stampa di Cavalieri compaiono sul basamento dell'edificio dell'Ecclesia, e rappresentano le iniziali di Stanisław Reszka, l'autore del commento, e di Tomasz Treter, l'ideatore dell'immagine. Il nome di Treter era stato fatto anche da Reszka, il quale, nella prefazione *Ad Lectorem* dell'*Explicatio* pubblicata nel 1596, definiva il *Typus* come «opera Thomae Treteri delineatus».[16] Anche un vescovo portoghese, Jerónimo Osório, in una sua lettera a Osio datata gennaio 1575, confermava di avere ricevuto il *Typus Ecclesiae* attribuito a Reszka e Treter.[17]

Nel 1574 Cavalieri eseguì un'altra incisione, l'allegoria del segno della croce, dedicata da Treter a Osio e conservata nel Gabinetto disegni e stampe di Firenze[18] e nelle

---

Eva-Maria Bangerter-Schmid, *Erbauliche illustrierte Flugblätter aus den Jahren 1570-1670*, Frankfurt am Main, Lang, 1986, p. 71, nota 67; p. 249, n. 130.

[12] Cracovia, Biblioteka Jagiellońska, *Kolekcja Jana Ponętowskiego*, teka 149, n. I 9042/a.

[13] Llompart, *«Ecclesia Sponsa»*, p. 70.

[14] Cracovia, Biblioteka Jagiellońska, Cim. 5750 (*Missale Romanum* pubblicato a Venezia nel 1516, incisione cm 19x13,7); Piotr Hordyński, *Grafika włoskiej proweniencji z kolekcji Jana Ponętowskiego w Bibliotece Jagiellońskiej*, in *Amicissima. Studia Magdalenae Piwocka oblata*, Kraków, Nomina Rosae, 2010, pp. 219-220.

[15] Stanislaus Rescius, *De atheismis et phalarismis evangelicorum libri duo* [...], Neapoli, apud Io. Iacobum Carlinum et Antonium Pacem, 1596. Il libro è presente in molte biblioteche, ma spesso manca l'incisione; gli esemplari con l'incisione si trovano, tra l'altro, a Genova (Biblioteca universitaria, SALA 1 /MM /3.17), Napoli (Biblioteca oratoriana dei Girolamini, A 25 0140), Wrocław (Ossolineum, XVI, Qu 2743), Cracovia (Biblioteka Czartoryskich, 827 II Cim), Londra (British Library, 7.a.12), Wolfenbüttel (Herzog August Bibliothek, A: 90 Theol.) e Monaco di Baviera (Bayerische Staatsbibliothek, 4 Polem. 2486-1/2).

[16] Rescius, *De atheismis et phalarismis*, p. 601.

[17] Stanislaus Hosius, *Operum tomus secundus*, ed. Stanislaus Rescius, Coloniae, apud Maternum Cholinum, 1584 (d'ora in poi HO, II), p. 393, coll. 1168-1169 (vedi anche: Umiński, *Zapomniany rysownik*, p. 23; Léon Bourdon, *Jeronimo Osorio et Stanislas Hosius d'après leur correspondence (1565-1578)*, Coimbra, 1956, pp. 42-47, 88-89 (= «Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra», XXIII, 1956).

[18] Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, *Stampe sciolte*, 1534, cm 48,3×39,9; cfr. *Giovanni Battista Cavalieri. Un incisore trentino nella Roma dei Papi del Cinquecento*, ed. Paola Pizzamano, Rovereto, Nicolodi, 2001, p. 30; Monica Scorsetti, *Giovanni Battista De Cavalieri. Catalogo delle stampe sciolte, parte*

Kunstsammlungen der Fürsten di Waldburg-Wolfegg (cfr. figura 6).[19] Anche quest'opera era corredata dall'aggiunta di una *declaratio*. Probabilmente si trattava di un commento in latino, successivamente pubblicato in italiano nel 1576.[20] Nella parte superiore dell'immagine si trova la *Manus Dei*; sotto si trova un busto del Padre Eterno che invia la colomba dello Spirito Santo collocata all'incrocio delle braccia della croce; più in là, invece, si trova una piccola figura del bambino Gesù con la croce, rivolto verso la rappresentazione dell'annunciazione. Il braccio sinistro della croce termina con un crocifisso iscritto in un cuore, mentre più avanti, spostandosi verso sinistra, si trovano le scene della discesa negli abissi e la *Porta Coeli*. Il braccio destro è attraversato dalle scene della resurrezione e dell'ascensione, fino alla *Vita aeterna*, mentre all'estremità del braccio è raffigurato il busto del Padre Eterno. Nella parte inferiore si trovano le personificazioni delle quattro virtù cardinali e delle tre virtù teologali. Ai lati sono ritratte due figure più grandi: una donna alata (la Grazia?) e una donna con la tiara, (l'Ecclesia), unite da linee alle estremità delle braccia della croce. Ancora più in basso si trovano le prefigurazioni della passione dal Vecchio Testamento. I singoli temi e le scene sono corredati da commenti, mentre la maggioranza di essi è accompagnata da numeri.

L'11 ottobre 1575 Osio scrisse a Carlo Borromeo che uno dei suoi 'domestici' – indubbiamente si tratta di Treter – due anni prima aveva raffigurato la Chiesa, e un anno prima la Croce, e attualmente lavorava alla rappresentazione di Roma, considerata la città santa.[21] In effetti, proprio in quell'anno fu realizzata un'allegoria di *Roma Sancta*, dedicata a Osio e firmata da Cavalieri (cfr. figura 8).[22] La composizione include molti motivi, corredati di numeri, ma in questo caso i relativi commenti si trovano nel margine inferiore. Tutti questi dettagli sono illustrati anche nel dialogo di Treter intitolato *Roma santa*, pubblicato nel 1575.[23] Al centro dell'incisione è raffigurata una personificazione in trono basata sulle rappresentazioni dell'antica dea Roma e indicata come *Sancta Roma*. Intorno ci sono scene che illustrano le virtù e gli atti di misericordia, di cui Roma era un esempio. La parte centrale della composizione è circondata da un fiume. Agli angoli sono ritratte le quattro basiliche patriarcali di Roma, visitate dai pellegrini durante l'anno santo 1575.

II, «Grafica d'arte», XIII, 2002, p. 2, n. 71; Corinna Tania Gallori, *Un'*Allegoria del segno della Croce *tra Polonia, Italia e Messico*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LV/2, 2013, pp. 238-265.

[19] Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, vol. 12, n. 471, cm 49,7×34; cfr. Eckhard Leuschner, *Antonio Tempesta: ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg, Imhof, 2005, p. 268, ill. 8. 22.

[20] Tomaso Tretero, *Dichiaratione della figura della Croce* [...] *per ammaestramento delle persone idiote, con un modo di dire la corona della gloriosa Madonna per via di meditazione,* Bologna, Alessandro Benaccio, 1576. L'esemplare reperito da Corinna Gallori si trova a Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, 3 I.37, op. 4.

[21] Milano, Biblioteca Ambrosiana, Epistolario di S. Carlo Borromeo, F 74 inf., n. 111, fol. 218*r* accessibile online: http://ambrosiana.comperio.it/opac/detail/view/ambro:catalog:601118 (16/12/2014). Tadeusz Chrzanowski, *Tomasza Tretera «Roma Sancta»* [«Roma Sancta» di Tomasz Treter], «Biuletyn Historii Sztuki», XLIII/3, 1981, pp. 143-154.

[22] Se ne conservano due copie a Londra, British Museum: n. 1874, 0613.610 (cm 37,7×54,1), e n. 1871, 0812.785 (cm 37,9×54,7).

[23] Thomasso Tertero [sic], *Roma santa ovvero dialogo, nel quale un Romano ammaestra un Pellegrino delle cose spirituali, e sante di Roma*, Roma, Heredi di Antonio Blado Stampatore Camerali, l'anno del Giubileo, 1575; copia consultata: Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, O 9 602 [28].

Le incisioni ideate da Treter e realizzate da Cavalieri venivano spedite a esponenti delle gerarchie ecclesiastiche e sovrani. Osio donò il *Typus Ecclesiae* non solo a Jerónimo Osório, ma anche ai cardinali Carlo Borromeo[24] e Carlo di Lorena (3 aprile 1573 – presumibilmente la prima testimonianza della diffusione del *Typus*),[25] a Enrico di Valois, eletto re di Polonia,[26] a Giovanni III di Svezia[27], sua moglie Caterina Jagellona e loro figlio Sigismondo Vasa, all'epoca principe di Finlandia, futuro re di Polonia, il quale ottenne una copia dell'incisione appositamente stampata su raso bianco,[28] e a Balthasar von Dernbach, abate di Fulda.[29] Vista la diffusione del *Typus Ecclesiae*, non sorprende l'ampia ricezione dell'opera, più volte ripetuta da diversi pittori e incisori attivi in varie parti d'Europa tra i secoli XVI e XVII.

Tra i primi esempi va ricordata l'edizione del *Parvus catechismus* di Pietro Canisio, pubblicata ad Anversa da Jean Bellère nel 1575 e ristampata nel 1578. Dal *Typus Ecclesiae* sono tratti singoli motivi:[30] l'Ecclesia e i suoi attributi (ripetuta quattro volte), e le raffigurazioni di particolari sacramenti (si veda il capitolo IV, *De sacramentis*).[31] Allo stesso modo, gli affreschi della Galileërkerk di Leeuwarden, una chiesa distrutta nel 1940, i cui frammenti sono conservati nel deposito del Fries Museum a Leeuwarden, dovevano essere stati ideati a metà degli anni settanta, e in ogni caso prima del 1577.[32] La più famosa raffigurazione pittorica del *Typus Ecclesiae* è conservata a Utrecht.[33] Spesso messa in relazione con l'incisione di Bertelli, la pittura di Utrecht si riferisce piuttosto alla versione del Cavalieri, come

---

[24] Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Epistolario di S. Carlo Borromeo*, F 91 inf., n. 26, fol. 59 accessibile online: http://ambrosiana.comperio.it/opac/detail/view/ambro:catalog:604732 (16/12/2014). (Cfr. Hipler, *Kupferstecher*, p. 340; Umiński, *Zapomniany rysownik*, p. 23; Bourdon, *Jeronimo Osorio*, p. 43; Chrzanowski, *«Typus Ecclesiae»*, p. 280).

[25] HO, II (cfr. nota 17), p. 345.

[26] HO, II, p. 346.

[27] HO, II, p. 349.

[28] HO, II, p. 380-381; Ambroży Grabowski, *Starożytności historyczne polskie* [Le antichità storiche polacche], 2 voll., Kraków, Józef Czech, 1840, II, p. 226.

[29] HO, II, p. 385.

[30] *S. Petri Canisii* [...] *Catechismi Latini et Germanici*, ed. Friedrich Streicher, *Pars prima: Catechismi Latini*, Romae, Pontificia Universitas Gregoriana, 1933, pp. 238, 241, 242, 251-254, 259.

[31] Karl-August Wirth, *Firmung*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 1937-, VIII, ed. Karl-August Wirth, München, Beck, 1987, coll. 1357-1358; Palumbo, *«Speculum peccatorum»*, pp. 186-194, nota 34. Cfr. Peter van Dael, *Two illustrated catechisms from Antwerp by Petrus Canisius*, in *Education and learning in the Netherlands, 1400-1600. Essays in honor of Hilde de Ridder-Symoens*, eds. Koen Goudriaan - Jaap van Moolenbroek - Ad Tervoort, Leiden, Brill, 2004, pp. 277-296 (il quale, però, non esamina la genesi delle illustrazioni).

[32] B. Knipping, *De muurschilderingen in de Galileërkerk te Leeuwarden* [Gli affreschi della Galileërkerk a Leeuwarden], «De Vrije Fries», XXXVI, 1941, pp. 52-70; Gebhard Voorvelt, *De fresco-fragmenten van Leeuwarden en het Haarlemse paneel* [I frammenti dell'affresco di Leeuwarden e la tavola di Haarlem], «De Vrije Fries», XXXVIII, 1943, pp. 69-85; si veda anche Joke Spaans, *Welfare Reform in Frisian Towns. Between Humanist Theory, Pious Imperatives and Government Policy*, in *The Reformation of Charity. The Secular and the Religious in Early Modern Period Poor Relief*, ed. Thomas Max Safley, Boston, Brill, 2003, pp. 121-136: 122-124.

[33] Utrecht, Museum Catharijnenconvent (cm 107×77). Fra i contributi recenti segnaliamo *Als Frieden möglich war: 450 Jahre Augsburger Religionsfrieden*, ed. Carl A. Hoffmann, Regensburg, Schnell & Steiner, 2005, pp. 408-410 [cat. n. V. 2]; *Calvinismus. Die Reformierten in Deutschland und Europa*, ed. Ansgar Reiß, Dresden, Sandstein, 2009, pp. 336-337 [cat. n. VI. 48].

suggeriscono gli eretici che annegano nel mare, la presenza dell'iscrizione *Et Apostolica* sull'edificio della Chiesa (che corrisponde alla scritta *7 apostolica* nell'incisione del 1573, ed è invece assente nella versione del 1574), e soprattutto le lettere *S R T* nella parte del piedistallo, probabilmente una ripetizione parziale ed erronea delle presunte iniziali di Reszka e Treter. Un'ulteriore lieve imprecisione è il colore nero delle piume dell'uccello tenuto in mano dalla figura dell'Ecclesia e l'assenza di fiamme, elementi che impediscono di riconoscere nell'uccello la fenice di cui scrive chiaramente Reszka nel suo commento. Inoltre, il pittore girò le figure di Cristo e di Pietro che sorreggevano l'edificio della chiesa in modo da appoggiarlo sulle loro spalle invece di schiacciare i loro torsi.

L'autore della parte centrale dell'epitaffio di Ernst von Wrisberg nella cattedrale di Hildesheim (cfr. figura 4) introdusse a sua volta alcune modifiche.[34] Anche questo pittore si riferì alla versione di Cavalieri, ma lasciò i due cartigli con le iscrizioni nella parte superiore e cambiò anche la maniera di rappresentare le persone che escono dall'edificio. Nelle incisioni queste si avvicinavano pericolosamente ai bordi del mare, ma erano indirizzate verso i sacramenti, mentre nel quadro inciampano sulle scale per precipitare subito dopo nella voragine. Poco conosciuta è la copia del 1591, abbastanza fedele alla versione dell'incisione del 1573, che si trova a Stans, in Svizzera.[35] Il pittore riprodusse molti dettagli, incluse le iscrizioni e perfino i numeri, ad eccezione di alcuni motivi importanti, come gli eretici e le catene che uniscono l'Ecclesia al cielo e ai sacramenti, e sostituì lo stemma di Osio con quello della famiglia del fondatore, identificato nella iscrizione: Andreas Lussy (prima del 1562-1606)[36], il quale era figlio di Melchior Lussy (1529-1606),[37] uno dei principali protagonisti della controriforma in Svizzera.

L'incisione pubblicata nel 1574 da Bertelli ha potuto invece essere il modello per un dipinto con l'epitaffio di Georg Hiltprand del 1630, che si trova nella chiesa parrocchiale di Grodków (Grottkau) in Slesia (cfr. figura 5),[38] in cui manca l'iscrizione *et apostolica* sull'edificio della Chiesa.

Un legame meno stretto con i *Typi Ecclesiae* hanno invece due incisioni di Richard Verstegan, un cattolico inglese che soggiornò a Roma negli anni ottanta.[39] Nel suo

---

[34] Hildesheim, Dommuseum, inv. n. D 1990-6 (esposto fino al 2014 nel Weserrenaissance-Museum Schloss Brake a Lemgo); dimensioni della luce della cornice cm 198×152. Cfr. Elisabeth Irmtrud Scholz, *Die gegenreformatorische Ausstattung des Hildesheimer Doms: Lettner, Hochaltar und Wrisberg-Epitaph*, in *Ego sum Hildensemensis. Bischof, Domkapitel und Dom in Hildesheim 815 bis 1810*, Petersberg, Imhof, 2000, pp. 206-207 [ivi, p. 477, cat. n. C 7.2].

[35] Nidwaldner Museum, Winkelriedhaus, HVNW 912; dimensioni della luce della cornice cm 125,5×87,5. *Renaissancemalerei in Luzern, 1560-1650*: *Ausstellung im Schloss Wyher, Ettiswil, 6. Juni bis 12. Oktober 1986*, ed. Heinz Horat, Luzern, Lehrmittelverlag, 1986, pp. 60, 77-79; Heinz Horat, *Sakrale Bauten*, Disentis, Pro Helvetica, 1988 (= *Ars Helvetica: die visuelle Kultur der Schweiz*, ed. Florens Deuchler, 13 voll., III, p. 123, ill. 147).

[36] Fabian Hodel, *Lussi, Andreas*, in *Historisches Lexikon der Schweiz*, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D23167.php (15/12/2014).

[37] Fabian Hodel, *Lussi [Lussy], Melchior*, in *Historisches Lexikon der Schweiz*, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D23178.php (15/12/2014).

[38] Chrzanowski, *«Typus Ecclesiae»*, pp. 276-277.

[39] Paul Arblaster, *Antwerp and the World. Richard Verstegan and the International Culture of Catholic Reformation*, Leuven, Leuven University Press, 2004, pp. 34-36; Rozzo, *Il Typus Ecclesiae*, p. 78.

Typus Ecclesiae Catholicae et signa quibus ea cognoscitur del 1585, giustapposto al *Typus Haereticae Synagogae et eiusdem proprietates*,[40] ritorna il motivo centrale della personificazione dell'Ecclesia-Papato, e anche la fila delle figure sovrapposte dei papi, un motivo ripreso ancora una volta da Verstegan nell'*Imago Ecclesiae Catholicae*, l'illustrazione principale del suo *Speculum pro Christianis seductis* del 1590.[41]

L'unico esempio a me noto della diretta e immediata ricezione dell'*Allegoria della Croce* è un'incisione di Diego Valadés, un francescano nato in Messico, inserita nella sua *Rhetorica Christiana*, un'opera concepita in Messico, ma scritta in Italia, dedicata a Gregorio XIII e pubblicata a Perugia nel 1579 (cfr. figura 7).[42]

Anche l'incisione *Roma Sancta* fu verosimilmente inviata come regalo, visto che il 5 novembre 1575 Stanisław Reszka spedì a Marcin Kromer (dal 1570 vescovo coadiutore di Varmia, che sarebbe diventato vescovo di Varmia dopo la morte di Osio nel 1579) l'incisione *Roma Sancta a Thoma* [...] *Tretero promulgata*.[43] La composizione pittorica della *Roma Sancta* non è mai stata letteralmente replicata, ma l'eco di questa rappresentazione di Roma, nonché del *Typus Ecclesiae* risuona anche nell'attività dello stesso Treter e nelle opere da lui influenzate degli anni ottanta.

Dopo la morte di Osio (1579) iniziò un periodo molto fecondo nell'attività artistica di Treter nella basilica di Santa Maria in Trastevere.[44] È impossibile studiare in dettaglio singole opere i cui programmi iconografici sono complessi e reciprocamente intrecciati; tuttavia, semplificando, si possono distinguere alcuni filoni tematici.

Il primo si concentra sulla figura di Osio. Nella basilica di Santa Maria in Trastevere era in corso di realizzazione il sepolcro del cardinale, e Treter aveva partecipato alla graduale formazione del suo programma iconografico. Poco dopo la morte del cardinale, lo stesso Treter iniziò a erigere un altro monumento in omaggio a Osio, il *Theatrum virtutum Stanislai Hosii*, un'opera pensata come una rappresentazione poetico-pittorica della vita e delle virtù del cardinale. Presumibilmente intorno al 1580 risalgono la versione disegnata delle illustrazioni[45] e le prime odi; mentre nel 1588 è stata pubblicata una raccolta che include cento incisioni su rame, tuttavia prive di odi.[46]

L'altro filo conduttore nelle attività di Treter era costituito dalla celebrazione della gloria del nuovo cardinale titolare della basilica Santa Maria in Trastevere, Marco Sittico

---

[40] Parigi, Bibliothèque nationale de France, *Estampes*, Qb 1585 [Qb 4]; cm 33,8×49,5. Cfr. *Luther und die Folgen für die Kunst*, ed. Werner Hofmann, München, Prestel-Verlag, 1983, p. 200, ill. 74a; Arblaster, *Antwerp and the World*, pp. 35, 44; Frank Lestringant, *L'autre Conquête: les huguenots au Brésil (XVIe siècle)*, in *L'autre rive de l'occident*, ed. Adauto Novaes, Paris, Métailié, 2006, p. 86.

[41] cm 81×53. Cfr. R.V[erstegan], *Speculum pro Christianis seductis*, Antwerpen, Officina Plantiniana, 1590; Arblaster, *Antwerp and the World*, p. 224.

[42] Didacus Valades, *Rhetorica Christiana ad concionandi et orandi usum*, Perusiae, apud Petrumiacobum Petrutium, 1579, fol. 176b*v*; cfr. Gallori, *Un'*Allegoria, pp. 255-263.

[43] Cracovia, Biblioteka Czartoryskich, ms. 1620, p. 264; Chrzanowski, *Działalność artystyczna*, p. 61.

[44] Bertelli, *Di un cardinale*, pp. 103-105; Chrzanowski, *Działalność artystyczna*, pp. 117-150; Jurkowlaniec, *A Surprising Pair*.

[45] Varsavia, Biblioteka Narodowa, ms. BOZ 130.

[46] Thomas Treterus, *Theatrum virtutum D. Stanislai Hosii*, Romae, s. e., 1588.

Altemps come legato del Papa Pio IV al concilio di Trento. I dibattiti del concilio di Trento sono invece il terzo motivo sviluppato da Treter, soprattutto nel programma decorativo della cappella che Altemps fece costruire nella basilica di Santa Maria in Trastevere. Sopra l'altare è collocata l'immagine del fondatore, Marco Sittico Altemps, insieme a Pio IV; sulle pareti si trovano, invece, le scene dei dibattiti del concilio di Trento e dell'approvazione dei suoi decreti. L'architetto della cappella Altemps era Martino Longhi il Vecchio, mentre le pitture furono eseguite da Pasquale Cati; il contratto specificava inoltre chiaramente che il pittore doveva «fare il detto lavoro di pittura [...] secondo li sara detto et dimostrato da un Cano(ni)co di detta chiesa».[47]

Prima di tutto si deve prestare attenzione alla raffigurazione allegorica della Chiesa circondata dalle personificazioni e contrapposta alla raffigurazione dei dibattiti del concilio di Trento. Già negli anni sessanta del XVI secolo, e quindi subito dopo la conclusione del concilio, apparvero varie formule per la sua rappresentazione. Una ha origine nella decorazione dell'Anticamera del concilio nella Villa Farnese a Caprarola, datata 1562-1563. Tuttavia il punto di partenza per la pittura della cappella Altemps va cercato nell'altra formula, inaugurata da un'incisione anonima del 1563 e poi ripetuta, tra l'altro, nella stampa pubblicata da Claudio Duchetti nel 1565 e nell'affresco di Giovanni Antonio da Varese nel Palazzo Apostolico Vaticano, sempre del 1565.[48] Treter indubbiamente conosceva questa maniera di rappresentare i dibattiti del concilio: ne abbiamo la testimonianza in una prima versione disegnata del *Theatrum virtutum Stanislai Hosii*, datata ca. 1580. A questa formula egli tornò anche nella versione incisa, pubblicata nel 1588. Tuttavia, in questa versione la scena era stata spostata in secondo piano, mentre in primo piano appariva Osio che sconfigge l'Eresia, circondato dalle personificazioni delle Virtù (cfr. figura 9). Nella cappella Altemps troviamo una simile combinazione del concilio (collocato in secondo piano), rappresentato secondo lo schema inaugurato dall'incisione del 1566, e della scena allegorica (in primo piano), ma invece di Osio appare la personificazione dell'Ecclesia (cfr. figura 10).

Alcuni tratti dell'Ecclesia somigliano alla figura principale del *Typus Ecclesiae* (cfr. figure 2 e 3): non solo il vestito e il copricapo, ma anche l'atteggiamento in trono con le braccia aperte. Il motivo dell'Eresia calpestata si trova non soltanto nella rappresentazione di Osio, ma anche in quella della *Roma Sancta* che poggia il piede sopra la *IDOLO/LATRIA//EVERSA* (cfr. figura 8). Certamente lo stesso atto di calpestare era diffuso nell'arte antica e medievale, ma ci sono ulteriori convergenze tra l'Ecclesia nella cappella Altemps e Roma nell'incisione. La *Roma Sancta* regge gli attributi che accompagnano l'Ecclesia: con la mano destra tiene un calice con l'ostia, mentre con la mano sinistra stringe una croce su una lunga asta.

---

[47] Helmut Friedel, *Die Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XVII/170, 1978; Chrzanowski, *Działalność artystyczna*, p. 123; Jurkowlaniec, *Cult and Patronage*.

[48] Roberto Pancheri, *Il concilio di Trento: storia di un'immagine*, in *L'uomo del Concilio. Il Cardinale Giovanni Morone tra Roma e Trento nell'età di Michelangelo*, eds. Roberto Pancheri - Domenica Primerano, Trento, Terni, 2009, pp. 103-149.

Le origini della formula applicata alla scena dell'approvazione dei decreti del concilio sono profondamente radicate nella tradizione iconografica. L'elevazione della figura del dignitario, rappresentato in trono sotto un baldacchino, e il motivo della consegna del documento da parte di una persona inginocchiata davanti a lui si possono trovare, a partire dal Trecento, nell'iconografia relativa all'approvazione o alla consegna delle leggi e dei decreti.[49] Alle origini si troverebbero le famose scene dell'approvazione della regola di san Francesco, nelle quali si può osservare la stessa composizione nella distribuzione delle figure disposte in due file. Questa formula si sarebbe diffusa nei secoli XV e XVI e tra i suoi esempi più sviluppati vi sono alcune composizioni concepite da Panvinio e rappresentate da Zuccari a Caprarola, come la consegna di Parma a Ottaviano e la nomina di Orazio quale prefetto di Roma nella Sala dei Fasti Farnesiani, oppure la pittura della cappella Altemps. Ma anche nel *Theatrum virtutum* appare una scena simile sia dal punto di vista della composizione che della tematica, cioè i dibattiti del sinodo della Varmia, presieduto da Osio. Confrontandola con la prima bozza, colpisce una significativa modifica dello schema, che dimostra l'assimilazione, da parte di Treter, delle formule pittoriche italiane.

Emergono quindi due conclusioni. La prima è relativa ai meriti intellettuali di Treter,[50] che, fino a un certo punto, svolse nelle iniziative artistiche di Altemps un ruolo simile a quello svolto da Onofrio Panvinio all'interno della cerchia di Alessandro Farnese. Panvinio era considerato coautore del programma iconografico rappresentato nella Sala dei Fasti Farnesiani e nell'Anticamera del concilio a Caprarola, che costituivano una specie di lezione di storia dei meriti della famiglia Farnese e soprattutto esplicitavano il ruolo del cardinale stesso nella politica internazionale guidata da Paolo III.[51] Nei riquadri di maggiori dimensioni che decorano la Sala dei Fasti Farnesiani Alessandro Farnese viene raffigurato accanto all'imperatore Carlo V e al re di Francia Francesco I, come se fosse un eroe loro pari. La cappella Altemps invece glorifica il concilio di Trento e la partecipazione, in fondo marginale, del cardinale Altemps alla riforma tridentina della Chiesa.

L'altra conclusione riguarda Treter artista. A partire dagli anni settanta fino alla metà degli anni ottanta egli collaborò quasi esclusivamente con Cavalieri (l'esempio più noto di questa collaborazione è la loro comune opera *Romanorum imperatorum effigies*, che combina le note biografiche degli imperatori scritte da Treter alle incisioni dei rispettivi ritratti realizzati da Cavalieri). A partire dalla metà degli anni ottanta nella chiesa di Santa Maria in Trastevere Treter entrò in contatto con Martino Longhi il Vecchio e Pasquale Cati; tuttavia non si limitò a fornire al pittore le sole indicazioni generali, ma fu anche il coautore del progetto degli affreschi che decoravano le pareti della cappella Altemps. Proprio negli anni ottanta, Treter dipinse un quadro per la sua basilica (in seguito menzionato

[49] Michael Rohlmann, *Davanti al trono del papa. Tradizione e trasformazione di una formula pittorica da Giotto a Vasari*, in *Imitation, Representation and Printing in the Italian Renaissance*, eds. Roy Erisken - Magne Malmanger, Pisa, Serra, 2009, pp. 247-258.

[50] Cfr. Bertelli, *Di un cardinale*, pp. 103-105.

[51] Cfr. Loren W. Partridge, *Divinity and Dynasty at Caprarola. Perfect History in the Room of Farnese Deeds*, «The Art Bulletin», LX, 1978, pp. 494-530.

dallo stesso Giulio Mancini)[52] e intraprese autonomamente alcune prove di incisione con il *Theatrum virtutum Stanislai Hosii*. La maturazione artistica di Treter includeva quindi, da una parte, una graduale assimilazione dell'arte romana, dall'altra l'acquisizione di una sua indipendenza in qualità di realizzatore.

Abstract

L'articolo prende in esame tre incisioni realizzate tra il 1573 e il 1575 e dedicate al cardinale Stanislao Osio: *Typus Ecclesiae Catholicae* (due versioni: quella del 1573, secondo stato 1595, e quella del 1574), l'*Allegoria del segno della Croce* (1574) e la *Roma Sancta* (1575). Questi lavori sono il frutto della collaborazione tra l'incisore romano Giovanni Battista de' Cavalieri e i segretari di Osio, Stanisław Reszka e, soprattutto, Tomasz Treter, noto grazie alla sua successiva attività artistica, in particolare nella basilica di Santa Maria in Trastevere a Roma.

The article focuses on three engravings created between 1573 and 1575 and dedicated to Cardinal Stanislaus Hosius: *Typus Ecclesiae Catholicae* (two versions: one dated 1573, a second state dated 1595, and another one dated 1574), the *Allegory of the sign of the Cross* (1574) and *Roma Sancta* (1575). They are the fruit of the collaboration between the Roman engraver Giovanni Battista de' Cavalieri and Hosius' secretaries: Stanisław Reszka and, above all, Tomasz Treter, known through his subsequent artistic activity, particularly in the basilica of Santa Maria in Trastevere in Rome.

[52] Jacob Hess, *Note Manciniane*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», XIX, 1968, pp. 102-120: 109-113.

Appendice

Figura 1. Trittico, Skolity, chiesa parrocchiale, 1557
Fotografia di Grażyna Jurkowlaniec

Figura 2. *Typus Ecclesiae Catholicae* (Venezia, Luca Bertelli, 1574)
Cracovia, Biblioteka Jagiellońska

Figura 3. Giovanni Battista de' Cavalieri, *Typus Ecclesiae Catholicae* (secondo stato, 1595) Breslavia, Zakład Narodowy im. Ossolińskich

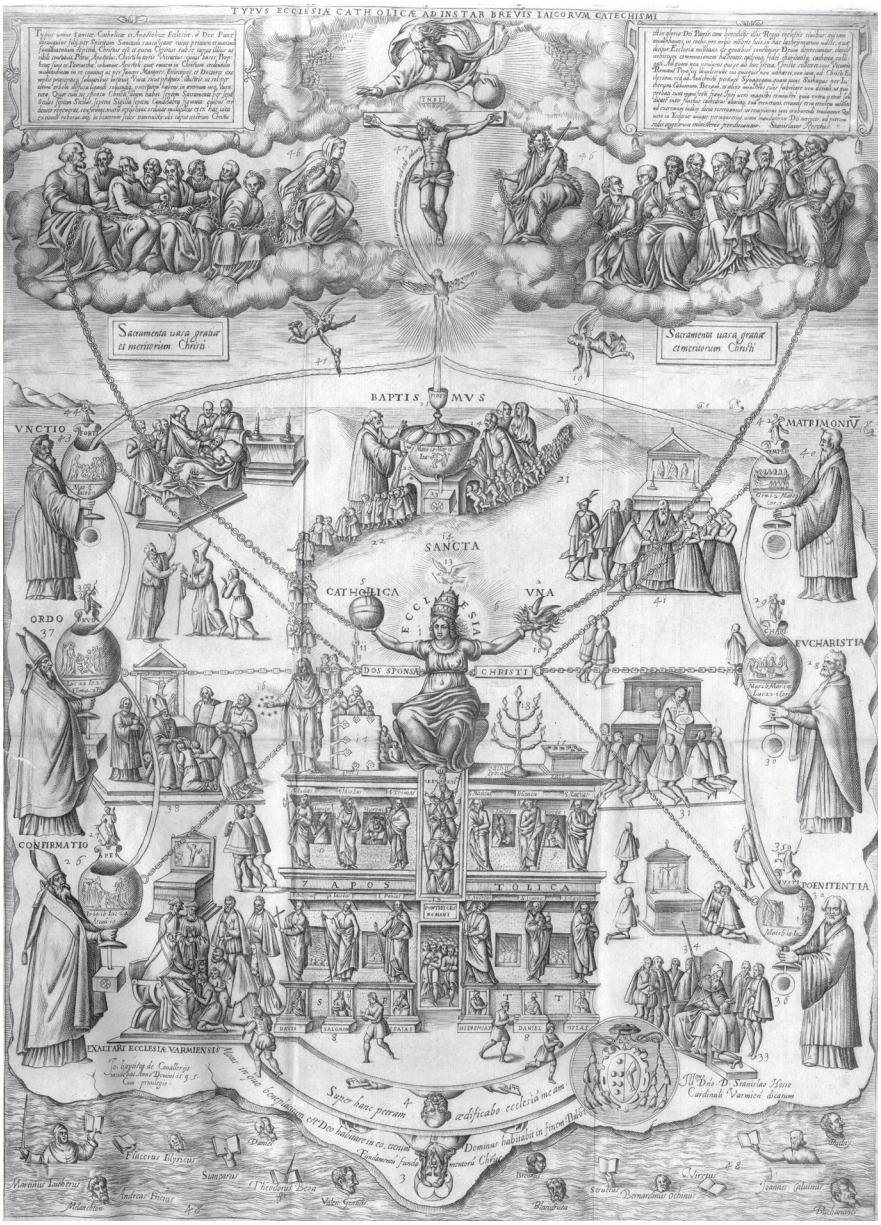


Figura 4. Trittico, parte centrale con epitaffio di Ernst von Wrisberg, prima del 1590
Fotografia di Grażyna Jurkowlaniec

Figura 5. Dipinto con l'epitaffio di Georg Hiltprand, Grodków, chiesa parrocchiale, 1630
Fotografia di Grażyna Jurkowlaniec

Figura 6. Giovanni Battista de' Cavalieri, *Allegoria del segno della Croce*, 1574
Schloss Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg

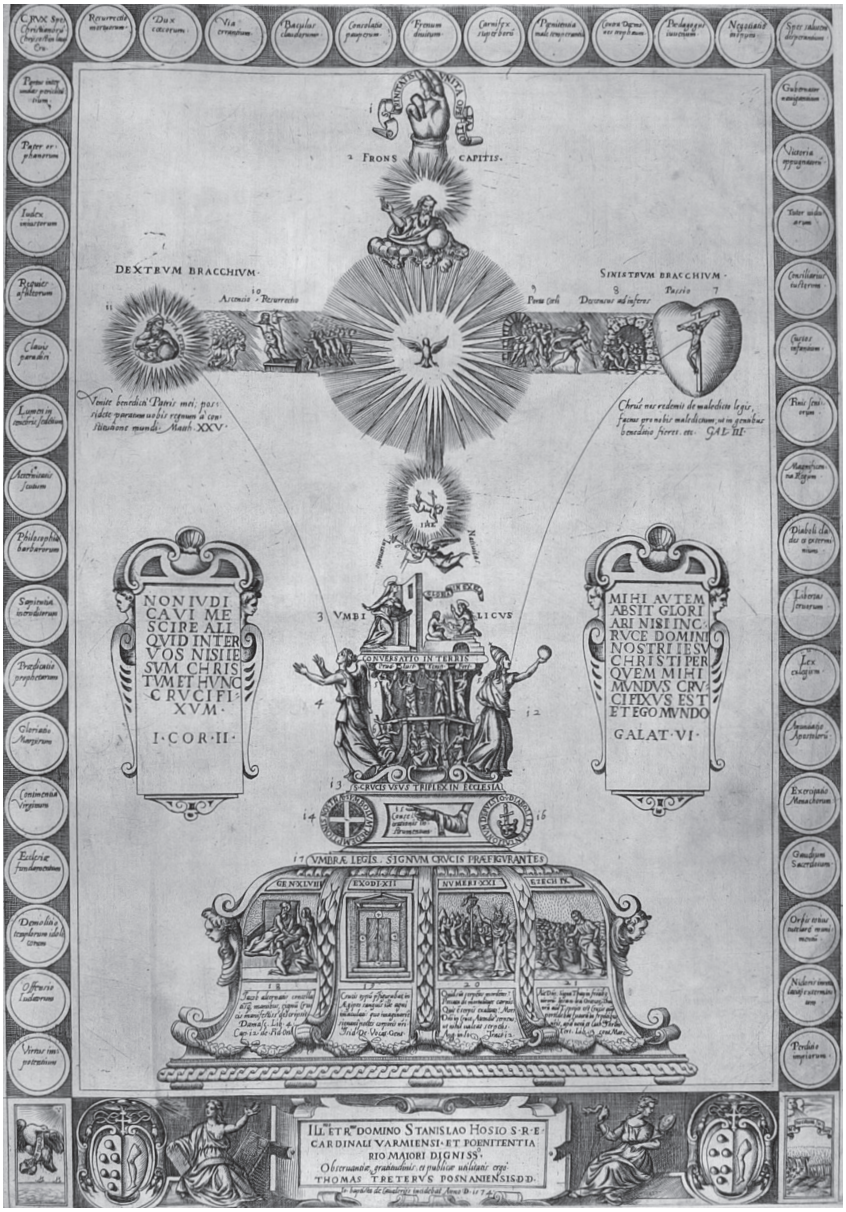


Figura 7. *Allegoria del segno della Croce*
In Diego Valadés, *Rhetorica Christiana* (Perugia, 1579)

Figura 8. Giovanni Battista de' Cavalieri, *Roma Sancta*, 1575, Londra, British Museum

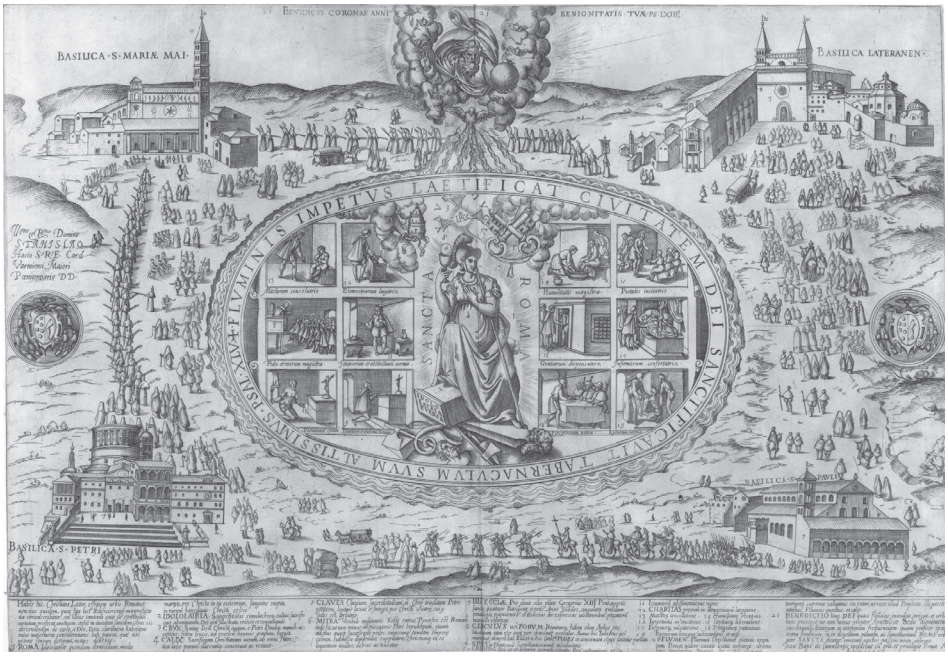


Figura 9. *Legatio in Concilio Tridentino*
In [Thomas Treterus], *Theatrum virtutum D. Stanislai Hosii* (Roma, 1588), n. 58

Figura 10. Pasquale Cati, *Concilio di Trento*
Roma, Santa Maria in Trastevere, cappella Altemps, ca. 1589
Fotografia di Grażyna Jurkowlaniec

HANNA OSIECKA-SAMSONOWICZ
Accademia Polacca delle Scienze, Varsavia

FESTE E MUSICHE NELLA CHIESA DI SANTO STANISLAO DEI POLACCHI A ROMA NELLA PRIMA METÀ DEL SEICENTO

Quando, nel 1580, Michel de Montaigne visitò Roma, scrisse nel suo *Journal de voyage* che la città rappresentava senza dubbio la capitale di tutte le nazioni cristiane, dove ogni visitatore poteva sentirsi a casa sua.[1] A causa della sempre più numerosa presenza in città delle comunità straniere, già nel Quattrocento i papi cominciarono ad assegnare loro, con apposite bolle, alcune chiese espressamente dedicate alle loro nazioni di appartenenza, che diventarono ben presto importanti centri non solo religiosi, ma anche politici. Le comunità attive presso queste chiese inizialmente si limitarono ad assistere i pellegrini che vi giungevano, a organizzare delle fratellanze e confraternite e a diffondere il culto dei santi nazionali, ma nel Seicento cominciarono anche a partecipare all'organizzazione di grandi celebrazioni di eventi nazionali in quell'immenso teatro del mondo che fu la Roma dell'epoca barocca. Una messa solenne, sempre più spesso simile a una sacra rappresentazione fastosamente allestita, celebrata nella propria chiesa nazionale, onorava un sovrano defunto o apriva una serie di costosi spettacoli e feste che salutavano l'elezione di un nuovo re o imperatore, la nascita di un nuovo erede al trono, oppure un'importante vittoria militare sugli infedeli.

La chiesa polacca di Roma sorse nel 1578, quando Gregorio XIII consegnò ai polacchi un tempio trecentesco intitolato a san Salvadore in Pensilis, situato nel centro della città in via delle Botteghe Oscure, con alcuni edifici adiacenti adibiti a ospizi per i pellegrini.[2] Risale probabilmente all'anno seguente un disegno inserito nel *Theatrum virtutum ac meritorum Domini Stanislai Hosii*, l'importante biografia del cardinale Stanislao Osio di Tomasz Treter. Il disegno presenta sullo sfondo la rappresentazione schematica di alcuni edifici, bassi e di piccole dimensioni, fra cui quello centrale, contraddistinto dalla figura del Cristo che vi si erge sopra, è proprio il tempio assegnato alla nazione polacca (si veda la figura 1).

Grazie a vari lasciti testamentari, già nel 1580 venne iniziata la costruzione di un nuovo ospizio e una nuova chiesa, consacrata poi nel 1591 e intitolata a santo Stanislao vescovo e martire, e al Santissimo Salvatore. La facciata del nuovo tempio si scorge in un'incisione su rame, inserita nella versione a stampa della già menzionata opera di

---

[1] Jean Delumeau, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI siècle*, Paris, De Boccard, 1957, p. 11.

[2] Michał Machejek, *400 lat kościoła i hospicjum św. Stanisława w Rzymie* [400 anni della chiesa e dell'ospizio di Santo Stanislao a Roma], Roma, Hosianum,1978, pp. 15-16; Ryszard Brykowski, *Z ikonografii hospicjum i kościoła św. Stanisława w Rzymie* [L'iconografia dell'ospizio e della chiesa di Santo Stanislao a Roma], «Rocznik Historii Sztuki», XIV, 1984, p. 263.

Figura 1. *La consegna della chiesa di San Salvadore in Pensilis alla nazione polacca*, incisione In [Thomas Treterus], *Theatrum virtutum ac meritorum D. Stanislai Hosii* (Roma, 1588) Cracovia, Biblioteka Czartoryskich, 2992.IV

Tomasz Treter, pubblicata con lo stesso titolo nel 1588. Dal confronto fra il disegno e la struttura odierna si evince che la facciata non ha subito trasformazioni significative nel corso dei secoli, rimanendo pressoché uguale, così come è rimasto immutato l'interno, stretto e a navata unica, con la sistemazione di spazi e arredi risalente al tardo Barocco[3] (si vedano le figure 2-3).

L'erezione della chiesa contribuì indubbiamente all'integrazione della comunità polacca di Roma, allora ancora poco numerosa e organizzata, accrescendone il prestigio. Bisogna sottolineare che, data l'assenza di una rappresentanza diplomatica stabile, il ruolo svolto dalla chiesa di Santo Stanislao come unico organismo polacco a Roma fino alla fine del Settecento fu sicuramente importantissimo. Senz'altro vi convergevano tutti i polacchi che risiedevano sulle rive del Tevere.

La storia della chiesa e della comunità polacca a Roma non è stata finora adeguatamente studiata, certamente anche perché l'archivio della chiesa negli ultimi trent'anni è rimasto inaccessibile ai ricercatori. Soltanto a partire dal 2010 la sua direzione ha permesso di inventariare la raccolta dei documenti, fonti uniche di inestimabile valore per conoscere la storia di questo centro, in parte notevolmente danneggiati per le pessime condizioni in cui giacevano da tempo. Per gentile concessione del rettore della chiesa ho potuto consultare due volumi manoscritti in latino che raccolgono gli atti degli amministratori della chiesa, nonché la documentazione delle attività della chiesa e dell'ospizio, redatti nel Seicento.[4] Su questi documenti si fonda il presente lavoro. Oltre ai resoconti delle elezioni degli amministratori e delle loro riunioni, le relazioni sulle questioni economiche correnti e alcuni inventari, i volumi in questione contengono altre preziosissime informazioni. Vi si dà notizia non solo dell'aspetto dell'interno e degli arredi della chiesa e dell'ospizio, ma vi figurano anche brevi relazioni sulle funzioni religiose più importanti, anzitutto quelle celebrate annualmente per onorare, accanto ai santi Casimiro, Adalberto e Giacinto (in polacco: Kazimierz, Wojciech e Jacek), il santo patrono della chiesa, Stanislao vescovo e martire e altri santi ancora, nonché quelle che festeggiavano gli eventi più significativi della storia della Polonia. Analogamente a quanto accadeva nelle altre chiese nazionali, anche nella chiesa di Santo Stanislao si celebravano, per quanto in forma più modesta, le esequie dei monarchi polacchi, mentre l'inno *Te Deum laudamus* salutava, durante le messe di ringraziamento, il felice esito dell'elezione di un re, la nascita dei principi o i successi dell'esercito polacco nelle battaglie contro i nemici della cristianità. Alcune di queste solenni celebrazioni, che proseguivano poi con spettacoli

---

[3] Tadeusz Chrzanowski, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera* [L'attività artistica di Tomasz Treter], Warszawa, PWN, 1984, pp. 92, 95, 97; Brykowski, *Z ikonografii hospicjum*, pp. 264, 266-269.

[4] Roma, Archivio Parocchiale della chiesa di S. Stanislao, ms. 137, *Istromenti e Decreti di Congregatione dal 1609 al 1620*: *Acta Eccl*[*esiae*] *et Hospit*[*alis*] *S*[*ancti*] *Stanislai Nationis Polonorum de Urbe; In quo Iura, Privilegia, Intratae, Inventaria, Contractus, Locationes Provisorum et Off*[*ici*]*alium pro tempore factae, Electiones, Salaria item Off*[*icialiu*]*m seu Ministrorum et alii Actus Eccl*[*esi*]*am et Hospitale / concernentes describunt*[*ur*] [...] *Anno Domini 1609 a Mense Maio* (d'ora in poi APS, 137); ms. 138, *Decreti di Cong*[*regazio*]*ne dal 1621 al 1680, tom. 3. Liber Actorum Ecclesiae Hospitalis Sancti Stanislai Nationis Polonorum De Urbe In quo Iura, Privilegia, Redditus, Inventaria, Contractus, Locationes, Electiones Provisorum, et officialium, aliiq*[*ue*] *actus Ecclesiam, et Hospitale concernen*[*tes*] *describuntur. Anno Domini M.D.C.XXI Mense Januario* (d'ora in poi: APS, 138).

Figura 2. Roma, Chiesa di Santo Stanislao dei Polacchi, facciata
Fotografia di Hanna Osiecka-Samsonowicz

Figura 3. Roma, Chiesa di Santo Stanislao dei Polacchi, interno
Fotografia di Piotr Jamski

pirotecnici allestiti davanti alla chiesa e all'ospizio, furono descritte anche nelle relazioni a stampa, e costituiscono oggi una preziosa integrazione ai documenti conservati nell'archivio della chiesa polacca.

Le descrizioni delle funzioni religiose fornite da queste fonti si concentrano sulle celebrazioni, ne elencano i partecipanti (i celebranti, gli oratori, gli ospiti più illustri) e le persone che avevano sostenuto finanziariamente la chiesa per l'occasione o avevano prestato elementi di decorazione, come i candelabri o i tappeti per arricchire l'interno della chiesa, normalmente più spoglio e modesto. Molto spesso queste relazioni trascurano i dettagli, tuttavia registrano che una messa era accompagnata dalla musica, elemento importante della liturgia e degli spettacoli barocchi che rappresentavano una continuazione della cerimonia all'esterno della chiesa. Pertanto queste fonti d'archivio forniscono soltanto informazioni frammentarie, che consentono di delineare un quadro preliminare della problematica connessa alla cornice musicale delle cerimonie che si celebravano nella chiesa di Santo Stanislao.

Probabilmente già nei primi anni del Seicento la chiesa disponeva di un organo portativo: nella relazione sulla messa celebrata in onore di santo Stanislao nel 1621 si sottolinea che, date le piccole dimensioni dell'interno del tempio, lo strumento, coperto da un pezzo di stoffa verde, veniva solitamente tenuto vicino alla sacrestia, accanto alla porta che dava sul cortile dell'ospizio.[5] Durante le funzioni, invece, l'organo veniva sistemato su un palchetto mobile, di legno, dove si posizionavano anche i membri del coro e gli strumentisti, ben visibili dalla navata. Gli inventari del 1614 e del 1615 menzionano ciascuno due di queste costruzioni che, smontate, venivano depositate in un ripostiglio, accanto al pozzo del cortile dell'ospizio. Prima di ogni funzione un falegname doveva rimontarle nuovamente. Erano composte da sei pilastri lunghi e dieci più corti, 53 tavole di legno, due gradini, 26 cunei in legno e una ventina circa di chiodi di ferro.[6] La descrizione abbastanza particolareggiata di una messa celebrata nel 1623 nella ricorrenza del santo patrono della chiesa riferisce anche di un avvenimento piuttosto inusuale. Proprio all'inizio della funzione, la piattaforma posta sul lato destro dell'altare maggiore, accanto alla sacrestia, montata male, crollò sotto il peso dell'organo positivo e dei musici; alla protezione di Dio e all'intercessione di santo Stanislao fu ascritto il fatto che non vi furono vittime, sebbene due dei musici fossero rimasti schiacciati dallo strumento mentre gli altri, spaventati a morte, stavano lì, incapaci di muoversi. Malgrado lo scompiglio la cerimonia continuò perché la costruzione crollata venne rapidamente smontata e le sue componenti rimosse dalla chiesa. Il falegname Domenico, che viveva nei pressi e che aveva montato la piattaforma, si scusò poi per il lavoro eseguito male e si giustificò rivendicando che in 22 anni di servizio per la chiesa aveva sempre lavorato bene. Con il consenso del direttore di coro della chiesa di San Lorenzo in Damaso

[5] APS, 138, c. 18*v*: «[...] fuerunt decantatae aliquot motectae per nonnullos selectissimos musicos cum organis aliisq[ue] instrum[en]tis per D[ominos] Provisores ad hoc opus precio conductis quae quidem organa propter angustiam loci in angulo Ecc[lesi]ae intra cancellum ad ostium atrii hospitalis cooperto panno viridi fuerunt collocata».

[6] APS, 137, cc. 61*r*, 114*v*.

fu chiamato il maestro d'organo di quella chiesa, tal Giovanni Domenica (?), che riparò il positivo danneggiato.[7]

Secondo le fonti, i costi – pare piuttosto elevati – degli allestimenti artistici delle celebrazioni solenni, inclusi gli onorari dei musicisti, furono spesso pagati dai cardinali protettori della *Respublica* polacca: Alessandro Damasceni Peretti di Montalto, che rivestì quell'incarico negli anni 1589-1623, e il suo successore Cosimo de Torres, morto nel 1642, i quali potevano permettersi di ingaggiare i migliori cantanti e strumentisti della piazza romana. Vale la pena di sottolineare che grazie al cardinale Montalto, mecenate e fine conoscitore della musica, già nei primi decenni del XVII secolo nella chiesa polacca venivano eseguite composizioni vocali e strumentali stilisticamente innovative. Per sua iniziativa, la festa del santo patrono del 1613 guadagnò grande lustro «musicae et symphoniae exquisitis concentibus»;[8] quattro anni dopo, nella ricorrenza di santo Stanislao, in una chiesa riccamente addobbata, risuonò la «musica ad haec, quae illo tempore in urbe praestantior reperiri poterat»,[9] e nel 1621, per la stessa occasione, la «musica quoq[ue] diversarum vocum et instru[mentoru]m fuit conducta».[10] Nel corso della funzione in onore di santo Stanislao del 1623 in cui crollò la piattaforma con l'organo, per ordine del cardinale non solo fu riccamente decorato l'interno del tempio, ma anche la «musica quoq[ue] varii generis vocalium et instr[ument]alium [fuit] conducta».[11] Sembra quindi che il cardinale Montalto, menzionato più volte in molti documenti d'archivio della chiesa

---

[7] APS, 138, c. 38*r*-*v*: «Die 7.a Maii [1623] festum S. Stanislai M[artyris] in n[ost]rae nationis ecc[le]sia solenniter celebratum. Templum peristromatib[us] ab Ill[ustrissi]mo D[omino] Cardinali Montalto protectore regni de more mutuatis adornatum. Musica quoq[ue] varii generis vocalium et Instr[ument]alium conducta. Decantabat Sacrum Misse Officiu[m] R[everendissi]mus D[ominus] [Consalvus Durante] Ep[iscop]us Montefeltrien[sis], is hora 14 ex sacristia una cum clero ad altare maius ad celebrandu[m] procedendo, nonnullis tunc h[omi]nibus subtus chorum ex ea parte sacristiae, et principaliter R[everendissimo] Jo[anne] Carolo Nerwicz ecc[lesi]ae rectore eodemq[ue] in illo momento tunc forte recedente ad monitum pueros, ut campanas in signum principii missae decantandae sonarent, casu fortuito ruit ea pars chori ad latus sacristiae cum musicis et organis, magno t[ame]n Dei Opt[imi] Max[imi] beneficio, et S. Stanislai meritis et intercessione, qui d[ictum] rectorem manifesto periculo desubtus, cum nullus alius p[rae]ter ipsum ibi constetisset [sic] eliberavit, nullos p[rae]terea h[omi]nes letaliter offendisset, praeterq[uam] duos leviuscule supra chorum existentes, quos organu[m] ad moenia aliquantisper oppressit, reliqui Musici fere o[mne]s attoniti et exanimati extitere. Inchoatum nihilominus divinum officium attendebatur peragi, a facchinis interim machina illa prostrata et conquassata otius disportabatur, iterq[ue] ad Sacristiam parabatur, qua sacerdotes celebrantes ad altaria progrederentur, quarum missarum tam sacerdotum ex devotione q[uam] conductorum erat in n.o 46 et plures communicantes. Faber lignarius Dominicus ecc[lesi]ae vicinus, casum hunc et errorem suum excusabat ut poterat, se nempe a 22. annis huic ecc[lesi]ae semper hactenus inserviisse, et in sua opera et professione consenuisse, id opus de p[raese]nti quoq[ue] satis bene peregisse, fato tamen aliquo potius adscriben[dum] deberi, quo casura ista chori quid contrarii evenire deinceps praemoneat. Nec fefellit opinio, nam non post multum t[em]p[or]is nonnulli nationales mutuis odiis dissecabantur, vanisq[ue] litigiis per tribunalia urbis de officio provisoratus, ut infra dicetur, contendebant. Pro accommodatione organi delapsi fuit conductus quidam organista, qui de consensu mag[ist]ri capellae S. Laurentii in Damaso D[omini] Jo[ann]is Dom[inic]ae [?], ad quem organum spectabat, satis bene accommodaverat precio scutoru[m]quinq[ue] per D[ominos] Provisores inito et soluto».

[8] APS, 137, c. 46*r*.

[9] APS, 137, c. 141*r*.

[10] APS, 138, c. 5*v*.

[11] APS, 138, c. 38*r* (vedi nota 7).

come grande benefattore, si fosse impegnato molto per la parrocchia polacca e che questa sua attività meriti una particolare attenzione da parte degli studiosi, anche relativamente al contesto musicale. Il cardinale Cosimo de Torres si adoperò molto, insieme al cardinale Antonio Barberini, per un adeguato allestimento della messa solenne nella ricorrenza di Santo Stanislao del 1633, che fu in effetti magnifico. Nella chiesa adornata con arazzi provenienti dalla collezione papale si esibirono, per opera di Giovanni Giacomo Porro, i musicisti più illustri.[12] Porro, nato nel 1590 a Lugano e morto nel 1656 a Monaco di Baviera, fu compositore e organista attivo prima alla corte di Torino e dal 1626 a Roma, dove avrebbe sostituito Girolamo Frescobaldi – negli anni 1630-1633 quando questi si recò a Firenze – come organista nella cappella Giulia della basilica di San Pietro.[13] Non si può dunque escludere che fosse proprio questa la cappella che si era esibita in quella occasione nella chiesa polacca.

Talvolta la chiesa riceveva sostegno dagli aristocratici polacchi in visita nella città eterna. Il principe Władysław Dominik Zasławski-Ostrogski «lasciò bona somma de scudi» nel 1634 per le celebrazioni in occasione della conquista di Smoleńsk da parte dell'esercito polacco, durante le quali il *Te Deum laudamus* di ringraziamento «fu solennamente cantato dalli primati [sic] musici di questa città», dopo di che, come riferisce la relazione a stampa di Virginio Parisi, per diverse sere si svolse davanti alla chiesa una «straordinaria festa, con gran tiri de mortaretti, diversi luminarij, torcie di cera bianca accese alle finestre, trombe, tamburi e quantità de fuochi artificiati [sic], à veder li quali non restò di correre il popolo curioso a gara, e di acclamare con gran giubilo più volte, viva Polonia!».[14] Per ben due volte si mostrò generoso Jan 'Sobiepan' (arbitro di se stesso) Zamoyski. Nel 1644 pagò tutte le spese delle costosissime esequie per la morte della regina Cecilia Renata d'Asburgo, moglie di Ladislao IV Vasa, descritte in una relazione a stampa di Antonio Gerardi. Per l'occasione addobbavano l'interno della chiesa alcuni scheletri a grandezza naturale, ghirlande di lauro, rami di mirto e cipresso, cartigli con iscrizioni latine, e al centro fu sistemato un *castrum doloris* a tre piani, con figure allegoriche delle virtù della defunta poste agli angoli, tra coppie di volute. In cima al catafalco era sistemata un'urna dove poggiavano la corona e lo scettro reali. L'autore di quel 'cenotafio di duolo', immortalato in un'incisione di Sébastien Vouillemont, era Giovanni Battista Magno, il quale, si noti, un anno prima aveva progettato la decorazione funebre per le solenni esequie di Luigi XIII nella chiesa di San Luigi dei

---

[12] APS, 138, c. 62*r*: «Musicis quoq[ue] selectissimis opera D[omini] Jo[annis] Jacobi Porri».

[13] Carlo Piccardi, *Giovanni Giacomo Porro, Francesco Robbiano e altri musici di frontiera*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento,* eds. Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1988, pp. 321-329; Antonio Lovato, *La Moderna Musica nell'epistolario di Galileo Galilei: il carteggio con Fulgenzio Micanzio e Giovanni Giacomo Porro,* in *Musica, scienzia e idee nella Serenissima durante il Seicento.* Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre 1993), eds. Francesco Passadore - Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, pp. 151-170.

[14] *Vera Relatione delle due Gran Vittorie Riportate in diversi tempi, e luoghi dal Serenissimo, Potentissimo, e Gloriosissimo Vladislao IIII Re di Polonia. Gran Duca di Lituania, Russia, Prussia, Massovia, Samogitia, Livonia, etc. Hereditario Re di Svetia, Gothia, et Vandalia, Gran Principe di Finlandia, et eletto Gran Duca di Moscovia, etc.* [...] *Dedicata all'Eminentiss. et Reverendiss. Sig. Card. Francesco Barberini. Sopraintendente Generale dello Stato Ecclesiastico*, in Roma, appresso Lodovico Grignani, 1634 (Breslavia, Biblioteca Ossoliński, XVII-6831-II, c. 4*v*).

Francesi. La messa da requiem per la regina fu accompagnata dalla «musica solennissima della cappella Pontificia et altri musici i più eccellenti della corte».[15] Fu sicuramente la più magnifica cerimonia celebrata nella chiesa polacca in quel periodo. Anche in un'altra occasione, questa volta per la ricorrenza di San Casimiro del 1647, grazie al sostegno finanziario offerto dallo stesso Jan 'Sobiepan' Zamoyski, nella chiesa di Santo Stanislao poté risuonare una «musica solemnis».[16]

Tuttavia, dell'organizzazione delle funzioni solenni erano responsabili soprattutto i provvisori, ovvero gli amministratori della chiesa, e molto spesso toccava a loro coprire le spese sostenute per la sua decorazione in occasioni speciali e pagare gli onorari dei cantanti e degli strumentisti. I fondi provenivano dalle offerte dei fedeli polacchi che soggiornavano a Roma. Tali somme – sembra – non furono di norma abbondanti e spesso la raccolta aveva uno scopo specifico. Sappiamo, ad esempio, che nell'aprile del 1645 furono raccolti 36 giulii per la funzione in onore di sant'Adalberto (Wojciech), di cui poco meno della metà, ovvero 15 giulii, fu pagata ai musicisti, mentre l'alzamantici ricevette solo due baiocchi.[17] D'altro canto, questa è l'unica informazione del genere relativa alle spese della chiesa che sia stato sinora possibile reperire.

Gli amministratori della chiesa erano indubbiamente solleciti nel garantire la migliore cornice possibile alle solenni cerimonie che vi si svolgevano, ingaggiando talvolta i migliori cantanti e strumentisti della piazza romana. Lo testimoniano numerose, per quanto sintetiche, annotazioni nelle fonti. Il più delle volte l'informazione che la messa era accompagnata da musica è contrassegnata da aggettivi che la qualificano come: *magnifica, exquisita, excellentissima, figurata, pulcherrima, solemnis,* o quantomeno *decens*, di rado compaiono, invece, notizie più dettagliate. Nel 1612, ad esempio, la messa in onore di santo Stanislao si officiò «cum varia musicorum instrumentorum concentu vocumq[ue] harmonia»[18] e nel 1620, per la medesima ricorrenza, i «musici quo[que] selectissimi fuerunt a D[ominis] Provisoribus conducti».[19] Secondo un'annotazione risalente all'agosto 1621, nel corso di una funzione celebrata per san Domenico, durata ben 40 ore, «fuerunt decantatae aliquot motectae per nonnullos selectissimos musicos cum organis aliis[que] instrum[en]tis per D[ominos] Provisores ad hoc opus precio conductis»;[20] due giorni dopo, per la festa del Santissimo Salvatore «aliquot motectae in organis a musicis conductis fuerunt decantatae»,[21] mentre verso la fine dello

---

[15] [Antonio Gerardi], *Relatione del Solenne Funerale, e Catafalco Fatto in Roma nella Chiesa di S. Stanislao della Natione Pollacca Alla Maestà della defonta Regina di Polonia Cecilia Renata Austriaca. Dall'Illustriss. et Eccellentiss. Sig. Conte Giovanni in Tarnovv De Zamoscie Zamoiski Governatore in Calus, etc.*, in Roma, per Lodovico Grignani, 1644, p. 13 (Cracovia, Biblioteka Czartoryskich, 6487 I). Hanna Osiecka-Samsonowicz, *Festa fatta in Roma* [...] *Rzymskie uroczystości na cześć polskich Wazów za panowania Władysława IV (1632-1648)* [Festa fatta in Roma [...]. Cerimonie romane in onore dei Vasa polacchi durante il regno di Ladislao IV (1632-1648)], «Biuletyn Historii Sztuki», LXVIII/3-4, 2006, pp. 300-305.

[16] APS, 138, c. 107*r*.

[17] APS, 138, c. 101*v*.

[18] APS, 137, c. 43*v*.

[19] APS, 137, c. 171*v*.

[20] APS, 138, c. 18*v*.

[21] APS, 138, c. 21*v*.

stesso mese, in onore di san Giacinto e del beato Stanislao Kostka, «totum Divinum Officium fuit solenniter decantatum per Musicos selectissimos ad hoc mercede conductos».[22] Nel 1627 le entrate della chiesa dovevano essere state eccezionalmente alte, giacché, per la festa del santo patrono della chiesa, «D[omini] Provisores recenter electi omnia necessaria procurarunt, Cantores ex Capella S[anctissi]mi conduxerunt».[23] Fu la prima esibizione dei cantori della cappella Sistina nel tempio polacco, perché le esequie della regina, glorificate (come si è già detto) dalle musiche di questa cappella, si sarebbero svolte soltanto nel 1644. Gli amministratori della chiesa polacca si impegnarono molto anche nell'organizzazione delle celebrazioni per l'elezione al trono polacco del re Ladislao IV Vasa, avvenuta nel dicembre del 1632. Durante la messa di ringraziamento l'interno della chiesa era decorato con arazzi provenienti dalla collezione dei Barberini, e dopo l'inno di *Te Deum laudamus*, eseguito da un coro appositamente invitato, davanti alla chiesa sei musici hanno suonato i *szalamaje*, una sorta di pifferi con fori laterali e ancia doppia[24] («6 instrumentis dictis szalamaje modulabantur»). Con il calar del buio vennero illuminati gli edifici adiacenti e la facciata della chiesa, mentre sopra l'entrata principale risplendeva lo stemma del re, creato mettendo insieme diverse lucerne.[25] L'illuminazione degli edifici e della strada e gli spettacoli pirotecnici che si protraevano a volte per diverse sere costituivano uno dei divertimenti più amati dell'epoca. Inoltre davanti alla chiesa dei polacchi venivano organizzati abbastanza spesso spari di mortaretti e concerti di trombe e di tamburi. Bisogna sottolineare che simili spettacoli, che coinvolgevano anche gli abitanti della città e quindi svolgevano un'importante funzione propagandistica, si svolgevano a volte anche dopo le funzioni officiate per i santi polacchi, ma soprattutto nelle grandi occasioni celebrative di carattere nazionale. Fuochi di artificio furono accesi, ad esempio, nel 1644, dopo la messa di ringraziamento celebrata per la vittoria sui tartari nella battaglia di Ochmatów e allietata dalla «musica non vulgaris, sed exquisita»,[26] come anche dopo la funzione officiata due anni più tardi in onore del principe Giovanni Casimiro Vasa che aveva ottenuto il cappello cardinalizio, anche in quel caso accompagnata da una «musica pulcherrima».[27]

Secondo le fonti, la festa più splendida, una delle più belle di tutto il Seicento, fu quella organizzata dagli amministratori della chiesa nell'agosto del 1611 per la conquista della fortezza di Smoleńsk da parte dell'armata del re Sigismondo III Vasa. In chiusura della messa, allietata da «musiche soavissime di voci, e concerti de strumenti», la chiesa fu scossa da un sonoro *Te Deum laudamus*, mentre fuori, stando alla descrizione che ne fa la relazione a stampa di Giacomo Lauro,

---

[22] APS, 138, c. 23*v*.

[23] APS, 138, c. 47*r*.

[24] Cfr. Giovanni Zanovello, *Un "Istrumento simile all'oboè": Qualche nota su chalumeau e clarinetto nel XVIII secolo*, «Bollettino della Fondazione Italiana per la Musica Antica. Società Italiana per il Flauto Dolce», I, 1994, pp. 9-18.

[25] APS, 138, c. 60*v*.

[26] APS, 138, c. 98*r*.

[27] APS, 138, c. 102*r*.

> furono sparati molti pezzi di mortaretti; e dato nelle trombe, e tamburi, che riempivano col suono loro i petti d'ogn'uno d'allegrezza; si come la sera ancora furono reiterati i tiri, e strepito di tamburi, e suoni per accompagnare il dilettevole spettacolo, che avanti alla chiesa si fece di fuochi in terra di botti, et in aria artificiali; ove furono rappresentate due aquile, una bianca, che è l'arme di Polonia, e l'altra nera con due teste, arma della Moscovia, la quale per trovarsi hora sogietta a' Polachi; però artificiosamente fu fatto, che l'aquila bianca diede fuoco alla nera, che dissolutasi in infiniti scoppii, e spruzzi di fuoco; fece poi il simile effetto la bianca ne vi mancò una dilettevole pioggia di fuoco, che usci da una girandola, che fu accomodata sopra la chiesa, e per fine di singular gusto fu il vedere ardere con grandissima forza, et vampa certe artificiose palle dentro ad alcune botte piene d'acqua, che erano in terra; le quali vinte dal gran fuoco delle palle, che vi ardevano dentro, scoppiando con gran strepito si dissolvevano in acqua, e fuoco, che fu il fine di quest'allegrezza.[28]

Fu la prima significativa festa polacca nella città eterna, il primo successo militare degli eserciti cristiani onorato e festeggiato a Roma, nonché una delle prime celebrazioni organizzate da una nazione straniera nella Roma barocca. Ovviamente, è del tutto casuale che ciò fosse accaduto nel 1611, l'anno in cui Mikołaj Zieleński pubblicava a Venezia le sue opere.

Come ho già accennato, in questo lavoro sono state utilizzate soltanto alcune relazioni a stampa, oltre ai due volumi manoscritti dell'archivio della chiesa polacca di Roma. Tuttavia l'archivio conserva ancora numerose raccolte di documenti contabili, contenenti anche le notizie relative alle entrate e alle uscite, che con ogni probabilità potrebbero fornire i nomi di molti benefattori, di artisti e artigiani che vi lavorarono, di pellegrini che soggiornarono nell'ospizio, e che dunque rappresentano fonti di inestimabile valore sia per gli storici, sia per gli storici dell'arte e i musicologi, ancora da riordinare e studiare. In effetti, la loro sistemazione e il loro esame permetterebbero di definire il carattere e il ruolo della musica nelle celebrazioni organizzate nella chiesa polacca e – grazie al confronto con quelli delle altre chiesa nazionali, le cui attività sono state già studiate e descritte[29] – di presentare questa problematica in un contesto romano ben più ampio. Non è escluso che queste fonti menzionino anche Mikołaj Zieleński, e se davvero – come leggiamo nello *Scriptorum polonicorum hekatonas* di Szymon Starowolski – l'artista si recò a Roma, sicuramente visitò la chiesa polacca, magari più di una volta, e forse anche le sue composizioni furono eseguite nella chiesa di Santo Stanislao.

(Traduzione di Ewa Joanna Kaczyńska)

---

[28] [Giacomo Lauro], *Breve, et Vera Relazione dell'Acquisto et Presa della Città, et Fortezza di Smolenscho in Moscovia, Successa felicemente alla Sereniss. Maestà di Sigismondo III. invittissimo Re di Polonia, et Svetia; et alla bellicosa Nazione Polacca alli 13. di Giugno 1611. Et delle alegrezze fatte per quella in Polonia, et in Roma dall'istessa Nazione*, in Roma, appresso Giacomo Mascardi, 1611. Cfr. Roma, Biblioteca Casanatense, CN, vol. misc. 586.15, p. 8.

[29] Cfr. Noel O'Regan, *Music at Roman Confraternities to 1650. The Current State of Research*, in *Musikstadt Rom. Geschichte, Forschung, Perspektiven.* Beiträge der Tagung Rom: Die Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung am Deutschen Historischen Institut in Rom 28.-30. September 2004, ed. Marcus Engelhardt, Kassel - Basel - London - New York - Praha, Bärenreiter, 2011 (Analecta Musicologica, 45), pp. 132-158.

Abstract

Nella prima metà del XVII secolo nella chiesa della nazione polacca a Roma dedicata a santo Stanislao venivano celebrati, sull'esempio di altre chiese nazionali romane, servizi di ringraziamento in occasione dell'elezione di regnanti, vittorie dell'armata polacca e della nascita di membri della famiglia reale. Inoltre venivano organizzate 'pompose', celebrazioni funebri in occasione della morte di re o di regine, e messe solenni dedicate ai santi nazionali. La documentazione d'archivio conferma che le celebrazioni erano rese solenni dall'allestimento di apparati decorativi effimeri all'interno della chiesa, mentre all'esterno venivano allestiti fuochi artificiali e luminarie. Anche la musica concorreva a rendere solenni queste occasioni con sontuose esecuzioni; le fonti la descrivono come *pulcherrima*, *exquisitissima* o *magnifica*. La chiesa dei polacchi ingaggiava anche eccellenti musici romani, inclusi quelli provenienti dalla cappella Pontificia, che dovettero certamente contribuire ad aumentare il prestigio delle celebrazioni.

In the first half of the 17th century in the church of the Polish nation in Rome, which was dedicated to St. Stanislaus, thanksgiving services were celebrated – following the example of other national churches in Rome – on occasion of the election of rulers, Polish army victories and the birth of members of the royal family. In addition, certain 'pompose' were also organised: funeral rites on the deaths of kings and queens, as well as solemn masses dedicated to national saints. Archival documents confirm that the celebrations were accompanied with the decoration of the interior of the church, while outside illuminations and firework shows were also held. There was also a splendid musical arrangement; the sources describe the music as *pulcherrima*, *exquisitissima,* or *magnifica*. The Polish church engaged excellent Roman musicians, including the ones from the cappella Pontificia, who certainly with their presence contributed to the prestige of such celebrations.

MIROSŁAW LENART
Università di Opole

PRESENZE MUSICALI POLACCHE IN VENETO: AMBIENTE, PRATICHE, PERSONALITÀ

Le tracce della presenza nel territorio veneto di numerosi cittadini provenienti dalla Repubblica delle Due Nazioni (*Serenissima Res Publica Poloniae*) sono numerose e testimoniano uno scambio culturale di notevole intensità e consistenza. Particolare menzione meritano la città di Padova e il suo ateneo, nel quale studiarono numerosi esponenti della società polacca.[1] Lo stretto legame tra le due Serenissime si protrasse fino alla fine del Settecento, ossia fino alle spartrizioni che nel 1795 portarono alla cancellazione della Polonia dall'Europa, e al 1797, che segna la caduta della Repubblica Veneta. Questo processo è testimoniato dalla storiografia del XIX secolo, che riferisce questi eventi significativi per la cultura europea, e sottolinea gli storici rapporti tra le due culture.[2]

L'anno di pubblicazione degli *Offertoria* e delle *Communiones* di Mikołaj Zieleński a Venezia (1611) rientra in un periodo di particolare fervore per la diffusione della cultura nazionale polacca nella Serenissima. Già nel secolo precedente tale attività conobbe episodi particolarmente significativi, tra cui va ricordata innanzitutto la fondazione dell'Accademia degli studenti polacchi, attiva a Padova già alla fine degli anni quaranta del Cinquecento e quasi certamente nel 1547. L'ispiratore e fondatore della storica organizzazione fu Wojciech (Adalberto) Kryski, un personaggio di grande spessore che studiò in Italia dal 1543 al 1548 e si distinse per virtù e capacità intellettuali. Insieme a Jan Derśniak e Andrzej Kostka (e probabilmente anche a Stanisław Wapowski e Aleksander Myszkowski), Kryski diede vita a un cenacolo in cui si tenevano frequenti dibattiti fra i giovani sarmati residenti a Padova. I membri dell'accademia patavina degli studenti polacchi rappresentavano l'avanguardia intellettuale e culturale non solo tra gli studenti presenti a Padova, ma anche in Polonia, dove avrebbero successivamente intrapreso brillanti carriere.[3] Costoro coltivavano in primo luogo gli argomenti

---

[1] Dei tanti studi dedicati a questo tema segnaliamo qui solo un volume: *Relazioni tra Padova e la Polonia. Studi in onore dell'Università di Cracovia nel VI centenario della sua fondazione*, eds. Comitato per la Storia dell'Università di Padova - Uniwersytet Jagielloński, Padova, Antenore, 1964 (Contributi alla storia dell'Università di Padova, 1).

[2] Cfr. Stanisław Cheliński, *Rzeczpospolita Wenecka. Zarys dziejów i ustroju* [La Repubblica Veneta. Abbozzo di una storia], Warszawa, Arct, 1919, p. 51.

[3] Il primo accenno storiografico all'accademia finora rinvenuto si trova in Łukasz Górnicki, *Dworzanin Polski* [Il cortigiano polacco], pubblicato a Cracovia presso l'officina di Maciaj Wirzbięta nel 1566, un rifacimento rinascimentale de *Il libro del Cortigiano* di Baldassare Castiglione. Vedi: Łukasz Górnicki, *Dworzanin polski* [Il cortegiano polacco], ed. Roman Pollak, Wrocław, Zakład im. Ossolińskich, 1954[2] (Biblioteka Narodowa, Seria 1, n. 109), pp. 24-25 e 27 (I ed. Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1928). Tra i numerosi studi sul tema si veda Marta Wojtkowska-Maksymik, *"Gentiluomo cortigiano" i "dworzanin polski". Dyskusja o doskonałości człowieka w "Il Libro del Cortigiano" Baldassarra Castiglionego i w "Dworzaninie polskim"*

filosofici e umanistico-letterari in voga in epoca rinascimentale, ma non è escluso che s'interessassero anche di musica.

Questo cenacolo culturale nacque quasi sicuramente sull'esempio dell'Accademia degli Infiammati, che fu attiva all'incirca nel decennio 1540-1550[4] e fu seguita da una 'Societas Musicorum', fondata, fra gli altri, da Francesco Portenari. Successivamente Portenari divenne principe dell'Accademia dei Costanti e, nel 1557, maestro di musica degli Elevati, un'«accademia di Letterati et Virtuosi così di lettere come di musiche».[5] Citiamo queste accademie perché è noto che i polacchi residenti a Padova erano particolarmente attivi in tali contesti.

Dal momento che la maggior parte degli studenti polacchi risiedeva nelle vicinanze della basilica di Sant'Antonio, i due siti più frequentati da costoro erano la basilica stessa e il cosiddetto 'forum Cornaro', ubicato nei pressi del tempio in contrada Pontecorvo, vale a dire di Sant'Antonio Confessore o del Bersaglio (l'odierna via Cesarotti), sulla via che da piazza del Santo si dirige al Ponte Corvo. Edificati grazie all'impegno dell'illustre mecenate Alvise Cornaro, la Loggia e l'Odeo costituirono un importante polo della vita intellettuale e artistica della città. In quella sede, la musica accompagnava gli spettacoli teatrali allestiti nella Loggia costruita nel 1524 sul progetto di Giovanni Maria Falconetto, amico di Alvise Cornaro.[6] Per i concerti e i dibattiti scientifici veniva usato l'Odeo, costruito negli anni 1535-1545, che fu anche la sede in cui si riunivano gli Infiammati. L'importanza di questo sito per la comunità polacca è testimoniata dalla prima opera pubblicata da Giovanni Kochanowski all'interno della raccolta di iscrizioni

---

Łukasza Górnickiego ["Gentiluomo cortigiano" e "dworzanin polski". Una discussione sulla perfezione dell'uomo ne "Il Libro del Cortigiano" di Baldassarre Castiglione e ne "Il Cortigiano Polacco" di Łukasz Górnicki], Warszawa, Instytut Badań Literackich, 2007 (Studia staropolskie, Series nova, 13/LXIX); Zbigniew Skowron, *La musica nel "Cortigiano polacco" di Łukasz Górnicki: un confronto con l'opera di Castiglione*, «Res Facta Nova», XV, 2003/6, pp. 91-100. Un ricordo dell'accademia è stato presentato nell'adunanza dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti il 12 giugno 1988 da Tadeusz Ulewicz, *L'enigmatica Accademia degli studenti polacchi a Padova (negli anni 1547-1549 ca.)*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», C, 1987-1988, pp. 87-93.

[4] Giuseppe Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, 2 voll., Padova, Minerva, 1831-1832, I, 1831, pp. 491-492; Michele Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Forni, 1926-1930, III, 1929, p. 266; Valerio Vianello, *Il letterato, l'accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova, Antenore, 1988, pp. 47-70; Annalisa Andreoni, *Benedetto Varchi all'Accademia degli Infiammati. Frammenti inediti e appunti sui manoscritti*, «Studi rinascimentali», 2005/3, pp. 29-44. L'Accademia degli Infiammati è stata fondata il 6 giugno 1540 da Leone Orsini, vescovo di Fréjus, Ugolino Martelli, che diventò poi il vescovo di Glandève, e Daniele Barbaro. Non si conosce lo statuto dell'accademia. Il successore di Leone Orsini fu, dal 1542, Sperone Speroni. Nell'accademia erano attivi, oltre ad Alvise Cornaro, Bernardino Tomitano, Jacopo Sansovino, Pietro Bembo, Marco Mantova Benavides, Luigi Alamanni, Benedetto Varchi, Pietro Aretino, Lazzaro Bonamico, Alessandro Piccolomini, Giovanni Cornaro, Angelo Beolco (detto il Ruzzante) e altre personalità di spicco della città.

[5] Cfr. Maria Nevilla Massaro, *Padova*, in Giulio Cattin e collaboratori, *La musica e le istituzioni musicali nelle città di terraferma*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 6 voll., 1976-1987, IV/I, 1983, p. 453.

[6] Citiamo un solo volume che raccoglie le principali informazioni sull'attività di Cornaro con una bibliografia degli studi a lui dedicati: *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra, ed. Lionello Puppi, Padova, Comune di Padova, 1980.

patavine di Bernardino Scardeone,[7] ovvero l'*Epitafium Cretcovii*, importante per la letteratura polacca.

La diffusione della cultura polacca nel territorio della Serenissima durante il Cinquecento fu favorita anche da due personaggi: la regina Bona Sforza ed Enrico III di Valois. Bona transitò da Padova e da Venezia nel 1556, mentre si stava dirigendo via mare nelle sue proprietà di Bari.[8] Enrico III, invece, dopo la fuga dalla Polonia – della quale era stato eletto re – transitò per Venezia nel 1574.[9] La Serenissima organizzò fastose accoglienze sia per Bona Sforza, vedova di un grande re, sia per Enrico III, che si sarebbe poi recato in Francia per diventarne il sovrano. Tralasciando i particolari, basterà ricordare le informazioni sulle musiche che accompagnarono questi passaggi. La visita della regina Bona a Venezia si trasformò in un'occasione per offrire concerti, come quello organizzato dal cardinale di Augusta, che «fece far fin alle tre hore di notte passate una bellissima musica per canale».[10] Considerato che Bona percorreva il territorio della Serenissima da vedova e che non intendeva assistere ufficialmente ai concerti organizzati appositamente per lei, a meno che non si trattasse di eventi privati – come accadde in Friuli, dove la sovrana, sentendo cantare Emilia e Irene Spilimbergo, donò a entrambe una preziosa collana d'oro come premio per il loro virtuosismo[11] – i luoghi in cui poteva ascoltare musica senza dare adito a scandali erano di fatto soltanto le chiese. Sappiamo, ad esempio, che i cantori della Basilica di San Marco furono preparati con particolare impegno per le funzioni religiose alle quali Bona partecipò.[12]

---

[7] Bernardino Scardeone, *De antiquitate vrbis Patauii, & claris ciuibus Patauinis, libri tres, in quindecim classes distincti. Eiusdem appendix De sepulchris insignibus exterorum Patauii iacentium*, Basileae: apud Nicolaum Episcopium iuniorem, 1560. Cfr. Mirosław Lenart, *Epitaphium Cretcovii świadectwem kontaktów padewskich Jana Kochanowskiego z otoczeniem Alvisa Cornara?* [L'*Epitaphium Cretcovii* come testimonianza dei contatti padovani di Giovanni Kochanowski con la corte di Alvise Cornaro?], in *Twórczość Jana Kochanowskiego w kontekście nowołacińskiej literatury europejskiej i polskiej* [L'opera di Giovanni Kochanowski nel contesto della letteratura neolatina europea e polacca], ed. Grażyna Urban-Godziek, Kraków, 2010, pp. 64-75; edizione elettronica: http://neolatina.bj.uj.edu.pl/main/reports.html.

[8] Cfr. Elda Zorzi, *Il soggiorno padovano di due regine di Polonia (sec. XVI e sec. XVII)*, «Padova e la sua provincia», VIII/4, 1962, pp. 22-34; Luigi Cini, *Passaggio della regina Bona Sforza per Padova nell`anno 1556*, in *Relazioni tra Padova e la Polonia. Studi in onore dell`Università di Cracovia nel VI centenario della sua fondazione*, Padova, Antenore, 1964, pp. 27-65; Enrica Ricciardi, *Il solenne ingresso a Padova della regina Bona di Polonia*, «Padova e il suo territorio», V/24, 1990, pp. 21-23.

[9] Tra i tanti testi dedicati a questa presenza sul territorio della repubblica veneta citiamo solo Valerio Donaio, *Le feste et trionfi fatti nella nobilissima città di Padoa nella feliciss*[*ima*] *venuta, et passaggio di Henrico III christianissimo re di Francia, et Pollonia*, stampato in Padoa et ristampato in Venetia, [Vincenzo Viani e Bernardino Viani il giovane], 1574; Rocco Benedetti, *Le feste et trionfi fatti dalla sereniss. signoria di Venetia nella felice uenuta di Henrico III, christianiss*[*imo*] *re di Francia, et di Polonia*, Venetia, alla Libraria della Stella, 1574. Cfr. Nicolas Ivanoff, *Henri III a Venise*, «Gazette des Beaux-Arts», LXXX, 1972, pp. 313-330.

[10] Cfr. *Dal Rinascimento al Barocco*, eds. Gaetano Cozzi - Paolo Prodi, in *Storia di Venezia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, 12 voll., VI, p. 454.

[11] Benedetto Croce, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, 2 voll., Bari, Laterza, 1958, I, p. 370.

[12] *Gli anni di Andrea Gabrieli. Biografia e cronologia*, eds. Gino Benzoni - David Bryant - Martin Morell, Milano, Ricordi, 1988, p. 40.

Durante la sua visita a Venezia Enrico III fu invece libero da impedimenti, e per questo, grazie ai documenti, si conosce perfino il nome del musicista – Andrea Gabrieli – che compose madrigali a otto e dodici voci su testi in cui si celebrava l'arrivo del sovrano in città. Nel Palazzo Ducale furono «fatte musiche, e concerti divini da più eccellenti musicisti d'Europa»[13] in onore del re, e anche a Palazzo Foscari, dove soggiornò il sovrano, «ogni sera su le due ore di notte di ordine della Signoria si facevano da musici concerti singularissimi».[14]

Alla fine del Cinquecento un altro importante evento attirò l'attenzione sulla Polonia: la canonizzazione di san Giacinto Odrowąż, avvenuta nel 1594. La massiccia presenza di polacchi nelle città della Serenissima aumentò sicuramente l'interesse nei confronti di questo santo. Nella diffusione del nuovo culto un ruolo importante ebbero all'epoca alcune opere popolari pubblicate a Venezia sulla vita del santo, come l'opera di Marcantonio Baldi *Della vita, miracoli, et canonizatione di San Giacinto*,[15] nonché quella di Abraham Bzowski, *Propago D. Hyacinthi thaumaturgi Poloni.*[16] Si deve altresì aggiungere che, prima di queste due opere, a Venezia fu pubblicata in due edizioni l'*Historia delle due Sarmatie*[17] di Mattheo di Micheovo, uno scritto che avrebbe notevolmente favorito la conoscenza della Repubblica delle Due Nazioni in area veneta. La canonizzazione del nuovo santo polacco influì anche sulla liturgia, specie nelle chiese domenicane. A Venezia, presso la biblioteca del conservatorio statale di musica "Benedetto Marcello",[18] si trova, ad esempio, un manoscritto dell'*Officium sancti Hyacinthi* in cui sono riportate le note per l'inno dei vespri. Quest'inno fu certamente copiato da uno dei monaci del convento domenicano (oggi ospedale civile) situato accanto alla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.

---

[13] Ivi, p. 36.

[14] David Bryant, *La musica nelle istituzioni religiose e profane di Venezia*, in *Storia della cultura veneta*, pp. 437-438. Cfr. Donaio, *Le feste et trionfi fatti nella nobilissima città di Padoa*, 5*r*-6*v*; Fabio Mutinelli, *Annali urbani di Venezia dall'anno 810 al 12 maggio 1797*, Venezia, Merlo, 1841, p. 513.

[15] Marcantonio Baldi, *Della vita, miracoli et canonizatione di San Giacinto Pollaco* [sic] *dell'ordine di san Domenico et compagno del detto glorioso San Domenico il quale e* [sic] *stato canonizato dalla santita di n.s. Clemente 8. alli 17. d'aprile 1594*, in Venetia, per Gieronimo Porro, 1594.

[16] Abraham Bzowski, *Propago D. Hyacinthi thaumaturgi Poloni seu De rebus praeclare gestis in prouincia Poloniae ordinis Praedicatorum. Commentarius. F. Abraham Bzouii sacrae theologiae magistri, ord. Praed.*, Venetiis, apud Societatem Minimam, 1606. Cfr. Mirosław Lenart, *Da un grande missionario polacco nella Rus', San Giacinto Odrowąż (secolo XIII), a Giovanni Paolo II cercando il senso del radicalismo di un papa slavo*, in *L'eredità di Cirillo e Metodio. Omaggio a Vittorio Peri.* Atti del XLI convegno (Gorizia, 22-24 novembre 2007), eds. Cesare Alzati - Marco Grusovin - Sergio Tavano, Gorizia, ICM, 2009, pp. 249-259.

[17] *Historia delle due Sarmatie di Mattheo di Micheouo dottor fisico, et canonico cracoviense, tradotta per il signore Annibal Maggi. Con la tauola delle cose notabili, a cura di T*[*ommaso*] *Porcacchi*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561. Seconda edizione: *Historia delle due Sarmatie di Mattheo Michevo* [sic] *dottor fisico, & canonico cracouiense, tradotta per il signor Annibale Maggi.* Di nuouo ricorretta, & ristampata, in Venetia: appresso i Gioliti, 1584. Un anno prima era stato pubblicato il libro di Giovanni Battista Ramusio, *Secondo volume delle nauigationi et viaggi, raccolto gia da m. Gio. Battista Ramusio, et hora in questa nuoua editione accresciuto: nel quale si contengono l'historia delle cose de Tartari, et diuersi fatti de' loro imperatori, descritta da m. Marco Polo gentil'huomo venetiano, et da Hayton Armeno.* [...] *Aggiuntoui in questa vltima editione la descrittione dell'vna e dell'altra Sarmatia, con i successi in esse sino a tempi nostri occorsi. Con l'indice diligentemente ordinato, delle cose piu notabili* [...], in Venetia, appresso i Giunti, 1583.

[18] Cfr. I-Vc, *Correr*, Busta 129.25, pp. 107-116 e 128-129.

Inoltre sia nell'antico convento, sia nella chiesa sono reperibili molti monumenti legati a san Giacinto, come ad esempio un'opera di Leandro da Bassano che lo raffigura mentre attraversa il fiume Dnepr. Tale dipinto è uno delle tante testimonianze che il santo polacco fu a lungo venerato in Italia, come conferma anche una partitura manoscritta con parti del maestro don Giovanni Cagnoni, composta per la festa del 16 agosto 1789 e conservata presso l'archivio della chiesa di san Liborio nella reggia ducale di Colorno, nei pressi di Parma.[19]

Tornando al santo polacco, va ricordato anche che nel 1607 nella basilica di Sant'Antonio a Padova fu consacrato un altare polacco grazie all'impegno della nazione polacca. L'altare fu demolito all'inizio dell'Ottocento, ma si conserva il dipinto del noto artista veneziano Pietro Malombra che rappresenta, oltre a santo Stanislao, anche san Giacinto Odrowąż. Il committente del quadro era Hieronim Czyżowski, che compare ritratto nell'angolo inferiore del dipinto.[20]

Avere un luogo in cui seppellire i propri connazionali nonché un altare nazionale in una sede particolarmente importante per la cultura, e non solo per quella padovana, mostra chiaramente quanto fosse stata significativa la presenza dei polacchi a Padova durante il Rinascimento. La decisione di chiedere il *placet* per costruire un altare fu presa quando la comunità polacca si costituì in organismo autonomo nel 1592.[21]

All'epoca l'università patavina conobbe il periodo del suo massimo splendore, divenendo il centro europeo del Rinascimento scientifico. La *Natio Regni Poloniae et Magni Ducatus Lithuaniae* divenne un'organizzazione che si distinse subito, non solo nell'ambiente universitario, ma in tutta la città. Le funzioni religiose celebrate presso l'altare polacco, soprattutto nei giorni dedicati ai santi protettori della Polonia, ma anche in occasione di vittorie belliche, attiravano l'interesse di tutti i cittadini. Sebbene sia difficile trovare testimonianze di ciò negli archivi, si può presumere che queste celebrazioni fossero accompagnate da musiche.

Nell'archivio della nazione polacca troviamo inoltre molte testimonianze che riguardano lasciti per funzioni religiose e per l'abbellimento dell'altare dei santi Stanislao e Giacinto nella basilica del Santo, che potrebbero essere stati destinati anche ad accompagnare con musiche le messe solenni.[22]

Si deve sottolineare che a Padova le due principali istituzioni regolarmente attive nell'ambito della cultura musicale, sulla scia di una veneranda tradizione, furono la cappella della cattedrale e quella della basilica di Sant'Antonio. Soprattutto grazie alle ricerche di

---

[19] Cfr. Paola Cirani, *Musica e spettacolo a Colorno tra XVI e XIX secolo*, Parma, Zara, 1995, p. 77.

[20] Sui monumenti polacchi nella basilica di Sant'Antonio a Padova cfr. Jerzy Kowalczyk, *La Cappella della 'nazione polacca' a Padova nel Seicento*, «Il Santo», VII, 1967, pp. 67-86; Id., *La seconda cappella polacca in Padova della fine del sec. XIX*, «Il Santo», XXI, 1981, pp. 105-146.

[21] Cfr. Rita Baggio, *Lo studio di Padova e la 'Natio Polona'*, in *Natio Polona: le università in Italia e in Polonia (secc. XIII-XX). Mostra documentaria. Roma Perugia Padova Bologna*, ed. Ludwig Łysiak, Roma, Ministero dei beni culturali e ambientali, Ufficio centrale beni archivistici, 1991, pp. 85-88.

[22] Le donazioni sono documentate a partire dal 1607, l'anno della consacrazione dell'altare. Cfr. *Archiwum nacji polskiej w Uniwersytecie Padewskim* [Archivio della nazione polacca presso l'Università di Padova], ed. Henryk Barycz, 2 voll., Wrocław, PAN, 1971, I: *Metryka Nacji Polskiej w Uniwersytecie Padewskim (1592-1745)* [Atti della nazione polacca presso l'Università di Padova (1592-1745)].

padre Antonio Sartori, negli archivi sono state trovate diverse informazioni sulla presenza di musici polacchi. È il caso di fra' Bonaventura, che nel 1577 fu attivo come organista, e successivamente concorse per il posto di organista ufficiale.[23] In un documento conservato nell'Archivio di Stato di Padova[24] si legge che padre Bonaventura di Polonia – menzionato in vari documenti come Bonavantura Pollono – fu nominato organista dell'organo vecchio dopo la morte del reverendo padre fra' Santo Zorgia. Il testo descrive fra' Bonaventura come

> buono suonatore, et che già molti giorni sona et ha servito in detto organo, et molto comodo al convento a tutte l'hore che è neccesario sonar quell'organo, però viene condotto esso r. Fra Bonavantura per anni tre prossimi venturi, già cominciati il primo mese instante, con sallario de ducati dodeci all'anno et in ragion de anno, con carico anco d'insegnar a quelli fratini che saranno atti ad imparar.[25]

Il 30 aprile dell'anno successivo i presidenti della Veneranda Arca deliberano poi

> che siino esborsate al r. p. Pollono organista all'organo vecchio lire 52:10 per sua mercede per haver sonato esso organo dal tempo della morte del q. r. p. Fra Santo Zorgia fin alla sua condotta, restano libera la ven. Arca da quella portione de denaro, cha potesse aspettar al detto q. r. fra Santo per il tempo che sonò inanti la sua morte, della quale lui non fu sodisfatto».[26]

L'anno ancora successivo fu bandito un concorso di cui sono conservati molti documenti che mostrano quanto fosse importante l'incarico di organista. I concorrenti furono ascoltati per la prima volta il 20 dicembre 1578; da un documento datato 29 dicembre si sa che per padre Bonaventura si ebbero due voti favorevoli e cinque contrari, sicché fu nominato fra' Ipolito da Piacenza.

Quest'ultimo non avrebbe occupato a lungo il nuovo posto: in un documento datato 30 ottobre 1579 si legge infatti che «Morto il p. Ipolito di Piacenza, la presidenza indice concorso per la nomina del successore».[27] Il documento è particolarmente interessante in quanto riporta informazioni sulle prove alle quali i concorrenti erano tenuti a sottoporsi:

> 1) che ciascuno soni di fantasia con brevità quello [che] gli pare;
> 2) che si faccia responsorio alli Kirie;
> 3) che si soni in responsorio allo Magnificat in diversi tuoni;
> 4) che sii in libertà de cadun dei rr. et magnifici presidenti de dar un canto fermo, cavato all'improviso dal libro, a ciascun di detti concorrenti sopra il qual habbia a sonare.[28]

---

[23] Antonio Sartori, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto,* ed. Elisa Grossato, Vicenza, Neri Pozza, 1977, pp. 25-26; 126-128; 148; 194 (Fonti e studi per la storia del Santo a Padova, 5: Fonti, 4).

[24] Cfr. Archivio di Stato di Padova (da ora in poi ASP), *Notarile*, t. 2501, c. 389 (21 gennaio 1577).

[25] Ivi, p. 126.

[26] Ivi, pp. 126-127. Cfr. ASP, *Notarile*, t. 2501, c. 401.

[27] Ivi, p. 160.

[28] *Ibidem*.

La collaborazione con fra' Bonaventura, va anche precisato, non si interruppe dopo il concorso fallito, come testimonia un altro documento:

> Poiché il r. fra Bonavantura Pollono, organista all'organo vecchio, nel soprascritto concorso è rimasto inferiore de balle, e sii sta' havuta gran considerazione per essi rr. et magn. presidenti sopra la sua persona, piena di molta bontà e religione, perché desiderano in qualche parte mostragli l'amor che gli portano, però per il magn. et exc.te d. Mainardo Bigolino cassiero fu posta parte [...] che detto r. Pollono per ani tre prossimi, che comincieranno nel primo giorno di gennaro prossimo 1579, sii recondotto all'organo vecchio con salario de scudi vinti a liri 7 per scudo, con li capitoli con quali altre volte fu condotto et con carico d'insegnar a sonare alli frati novizzi et professi et in somma a tutti quelli frati che vorrano imparare.

Questa delibera fu approvata all'unanimità.[29] Sebbene da questo documento si possa evincere che fra' Bonaventura fu valido insegnante, oltre che buon organista, la sua carriera si concluse molto presto: in un documento datato 30 gennaio 1580 si legge infatti che fra' Bonaventura morì dopo pochi giorni.[30]

In altri documenti trovati da Sartori si trovano ulteriori informazioni, sia pur generiche, sull'attività del musicista fra' Andrea Chyliński, famoso in Polonia, nominato per tre anni maestro di cappella della Veneranda Arca nel 1632.[31] Simili esempi mostrano sino a che punto fosse apprezzata la maestria dei musicisti 'ultramontani', provenienti anche dalla Polonia, nell'ambiente padovano. Nella documentazione padre Andrea Chyliński compare per la prima volta il 3 aprile 1630, quando supplica la presidenza della Venaranda Arca di assegnargli una ricompensa per il periodo in cui aveva cantato come basso nella cappella; per tale prestazione ricevette L. 18,12 con approvazione *de omnibus*. Chyliński fu nominato maestro di cappella nel 1632; poco dopo, in un documento datato 27 marzo 1632, è riportata una sua istanza affinché gli venisse assegnato un collega «e acciò lo possi aiutare nel copiare l'opere musicali da cantarsi in questa cappella e per non poter da se stesso attendere alli studii et ad altre operationi servili a sè necessarii».[32] In una lettera del 25 settembre 1634 Chyliński chiese alla presidenza d'essere confermato in servizio per altri tre anni; nella lettera scrive tra l'altro:

> desiderando non abusar la detta gratia loro vengono al presente con ogni humiltà e caldezza a supplicarle di compiacersi farmi di nuovo tanto onore di confermarmi per altri tre anni futuri in questo stesso carico, acciò le molte fatiche de' primi tre anni non siano in tutto state tolerate per quel tempo solo, ma acciò servano anco per qualche solievo de' tre futuri, con campo ancora e d'aggiongere altro di meglio e di

[29] Ivi, p. 127. Cfr. ASP, *Notarile*, t. 2501, c. 437*v*.

[30] Ivi, p. 128.

[31] Ivi, pp. 17-18. Nella collana Corpus Musicum Franciscanorum diretta da Lodovico M. Bertazzo, è uscita recentemente un'opera di Chyliński pubblicata ad Anversa nel 1634: Andrzej Chyliński, *Canones XVI. Idem ad diversa, rectis contrariisque motibus toti in toto et toti in qualibet parte (1634)*, introduzione e trascrizione di Alberto Zanotelli, Padova, Centro Studi Antoniani, 2011 (Corpus Musicum Franciscanorum, 22).

[32] Sartori, *Documenti*, p. 17.

> pobblicarle per mezzo delle stampe a onore e gloria di Dio, del santissimo Santo e di questa ve. Arca.[33]

Purtroppo, tuttavia, già nel 1635 chiese di poter tornare in Polonia, dove era stato richiamato dal re; nel relativo documento si specifica inoltre che la richiesta fu approvata all'unanimità e che, oltre al salario pattuito, Chyliński ottenne 25 ducati come premio. Inoltre si è conservata anche una copia dell'attestato della presidenza a favore del p. Chyliński datata 22 gennaio, nella quale si legge:

> A qualunque nelle cui mani pervenirano le presenti si fa ampla et indubitata fede come il m. r. p. Frat'Andrea Chylinski polacco l'anno 1632, 14 febraro fu elleto per maestro di capella e sovrintendente alla musica dell'Arca del glorioso San Antonio di Padova per anni tre, nella qual carica s'è adoperato fino a questo giorno con sodisfatione universale così d'i m. rr. et illustri sigg. presidenti alla ven. Arca, come di tutta la città et havendo richiesta licenza graziosamente gl'è stata de tutti i voti concessa et oltre il suo solito honorario gl'è stato fatto un donativo de ducati venticinque.[34]

Chyliński fu indubbiamente il più noto musicista polacco nella storia della cappella del Santo. Di altri musicisti polacchi si conosce solo il nome, come è il caso di tale padre Alberto che, come leggiamo in un documento dell'8 febbraio 1663, «viene condoto dalla Presidenza del'Arca a suonare in capella il violino con la paga di 55 ducati».[35] Non è escluso che nell'archivio della Veneranda Arca si trovino ulteriori notizie sui musicisti polacchi; infatti nel 2009 sono iniziati alcuni lavori di catalogazione e digitalizzazione che fra breve consentiranno di documentarsi direttamente, senza dover necessariamente passare attraverso il lavoro di Sartori.

Ma c'è ben altro da scoprire sull'attività dei polacchi a Padova e a Venezia nel campo della musica, un campo su cui si sa tuttora assai poco, vuoi perché gli studi in merito riguardarono personaggi noti soprattutto come letterati o uomini di potere, vuoi perché le ricerche sono state sinora condotte esclusivamente negli archivi e nelle biblioteche più conosciute e frequentate dagli studiosi, come l'Archivio Storico dell'Università di Padova. Tuttavia è indubbio che l'interesse verso la musica e i musicisti è sempre stato notevole; basti citare una ben nota frasca di Kochanowski, nella quale si parla di Bacfark:

> Se fosse il liuto di parlar dotato,
> Direbbe allor con voce di rampogna:
> "Voi tutti quanti andate alla zampogna
> Ed a Bacfark soltanto io sia lasciato."[36]

---

[33] Ivi, pp. 17-18.

[34] Ivi, p. 18.

[35] Ivi, p. 116. Cfr. AdA, b. 68.

[36] Trad. di Nullo Minissi. Cfr. Jan Kochanowski, *Frasche*, introduzione, traduzione e note di Nullo Minissi, Milano, 2002², p. 87 (I ed., ivi, 1995). Oltre a questa, Kochanowski dedicò al famoso suonatore di liuto di origine ungherese anche un'altra frasca in latino: *In Bacvarum Citharoedum*. Cfr. Jan Kochanowski, *Dzieła wszystkie. Wydanie pomnikowe* [Opera omnia. Edizione monumentale], 4 voll., Warszawa, Unger, 1884, III, pp. 268-270. Cfr. Jan Ślaski, *Wokół literatury włoskiej, węgierskiej i polskiej w epoce renesansu. Szkice komparatystyczne*

Il territorio della Serenissima, sia come meta di viaggi, sia come tappa durante i pellegrinaggi, non fu solo sede delle prime e significative esperienze culturali per i polacchi, ma rappresentò innanzitutto il modello di una cultura da assimilare e imitare. Si direbbe che, in questo contesto, tutto apparisse più bello e degno d'essere considerato. Lo può testimoniare un documento datato 1641, scritto a Padova dal notaio Antonio Bragni,[37] dal quale si apprende che il vescovo di Posnania, Andrea Soldreschi (Szołdrski) – che sostò a Padova nel palazzo Capello, nella contrada dei Santi Simeone e Giuda – incontrò il musicista Francesco Sarleti, che

> per incontrare la sodisfatione di questo signore spontaneamente et volontariamente s'esibisce et obliga di servire esso ill.mo et rev.mo mons. vescovo, nell'esercitio però solamente della musica, tanto in chiesa quanto in camera et ove comanderà s.s. ill.ma nel predetto essercitio di musica, et non altrimente, et questa sua spontanea obligatione vaglia et duri per anni quattro continui di già principiati al primo gennaro 1641 pross. pass. Anno corrente e non più oltre.[38]

Questo documento, uno dei tanti che si trovano negli archivi, secondo me non testimonia una particolare capacità musicale del Sarleti, ma piuttosto l'intenzione del vescovo di portare con sé un po' della musica che lo aveva dilettato nelle città della Serenissima.

Forse rileggendo con maggior cura i documenti già noti si potrebbe scoprire ancora tanto; abbiamo ad esempio parecchie testimonianze che riguardano i contatti degli studenti polacchi con Galileo Galilei, ma normalmente si trascura l'interesse dello scienziato verso la musica, un interesse che egli aveva notoriamente ereditato dal padre Vincenzo e che veniva coltivato anche dal fratello Michelangelo, il quale tra l'altro soggiornò in Polonia.[39]

La pubblicazione degli *Offertoria* e delle *Communiones* di Zieleński[40] contribuisce dunque a mettere in risalto i forti legami musicali fra la Polonia e il Veneto. La mancanza di studi su questo argomento rappresenta una lacuna da colmare nella ricerca sulla cultura musicale polacca nel territorio della Repubblica Veneta.[41]

[Intorno alla letteratura italiana, ungherese e polacca nell'epoca del Rinascimento. Studi comparati], Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1991, pp. 69-70.

[37] Cfr. ASP, *Notarile*, t. 4705, c. 194.

[38] Sartori, *Documenti*, pp. 185-186.

[39] Cfr. Karolina Targosz, *Michelangelo i Vincenzo mł. Galilei jako muzycy działający w Rzeczpospolitej* [Michelangelo e il giovane Vincenzo Galilei musicisti attivi nel territorio della Repubblica polacca], «Muzyka», IV, 2003, pp. 119-128.

[40] Citati in *Le edizioni veneziane del Seicento*, ed. Caterina Griffante, con la collaborazione di Alessia Giachery e Sabrina Minuzzi, 2 voll., Milano, Bibliografica, 2006, II, p. 376.

[41] Sembra che l'interesse verso questi studi si sia risvegliato troppo tardi, anche a causa della situazione in cui si trovava la Polonia nel XIX secolo. Basti ricordare che il primo studio citato sull'argomento era quello di Zdzisław Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej* [Influenze italiane nella musica polacca], Kraków, Nakład Akademii Umiejętności, 1911. Vorrei anche ricordare un cenno, spesso dimenticato ma significativo, che fece Jachimecki all'opera di Zieleński nel suo volume sul contributo della cultura polacca alla cultura universale, pubblicato nell'anno in cui la Polonia riappariva sulla carta geografica d'Europa, subito dopo la prima guerra mondiale. Cfr. Zdzisław Jachimecki, *Muzyka*, in *Polska w kulturze powszechnej* [La Polonia nella cultura universale], ed. Feliks Koneczny, 2 voll., Kraków, Krakowska Ekspozytura Biura Patronatu dla Spółek Oszczęd. i Pożyczek, 1918, II, pp. 54-56.

Abstract

Nel territorio del Veneto si trova un'eccezionale abbondanza di testimonianze sulle passate relazioni tra la *Serenissima Respublica Poloniae* e la *Serenissima Respublica Veneta*, entrambe quasi contemporaneamente cancellate dalla carta geografica dell'Europa alla fine del XVIII secolo. Inoltre si trovano testimonianze sull'interesse che gli antichi polacchi avevano per la musica e sulle loro attività in questo settore. Questo interesse si manifestò durante le visite di personaggi illustri che segnarono la storia della Polonia (come Bona Sforza ed Enrico III di Valois) e impresse un marchio indelebile sulle composizioni e sulla formazione dei futuri musicisti. Un luogo privilegiato di tale attività è stata la basilica di Sant'Antonio a Padova, dove la nazione polacca dal 1607 aveva un suo altare insieme a una cripta in cui seppellire i connazionali deceduti in terra straniera. Dai documenti superstiti apprendiamo che nel 1577 presso la basilica c'era un polacco, un certo padre Bonaventura, che divenne famoso per la sua abilità come organista e come insegnante di organo. Il musicista polacco più noto legato a questa istituzione fu Andrzej Chyliński, che ricevette la carica di maestro di cappella della Veneranda Arca nel 1632. Fra le sue opere vi sono anche alcune composizioni espressamente concepite per la basilica, recentemente ripubblicate. Fra i documenti conservati negli archivi della Veneranda Arca si trovano anche i nomi di altri musicisti polacchi. Tali documenti, attualmente in fase di riordino, dovrebbero essere studiati con particolare attenzione in futuro da parte dei ricercatori interessati alla storia della musica polacca.

The territory of Veneto possesses an incredible wealth of evidence which testifies to the past relations between the *Serenissima Respublica Poloniae* and the *Serenissima Respublica Veneta*, both of which were almost simultaneously erased from the map of Europe at the end of the 18th century. We also have evidence of the interest which past Poles had in music and of their acitivity in this area. It manifested itself during the visits of important figures, who left their mark on the history of Poland (such as Bona Sforza and Henry III of Valois) and, as a consequence, it also left a permanent mark in the form of compositions and in the teaching of future musicians. A privileged site of such activities was the Basilica of St. Anthony in Padua, where the Polish nation since 1607 had had its own altar together with a crypt to bury countrymen, who died in a foreign country. From the surviving documents, we know that in 1577 there was a Pole in the Basilica, a certain Fr. Bonaventura, who became famous for his skills as an organ player and as a teacher of this instrument. The most well-known musician connected with this institution was Andrzej Chyliński, who in 1632 received the position of *maestro di cappella* of the Veneranda Arca. His work includes compositions, conceived especially with the Basilica in mind. They have recently been republished. The material stored in the archives of the Veneranda Arca also includes the names of other Polish musicians. Those documents, which are currently being reordered, should in future be studied with special attention by researchers interested in the history of the Polish music.

RODOLFO BARONCINI
Conservatorio di musica di Adria

LA VITA MUSICALE A VENEZIA TRA CINQUECENTO E SEICENTO: MUSICI, COMMITTENTI E REPERTORI

La fotografia della realtà musicale veneziana delle tre decadi correnti tra il 1585 e il 1615 che mi accingo a scattare è animata da un obiettivo ambizioso: fornire un quadro che sia il più esaustivo possibile, tale da riuscire a trascendere i tradizionali confini di ambito e genere (ecclesiastico e profano, vocale e strumentale ecc.). È ben noto come certe settorialità, ancorché utili e portatrici di indispensabili approfondimenti, siano anche origine di vedute parziali. Un rischio che, nella fattispecie del contesto lagunare, si è tradotto in un approccio tradizionalmente dominato dalla basilica di San Marco,[1] o in una visione più aggiornata e articolata, incentrata sul mecenatismo collettivo delle confraternite (scuole grandi e piccole) e delle numerose chiese conventuali e parrocchiali.[2] A queste rispettabili vedute cui lo stesso scrivente in passato si è applicato,[3] che hanno giustamente individuato nel mecenatismo collettivo (di stato e devozionale) una delle caratteristiche peculiari della produzione musicale veneziana, cercherò, in un'ottica integrata, di aggiungerne una terza, particolarmente importante perché capace, non solo di offrire un quadro più esaustivo, ma anche di illuminare prospetticamente le due precedenti. Alludo alla Venezia del mecenatismo privato e dei numerosissimi «ridotti» animati da singoli patroni di rango patrizio o cittadinesco: una realtà complessa, articolata e per un difetto di fonti fino a questo momento

[1] Dalla storica monografia del Caffi in poi la basilica di San Marco, anche in quanto sede di un particolare cerimoniale civico-religioso, è stata comprensibilmente al centro dell'interesse degli studiosi. Della corposa bibliografia sull'argomento segnalo di seguito alcuni tra gli studi più importanti che, quando non nel titolo, sono nel contenuto 'sanmarco-centrici': Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, 2 voll., Venezia, Antonelli, 1854-1855 (nuova ed. con aggiornamenti bibliografici a cura di Elvidio Surian, Firenze, Olschki, 1987); Giacomo Benvenuti, *Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco*, 2 voll., Milano, Ricordi, 1931-1932 (Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana); Giulio Ongaro, *The Chapel of St. Mark's at the Time of Adrian Willaert (1527-1562): A Documentary Study*, Ph. D. dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill, 1986; Rebecca Edwards, *Claudio Merulo Servant of the State and Musical Entrepreneur in Later Sixteenth Century Venice*, Ph. D. dissertation, Princeton University, 1990; Iain Fenlon, *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice,* New Haven - London, Yale University Press, 2007.

[2] È una direzione di ricerca, quest'ultima, che, assieme a quella sugli ospedali, ha assorbito dagli anni sessanta in poi e, precisamente, dall'apparizione del pionieristico articolo di Denis Arnold sulla Scuola Grande di San Rocco (*Music at the Scuola di San Rocco*, «Music & Letters», XL, 1959, pp. 229-241), l'attenzione della maggior parte degli studiosi culminando in studi importanti e di ampio respiro come quelli di Elena Quaranta, *Oltre San Marco: organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1998; e Jonathan Glixon, *Honoring God and the City. Music at the Venetian Confraternities (1260-1807)*, Oxford, Clarendon Press, 2003, testi cui si rinvia per l'ormai ponderosa bibliografia sull'argomento.

[3] Cfr. Rodolfo Baroncini, *Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i «sonadori di violini» della Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, «Recercare», VI, 1994, pp. 61-190.

poco visibile,[4] ma che in una città in cui il patriziato imponeva il suo controllo non solo su San Marco (che come noto è cappella di stato), ma perfino sulle singole parrocchie, appare tuttavia fondamentale per comprendere pienamente tutto quanto accade in ambito ecclesiastico, devozionale (le scuole) e assistenziale (gli ospedali maggiori). L'ingresso in un terreno vergine e problematico come quello del patrocinio privato imponeva anzitutto, onde misurarne i meccanismi, le modalità e l'impatto sul contesto musicale cittadino, di attuare una prima verifica della sua effettiva consistenza, vale a dire una mappatura provvisoria dei «patroni» e degli eventuali ridotti o accademie da essi animati.[5] Un siffatto obiettivo non poteva essere perseguito se non ingegnando una metodologia di ricerca capace di integrare e spiegare i dati rilevabili dai superstiti testimoni musicali a stampa di stretto ambito lagunare con una vasta congerie di testimonianze letterarie e documentarie. Un fronte, quest'ultimo, che ha dato frutti considerevoli in virtù soprattutto di una *recensio* sistematica delle anagrafi parrocchiali veneziane[6] e di un loro uso non meramente biografico, ma funzionale alla ricostruzione di quella fitta rete di relazioni intessuta dai numerosissimi operatori musicali attivi in città; relazioni, si intende, sia di tipo 'verticale' (tra musico e patrono), sia di tipo 'orizzontale' (tra musico e musico o tra patrono e patrono). Una ricostruzione possibile in virtù del fatto che, per disposizione conciliare, le registrazioni anagrafiche dovevano includere obbligatoriamente, nei battesimi, i nominativi dei padrini (altresì detti «compadri» o «santoli»), e nei matrimoni quelli di almeno due testimoni e, opzionalmente, quello del «compare dell'anello». Implicante una relazione di parentela spirituale, la *cumpaternitas* (e particolarmente quella battesimale, detta normalmente di «san Giovanni») era sintomo, quando si allacciava tra soggetti e famiglie dello stesso rango, di una stretta relazione, spesso confidenziale, mentre quando si verificava tra persone di rango, diverso era normalmente spia di una relazione patriarcale, basata sullo scambio servigi-protezione.[7] In ogni caso, nella gerarchia dei legami e delle relazioni solidali dell'epoca, i padrini venivano subito dopo i parenti.[8]

---

[4] Scarsa, non a caso, relativamente al periodo qui trattato, è stata l'attenzione tributata finora a questo tema. Se si prescinde da alcune considerazioni svolte da Rebecca Edwards nel suo *An expanded musical and social context for Andrea Gabrieli: new documents, new perspectives* (in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale, Venezia, 16-18 settembre 1985, ed. Francesco Degrada, Firenze, Olschki, 1987, pp. 43-57), l'unico contributo sull'argomento è quello specifico su Leonardo Sanudo di Berthold Over, *Leonardo Sanudo, Ein venezianischer Literatur- und Musikmäzen im ausgehenden 16. Jahrhundert*, in *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedig und Augsburg im Vergleich*, eds. Klaus Bergoldt - Jochen Brüning, Berlin, Akademie, 1997 (Colloquia Augustana, 5). Per un primo tentativo di affrontare la questione in modo più sistematico con qualche riflessione sulla specificità della committenza privata veneziana e una sua parziale mappatura vedi Rodolfo Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, Palermo, L'Epos, 2012, pp. 50-67.

[5] Vedi Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, tabelle A e B, pp. 52-54.

[6] Trattasi dei registri dei battesimi e dei matrimoni delle settantuno chiese parrocchiali veneziane operative all'epoca, oggi conservati se pure in forma non sempre completa, parte presso l'Archivio Storico del Patriarcato e, parte nelle parrocchie che ancora conservano il proprio patrimonio storico-archivistico. Per un utile e attendibile mappatura delle antiche parrocchie e dei loro confini contradali vedi Ennio Concina, *Venezia nell'età moderna. Struttura e funzioni*, Venezia, Marsilio, 1989.

[7] Sull'argomento vedi Guido Alfani, *Padri, padrini, patroni. La parentela spirituale nella storia*, Venezia, Marsilio, 2007.

[8] Cfr. Charles de la Roncière, *La vita privata dei notabili toscani alle soglie del Rinascimento*, in *La vita privata dal feudalesimo al Rinascimento*, eds. Philippe Ariès - Georges Duby, Bari, Laterza, 2001, pp. 130-251: 136 (I edizione 1987).

Fatta questa premessa, prima di passare in rassegna i musici e le musiche dal volto noto, mi sembra opportuno, onde onorare la promessa iniziale e inquadrare ciò che già conosciamo entro un contesto che sia il più ampio e più ricco possibile, fornire dei dati generali di ordine puramente quantitativo su quelle che erano le maestranze musicali attive in città tra il 1585 e il 1615. Il prospetto che segue offre una sintesi dei risultati derivanti dallo spoglio di circa 60 anagrafi parrocchiali su 71:[9]

Maestranze musicali: 816

Cantori: 121
- cantori: 82
- musici cantori: 39

Strumentisti: 545
- sonadori: 276
- musici sonadori: 78
- organisti: 95
- sonadori di violin: 50
- sonadori di liuto: 26
- sonadori di arpicordo: 15
- sonadori di trombon: 5

Costruttori di strumenti musicali: 139
- «lauteri » e «citareri»: 54
- «dalli violini»: 14
- «dai arpicordi» e «manacordi»: 56
- «dalli organi» 13
- «dalli flauti»: 2

Ballarini: 11

Considerando l'incompletezza dello spoglio e la relativa efficacia delle fonti prescelte ai fini di una squisita operazione di censimento (soltanto un'indagine sistematica dei registri dei morti e un loro accurato confronto con i *Necrologi* dei Provveditori alla Sanità e con altre

[9] Le diverse professionalità musicali raggruppate sotto ciascuna categoria principale riportano fedelmente quelle designate nelle fonti: cosi dei 545 strumentisti schedati, 276 sono designati genericamente «sonador», mentre di tutti gli altri si specifica il ruolo strumentale. È lecito credere che una buona parte dei suonatori non altrimenti qualificati si riferisca a strumentisti a fiato, specialità tipicamente veneziana che forse proprio per tal motivo non aveva bisogno di essere evidenziata. Il termine «musico» riferito, indifferentemente a cantori o a suonatori, implica nel lessico dell'epoca uno *status* professionale superiore. Il musico infatti era colui che sapeva di musica, ovverosia, colui che era in grado di decodificare la notazione polifonica e di eseguire il repertorio musicale di tradizione scritta.

fonti sarebbe in grado di fornire risultati più completi e prossimi a quelli reali),[10] si tratta di numeri, per l'epoca, davvero importanti, emblematici di una intensa vita musicale, frutto di un sistema incrociato di committenza collettiva e privata che per capillarità e diffusione non ha forse paragone in altre realtà coeve italiane e d'oltralpe. Colpisce infatti non solo l'elevato numero di musici attivi (numerosissimi i «sonadori» a riprova della tradizionale vocazione strumentale lagunare, meno eclatante, in virtù però anche del tipo di fonte impiegato, il numero dei cantori), ma anche la nutritissima schiera di costruttori di strumenti musicali, indicativa di un mercato di beni musicali trascendente la sfera della musica professionale e di un fare musica domestico e diffuso.[11] Volendo poi entrare nel dettaglio per vedere cosa può esservi dietro questi numeri si può, anche per dare un assaggio del tipo di risultati cui può condurre la suddetta *recensio* e delle sue potenzialità ricostruttive, aprire la lente su una particolare categoria di musici. Per esempio, su quella dei suonatori di liuto e chitarrone, una tipologia che ancorché ignorata da molti per via della sua contiguità al contesto profano, riveste invece in questa fase di mutamenti stilistici, caratterizzata da un forte *appeal* per le pratiche monodiche e concertanti, un ruolo fondamentale anche in ambito chiesastico. Scorrendo la lista dei nominativi riportati di seguito, includente una buona rappresentanza dei «sonadori» di liuto e chitarrone (13 su 26) emersi dal nostro spoglio, si vedrà come accanto a Giulio Abondante dal Pestrin e a Pietro Paolo Melli, figure ben note in virtù di una visibile produzione a stampa, ve ne siano altre più in ombra, come Michele Carrara e Eteroclito Giancarli, o del tutto oscure, come Ettore Tanara, Gasparo Cas, Antonio Orsi e altri. Spostando poi l'attenzione dai nomi dei musici a quelli, riportati a fianco, dei committenti (evidenziati in corsivo) e delle élite artistiche (musici, liutai, pittori, scultori ecc.) che furono in relazione con loro, si vedrà non solo come i volti noti si arricchiscano di nuovi dettagli, ma come quelli in ombra acquistino nuova fisionomia e perfino quelli ignoti riemergano in qualche misura dalle tenebre:

Giulio Abondante dal Pestrin (1588): *Lorenzo Foscari, Scipione Ziliol, Matteo Garzoni*, Andrea Vicentino (pittore), Giovan Battista Fossa (pittore), Moisè Tieffenbrucker (liutaio)
Antonio Veronese, sonador de lauto (1590)
Girolamo lucchese, sonador de lauto (1590)
Nicolò ebreo, sonador de lauto (1592)

[10] Sfuggono alle maglie dei registri canonici delle nascite e dei matrimoni, per ovvi motivi, buona parte di quei musici che non erano coniugati o che non avevano figliolanza (anche se alcuni di essi vi figurano in veste di compari) e la maggioranza di quelli (cantori, soprattutto) appartenenti al clero secolare e conventuale, benché anche in questo caso alcuni di essi vi figurino in veste di compadri e di celebranti. Ciò spiega perché tra le tre serie dei registri canonici, quella dei morti sia, su questo fronte, quella indubbiamente più fruttuosa. Anche se occorre tener conto del fatto che anche quest'ultima non potrà che fornire dati parziali essendovi una discreta percentuale di casi in cui i nominativi mancano di qualsiasi qualificazione professionale o, nel caso dell'esercizio (come spesso avveniva all'epoca) di due professioni, non sono entrambe specificate.

[11] A osservazioni di questo genere erano già giunti, attraverso uno spoglio parziale degli inventari *post mortem* presenti nella serie Giudici di Petizion dell'Archivio di Stato, Gastone Vio - Stefano Toffolo, *La diffusione degli strumenti musicali nella case dei nobili, cittadini e popolani nel XVI secolo a Venezia*, «Il Flauto Dolce», XVII-XVIII, 1987-1988, pp. 33-40.

Ettore Tanara bolognese (1590-1593): *Stefano Bolani*, *Taddeo Pepoli,* Giovanni Picchi
Gasparo Cas [Catton] (1586-1607): *Girolamo Cucina*, *Stefano Sach*, Alvise Benfatti (pittore)
Michele Carrara (1596-1603): *Jacopo Soranzo, Cristoforo Oth,* Claudio Merulo, Eteroclito Giancarli
Eteroclito Giancarli (1598-1612): *Milan Milani, Francesco Vendramin,* Michele Carrara
Lucio di Antonio, mastro di liuto (1595)
Alfonso Ferrari (1601)
Alessandro Crivelli, mastro di lauto (1604)
Pietro Paolo Melli (1611): Magno II Tieffenbrucker
Antonio Orsi (1610-1616): *Andrea Spinelli, Bartolomeo Fossa*

Così, se non è disutile apprendere che una vecchia gloria della prassi liutistica quale Giulio dal Pestrin annovera tra i protettori della sua ultima stagione creativa, oltre al cittadino Scipione Ziliol,[12] i patrizi Lorenzo Foscari e Matteo Garzoni[13] e che frequenta, accanto al celebre liutaio Moisè Tieffenbrucker,[14] i pittori Andrea Vicentino e Giovan Battista Fossa,[15] ancor più utile forse è lo squarcio che, in virtù delle loro frequentazioni mecenatesche e artistiche di rango, si apre attorno a figure 'minori', ma intriganti come Michele Carrara, autore di una *Regola* [...] *per l'intavolatura di liuto*[16] e di tre madrigali apparsi in due diverse raccolte collettanee,[17] che vanta rapporti con i Soranzo, gli Oth e Claudio Merulo,[18] o come Eteroclito Giancarli, membro di una famiglia di

[12] Illustre e facoltoso avvocato, Scipione Ziliol (1519-1589), figlio di Vettor e di Lucrezia Reverti, fu il dedicatario dell'ultimo libro di intavolatura di liuto dato alle stampe dall'Abondante (*Il Quinto libro de tabolatura da liuto* [...] *nella qual si contiene fantasie diverse, pass'e mezi & padoane, novamente composte e date in luce*, in Venetia, appresso Angelo Gardano, 1587). Sul Ziliol si vedano il vivido profilo tracciato nella *Cronichetta da Ca' Ziliol copiata fedelmente et aggiuntevi altre cose*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Manoscritti Correr* 963/5, cc. 137-149), e Anna Bellavitis, *Identité, Mariage, Mobilité sociale. Citoyennes et citoyen a Venise au XVIe siècle*, Roma, École Française de Rome, 2001, p. 305 e ss.

[13] Cfr. Venezia, Archivio Storico del Patriarcato (d'ora in poi I-Vacp), Parrocchia di Santa Margherita, *Battesimi*, reg. 1, 1561-1588, c. 33, 18 febbraio 1585 (*m. v.* 1584).

[14] Cfr. I-Vacp, Parrocchia di San Salvador, *Battesimi*, reg. 1, 1564-1584, rubricario, lettera L, c. 66, 5 maggio 1575

[15] Cfr. I-Vacp, Parrocchia di San Samuele, *Battesimi*, reg. 1, libro IV (1565-1594), rubricario, lettera V, cc. n.n., 16 novembre 1588.

[16] *Regola ferma e vera per l'intavolatura di liuto: regola universale*, Roma, Ector Ruberti, 1585 [ristampa: *Regola ferma e vera di nuovo corretta per l'intavolatura di liuto*, De Paulis, Roma, 1594].

[17] Un suo madrigale a cinque voci (*Le fiamme accese*) è incluso nella raccolta *De floridi virtuosi*, Venetia, Giacomo Vincenti, & Ricciardo Amadino, 1586; mentre due suoi madrigali a tre si trovano, invece, nei *Fiori musicali di diversi auttori a tre voci. Libro secondo. Novamente ristampati. Con privilegio*, in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1598.

[18] Sulle relazioni con Jacopo Soranzo di Vettor e il mercante tedesco Cristoforo Oth vedi, rispettivamente, I-Vacp, Parrocchia di San Moisè, *Battesimi*, reg. 1, 1571-1602, c. 590, 27 dicembre 1600; e ivi, Parrocchia di Santa Marina, *Matrimoni*, reg. 2, 1583-1618, cc. 147-148, 23-24 gennaio 1602 (*m. v.* 1601). Mentre per i rapporti con Merulo vedi Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi I-Vas), *Notarile atti*, Marcantonio Cavanis, b. 3313 (1590), 12 novembre 1590, cc. n.n., atto con il quale l'organista dà procura al mercante Sebastiano Rubbi per la riscossione di alcuni suoi crediti, cui il Carrara, presenzia come teste.

pittori,[19] autore di una premonitrice raccolta di madrigali intavolati per liuto e voce dedicati a Francesco Vendramin[20] che scopriamo in relazione, oltre che con il succitato collega Carrara, con la ricca e musicalmente avvertita famiglia Milani.[21] Infine c'è la riesumazione degli 'invisibili'. Figure come il bolognese Ettore Tanara o il tedesco Gasparo Cas, sconosciuti agli odierni repertori per non aver dato nulla in stampa, ma probabilmente tutt'altro che mediocri e ignoti alla ricezione dell'epoca se tra i propri sostenitori contavano figure influenti e rispettabili come il conte Taddeo Pepoli, il patrizio Stefano Bolani di Andrea,[22] il cittadino Girolamo Cucina, figlio di quell'Alvise che era stato uno dei più affezionati patroni di Paolo Veronese, e il mercante del Fontego Stefano Sach.[23]

Entro il gran calderone delle oltre 800 maestranze musicali succitate vi sono naturalmente anche quei volti importanti a noi ben noti per la visibilità e la qualità della loro produzione editoriale e/o per il ruolo svolto presso qualche istituzione ecclesiastica o devozionale. La lista che segue aperta, inevitabilmente, da Giovanni Gabrieli che fino alla sua morte continuerà a svolgere un ruolo fondamentale nel pur articolato panorama della produzione musicale lagunare, consta di una dozzina di musici a fianco dei quali, oltre all'istituzione di appartenenza, sono menzionati i rispettivi patroni (evidenziati in corsivo):

G. Gabrieli: San Marco e Scuola di San Rocco; *Silvano Capello, Alvise Balbi, Nicolò Belloni, Bernardo Pesenti, Girolamo Oth, Carlo Helman, Francesco Vrinz, Bartolomeo Bontempelli dal Calice, Antonio Milani*

G. Bassano: San Marco, Seminario marciano, Ospedale dei Derelitti; *Alvise Balbi*, *Nicolò da Ponte*, *Guglielmo Maffei*

P. Giusti: San Marco, San Pietro in Castello; *Giovan Battista Paruta* e *Nicolò Piccolomini*

G. Priuli: San Marco (come straordinario); *Simone Capello*, *Roberto Obizzi*

G. B. Riccio: *Antonio Grimani*, *Bernardin Coco*, *M. Antonio Vallaresso*, *Angelo Zen*, *Camillo e Rubin Rubini*, *Matteo Noris*

G. B. Grillo: Madonna dell'Orto e Scuola di San Rocco; *Antonio Milani* e *Camillo Rubini*

F. Sponga: San Beneto, Scuola di San Giovanni Evangelista e San Salvador; *Lodovico Usper*, *Pietro Lippomano* e *Camillo Formenti*

G. Picchi: Santa Maria dei Frari; *Antonio Donà*, *Francesco Donà*, *Lazzaro Mocenigo*, *Stefano Bolani*, *Andrea Pasqualigo*, *Giovanni Fiandra*, *Pietro Darduin*

---

[19] Eteroclito era figlio del pittore Tasio Giancarli. Pittore di qualche merito era pure il fratello Polifilo, a giudicare dai suoi stretti rapporti con il Palladio.

[20] Heteroclito Giancarli, *Compositioni musicali intavolate per cantare et sonare nel liuto*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1602.

[21] Sulla relazione di parentela spirituale allacciata con il Carrara si veda la nota battesimale della Parrocchia di San Moisè riportata alla nota 17, mentre per i rapporti con i Milani vedi Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 506-510.

[22] Cfr. I-Vacp, Parrocchia di Santa Maria Zobenigo, *Battesimi*, reg. 2 (1571-1656), rubricario, lettera L, cc. n.n., 9 novembre 1593; e lettera P, 13 novembre 1593.

[23] Cfr. I-Vacp, Parrocchia di Sant'Aponal, *Matrimoni*, reg. 1, 1564-1612, cc. n.n., 25 agosto 1595; e Parrocchia di San Salvador, *Battesimi*, reg. 3, 1595-1610, lettera C, cc. n.n., 3 luglio 1607.

A. Grani: Ospedale della Pietà
A. Grandi: San Marco e San Moisè
G. F. Capello: Santa Maria delle Grazie (in isola)
B. Barbarino: *Antonio Milani*, *Andrea Giustinian*, *M. Antonio Michiel*, *Angelo Foscarini*, *Vincenzo Grimani*, *Tomaso e G. Maria Giunti*
M. A. Negri: San Marco; *Andrea e Giacomo Morosini*, *Carlo Belegno*

Normalmente quando si parla dell'attività musicale veneziana tra Cinquecento e Seicento si fa riferimento alla basilica di San Marco, alle Scuole Grandi e, eventualmente, alla cattedrale di San Pietro in Castello e a quella mezza dozzina di importanti chiese conventuali (Santa Maria dei Frari, Santi Giovanni e Paolo, Santo Stefano, Santa Maria dei Carmini, Santa Maria dei Servi, Santa Maria dei Crociferi) nelle quali sappiamo che era funzionante una cappella musicale stabile.[24] È a queste istituzioni ecclesiastico-devozionali del resto che si fa riferimento per lo più quando si tratta della produzione e dell'attività dei musici-compositori (Gabrieli, Bassano, Priuli, Grandi ecc.) sopra elencati. In realtà né costoro né le numerosissime altre maestranze musicali attive in laguna avrebbero potuto sopravvivere dignitosamente senza il supporto del mecenatismo privato, ovverosia di quella rete di piccoli e medi patroni, animatori di ridotti e accademie letterario-musicali, dai quali spesso, va sottolineato, dipendeva anche l'ottenimento di una posizione stabile come maestro di capella, cantore o organista e/o di una mansionaria (nel caso il musico avesse uno stato clericale) in una istituzione ecclesiastica, devozionale o assistenziale. *De facto* anche nella repubblicana Venezia non v'era di regola alcuna promozione pubblica senza un potente appoggio privato. E anche in San Marco e in quelle poche altre istituzioni come le Scuole Grandi dove vigeva la pratica del pubblico concorso e della libera audizione, per aver successo v'era bisogno, come ben attesta lo Zacconi nel vivido racconto della sua drammatica esperienza marciana, «di qualche buon favore», vale a dire, della raccomandazione di almeno uno o due Procuratori de supra.[25]

Per comprendere bene questo fenomeno e la sua incidenza sulla vita musicale lagunare dell'epoca sarà opportuno tornare a commentare i dati riportati nel prospetto su citato. Il peso esercitato dalla committenza privata è già evidente dall'elevato numero di patroni evidenziato a lato di ciascun musico. Si osservi, in proposito, come l'attività di alcuni compositori si svolgesse senza l'ombrello di un posto stabile in qualche istituzione, ma esclusivamente mediante l'ausilio di un buon numero di patroni di rango patrizio e cittadinesco. È il caso, va ben osservato, non solo del Barbarino la cui peculiare vocazione per il repertorio profano a voce sola rinvia direttamente all'ambiente dei privati ridotti, ma anche di un compositore di musica esclusivamente ecclesiastica come Riccio o di un compositore come Priuli che, a dispetto di una prestigiosa ma saltuaria presenza in San Marco come assistente di Gabrieli nei concerti al terzo organo (un credito speso per il

[24] Notizie sulla dotazione e la pratica musicali delle chiese conventuali testé citate si trovano in Quaranta, *Oltre San Marco*, pp. 31-37 e 69-83.

[25] Per una dettagliata ricostruzione dell'episodio narrato dallo Zacconi e per ulteriori considerazioni sull'intreccio tra mecenatismo pubblico e privato vedi Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 40-43.

futuro più che per il presente), è privo di un'occupazione stabile.[26] Ma si noti, poi, come anche chi, come Picchi, ha la sicurezza, fin dal 1597, di un posto in una rispettabile istituzione ecclesiastica[27] allacci via via un numero davvero sorprendente di relazioni mecenatesche con illustri membri del patriziato (come Antonio Donà, Stefano Bolani e altri),[28] e del ceto cittadinesco (come Pietro Darduin, segretario del Consiglio dei Dieci e il mercante Zuanne Fiandra); frequentazioni salottiere che hanno certamente anche un nesso con l'*Intavolatura di balli d'arpicordo* da lui edita tardivamente verso il 1619[29] e con la sua menzione come «maestro di ballare» nella *Nobiltà di dame* del Caroso, ove egli appare perfino in un'immagine del frontespizio in veste di suonatore di liuto.[30] È d'uopo ricordare, infine, come per via del precitato controllo esercitato dal patriziato e dal ceto cittadinesco sul clero secolare e non, lo stesso accesso a un impiego stabile presso una istituzione ecclesiastica o devozionale fosse spesso condizionato dalla relazione con un potente patrono e dalla assidua frequentazione del suo 'portego'. La lista riportata poc'anzi offre nel merito alcuni interessanti casi. La carriera ecclesiastica e musicale dell'organista Francesco Sponga, dotato allievo di Andrea Gabrieli, fu largamente spianata e determinata dal suo patrono Lodovico Usper, avvocato di grido della contrada di San Beneto che prima, nel 1595, gli procurò una mansionaria nella chiesa parrocchiale[31] e poi gli aprì le porte della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, confraternita di cui l'Usper era ufficiale.[32] Non è un caso, ancora, che il veronese Marc'Antonio Negri acceda in San Marco solo dopo essere passato per i ridotti Morosini (a San Luca) e Belegno (a San

---

[26] Su Giovanni Priuli, il suo ruolo in San Marco e le sue relazioni con Gabrieli vedi Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 149, 184-185.

[27] Picchi risulta essere organista dei Frari dal dicembre del 1597, quantunque sia possibile che egli abbia assunto il posto di Giovanni Antonio Colombo (suo predecessore, sicuramente in carica fino al 1595) fin dal 1596 (Cfr. I-Vacp, Parrocchia di Sant'Angelo, *Matrimoni*, reg. 2, 1584-1600, rubricario con cartulazione non coeva, c. 53, 1 dicembre 1597; ivi, Parrocchia di Santa Croce, *Matrimoni*, reg. 2, 1588-1602, cc. n.n., 17 giugno 1593; ivi, Parrocchia di San Stin, *Matrimoni*, reg. 1, 1583-1610, cc. n.n., nota n. 107, 16 luglio 1595).

[28] Cfr. I-Vacp, Parrocchia di San Tomà, *Battesimi*, reg. 1, 1564-1613, c. 259, 14 ottobre 1599; I-Vacp, Parrocchia di Sant'Angelo, *Battesimi*, reg. 4, 1600-1615, rubricario, lettera I, cc. n.n., 15 aprile 1608.

[29] Giovanni Picchi, *Intavolatura di balli d'arpicordo* [...], Venezia, Alessandro Vincenti, 1621, ristampa di una prima edizione perduta pubblicata, stando a Eleanor Selfridge-Field (*Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, New York, Dover, 1994, III revised ed., p. 113, nota 21) sulla base dell'osservazione del catalogo Vincenti, nel 1619.

[30] Fabrizio Caroso, *Nobiltà, di dame* [...] *Libro altra volta chiamato il Ballarino. Nuovamente dal proprio auttore corretto, ampliato di nuovi balli, di belle regole, & alla perfetta theorica ridotto* [...], Venetia, presso il Muschio, 1600, l'immagine, munita di una didascalia scarsamente leggibile, è incisa nella parte superiore delle due colonne di sinistra ornanti il frontespizio.

[31] La notizia, non riportata nella pur informata tesi di Paolo Alberto Rismondo (*Francesco Sponga detto Usper, 1561-1641, "organista Eccellentissimo": un musicista a Venezia tra Cinquecento e Seicento*, Università di Bologna, DAMS, a.a. 1989-90), né in Gastone Vio (*Nuovi elementi biografici su alcuni musicisti del Seicento veneziano*, «Recercare», XIV, 2002, pp. 193-215: 195-197), si evince da I-Vacp, Parrocchia di San Beneto, *Matrimoni*, reg. 1, 1564-1677, «Matrimoni dall'anno 1565 sino all'anno 1677», c. 94, 4 aprile 1594; e ivi, c. 99, 21 gennaio 1597 (*m. v.* 1596).

[32] Sul servizio dello Sponga presso la Scuola di San Giovanni Evangelista vedi Glixon, *Honoring God*, pp. 142-143 e, soprattuto, Rismondo, *Francesco Sponga*, pp. 4-8 e 15-18.

Moisè)[33] o che Giovan Battista Grillo protetto della famiglia Milani di San Marcilian ottenga il posto di organista della Madonna dell'Orto, la chiesa più importante di questa contrada.[34] Da questo sistema clientelare non era immune, come si è già osservato, neppure la pratica del pubblico concorso. Esemplare, in tal senso, è la lotta che si scatena dopo la morte di Gabrieli per il carico di organista della Scuola Grande di San Rocco tra Picchi, Riccio e Grillo.[35] Ognuno è sostenuto da un membro influente della confraternita: Riccio da Camillo Rubini,[36] Grillo da Antonio Milani[37] e Picchi da Zuanne Fiandra.[38] A spuntarla ovviamente è colui che vanta le protezioni più forti, e, precisamente, Giovan Battista Grillo che fin dal 1605 aveva allacciato una relazione di parentela spirituale con il ricco e potente Antonio Milani.[39] Un esito che suscita le ire di Picchi il quale prima fa appello al Consiglio dei Dieci costringendo la scuola a indire un nuovo concorso, ma poi consapevole delle ferree leggi del sistema patriarcale-clientelare, non si presenta alla prova.[40]

---

[33] Sono le due famiglie patrizie dedicatarie delle due raccolte pubblicate dal Negri tra il 1608 e il 1611: *Affetti amorosi a tre voci*, Venezia, appresso Angelo Gardano e fratelli, 1608, indirizzati ai giovanissimi Andrea e Giacomo Morosini, figli di Polo e nipoti di Andrea Morosini (lo storiografo, principale animatore dell'omonimo ridotto), e *Affetti amorosi* [...] *Libro secondo* [...], Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1611 (indirizzati a Carlo Belegno di Alvise, ma contenenti due arie dedicate ai succitati Andrea e Giacomo Morosini).

[34] La notizia del servizio di Grillo presso la chiesa della Madonna dell'Orto risale al 1615 e si evince da Romano Micheli, *Musica vaga et artificiosa* [...], in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1615, p. [44], «Tavola», benché sia lecito credere che il compositore, i cui rapporti con la famiglia Milani risalgono al 1605, avesse ottenuto questo posto già entro il 1610.

[35] L'audizione per eleggere un nuovo organista si svolse il 28 agosto 1612 (cfr. Archivio della Scuola Grande di San Rocco, *Registro delle Parti*, reg. IV, 1597-1622, c. 192*v*). È curioso che ad essa non abbia partecipato Giovanni Priuli che era forse, in virtù del suo lungo servizio come straordinario in San Marco, l'erede più diretto di Gabrieli e che, infatti, fin dalla fine di luglio, da quando cioè il maestro si era ammalato, aveva da lui ricevuto mandato di rimpiazzarlo nella complessa gestione della festa annuale della Scuola. L'unica risposta plausibile a questo quesito è che forse a Priuli, morto Gabrieli, mancavano quei «buoni favori» necessari per avere una qualche probabilità di successo a fronte di concorrenti, invece, molto ben supportati.

[36] Per un dettagliato rendiconto del mecenatismo promosso dal Rubini e la sua stretta relazione con Giovan Battista Riccio vedi Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 61-64, 220-221 e Id., *Gli Ospedali, la nuova pietas e la committenza musicale cittadinesca a Venezia (1590-1620): i casi di Bartolomeo Bontempelli dal Calice e Camillo Rubini*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra* (Roma, 26 maggio - 1 giugno 2011), eds. Antonio Addamiano - Francesco Luisi, 3 voll., Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, II, pp. 569-585: 578-582.

[37] Per una scheda articolata su Antonio Milani, le sue imprese mecenatesche e i suoi stretti rapporti con Grillo vedi ancora Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 508-514.

[38] Picchi aveva stretto una relazione di parentela spirituale con Zuanne Fiandra (un mercante di San Trovaso affiliato alla Scuola di San Rocco) giusto due anni addietro (cfr. I-Vacp, Parrocchia di Santa Margherita, *Battesimi*, reg. 3, 1608-1618, c. 19, 27 febbraio 1610, *m. v.* 1609). È lecito credere, dunque, che per superare la prova contasse, oltre che sui suoi solidi legami territoriali (egli era un residente 'storico' della contrada di San Tomà e, in quanto tale, considerava la scuola di San Rocco un suo territorio) sull'appoggio del Fiandra il quale, nel 1609, era stato eletto Guardian Grande della confraternita (Archivio della Scuola Grande di San Rocco, *Libro delle Banche e li XII agionti*, reg. 38, cc. n.n., anno 1609).

[39] Cfr. I-Vacp, Parrocchia di San Marcuola, *Battesimi*, 1605-1610, 7 maggio 1605 e, a ulteriore riprova della confidenza di Grillo con la famiglia Milani, vedi anche I-Vas, *Notarile Atti*, G. A. Catti, b. 3388, cc. 195-196, 31 maggio 1610, atto rogato in casa di Gabriella Milani cui il compositore presenziò in veste di teste.

[40] Per il ricorso al Consiglio dei Dieci vedi I-Vas, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, b. 414, Atti diversi, n. XV-B, c. 5; mentre per la riconvocazione della prova, verificatasi il 17 marzo 1613 e disertata da Picchi, vedi Archivio della Scuola Grande di San Rocco, *Registro delle Parti*, reg. IV, 1597-1622, c. 201*r*.

Il ruolo dei ridotti e del mecenatismo privato tuttavia non fu importante soltanto per il sostegno che garantiva alla folla di musici residenti in laguna. È in questo contesto, infatti, più che nell'ambiente moderato e consuetudinario della basilica marciana che si sperimentano alcune delle novità musicali stilisticamente più rilevanti. Gli anni che corrono dal 1608 al 1612 costituiscono, infatti, un periodo denso di novità, nel quale come si osserva dalla lista delle opere date in stampa da alcuni dei musici succitati (vedi appendice A) si iniziano a capitalizzare una serie di mutamenti in atto fin dall'inizio del secolo. La monodia accompagnata con la connessa tecnica del basso continuo e le nuove modalità di scrittura affettuosa e tutte le relative varianti del concertato ristretto (a due, tre, quattro e cinque voci) nelle quali, come ben risulta dall'osservazione delle opere di Alessandro Grandi, c'è pure un fruttuoso recupero del contrappunto, si impongono progressivamente in laguna. Moderati tentativi in questa direzione si hanno già nei primi cinque anni del secolo con i *Concerti* di Balbi in ambito chiesastico[41] e le *Compositioni* del Giancarli in ambito profano,[42] ma è soprattutto nel secondo quinquennio che si iniziano a perseguire risultati concreti. Il nuovo clima che spira ora in laguna è ben esemplificato dall'arrivo di figure come Marc'Antonio Negri e, soprattutto, di un monodista di razza come il Barbarino. Se non è chiaro, al momento, quando esattamente il Negri si stabilisca a Venezia,[43] l'insediamento del Barbarino può ora, sulla base di nuove acquisizioni documentarie, essere fissato al 1608.[44] Da inquadrarsi nel più ampio passaggio di virtuosi, provenienti per lo più dal padovano, iniziato a partire dal 1602 e culminato nel 1604 con la discesa in San Rocco di don Vido Rovetto, il celebre falsetto da Piove,[45] l'arrivo del Barbarino è solo occasionalmente connesso con l'ambiente devozionale ed ecclesiastico. A indurre infatti il virtuoso marchigiano a stabilirsi a Venezia non sono certo le opportunità, pur importanti sotto il profilo della visibilità,

---

[41] Ludovico Balbi, *Ecclesiastici concentus canendi una, duobus, tribus, & quatuor vocibus, aut organo, aut alijs quibusuis instrumentis eiusdem generis, & alij quinq., sex, septem, & octo, tum ad concertandum, tum ad vocibus canendum accomodati*, Venezia, Alessandro Raveri, 1606.

[42] Heteroclito Giancarli, *Compositioni musicali intavolate per cantare et sonare nel liuto,* Venezia, Giacomo Vincenti, 1602

[43] È assai probabile che l'arrivo del Negri in laguna risalga almeno al 1608, anno della pubblicazione del suo primo libro di *Affetti amorosi*, dedicati ai Morosini. Il fatto che nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Venezia non vi siano documenti che lo riguardano prima del 1613 non è motivo, come sostiene invece Roark Miller (*The Composers of San Marco and Santo Stefano and the Development of Venetian Monody to 1630*, Ph. D. dissertation, University of Michigan, 1993, p. 14), per posticipare al 1612 il suo insediamento in città. Mentre, al contrario, un'attenta analisi delle citate dediche ai Morosini (1608) e al Belegno (1611) suggeriscono che egli risiedesse a Venezia almeno due o tre anni prima della sua nomina in San Marco, verificatasi il 22 dicembre del 1612 (cfr. I-Vas, *Procuratoria de supra*, Terminazioni, reg. 140, c. 138). Data la sua condizione di ecclesiastico è del tutto probabile che il Negri prestasse servizio come precettore prima in casa dei Morosini e poi dei Belegno. Prove (da confermare) della sua presenza in città fin dal 1608 provengono dalle anagrafi parrocchiali della chiesa di San Polo, ove un tal «Marc'Antonio Negri» è menzionato più volte come chierico in servizio presso la chiesa medesima proprio nel 1608 (I-Vacp, Parrocchia di San Polo, *Battesimi*, reg. 3, 1592-1610, c. 188, 13 marzo 1608).

[44] Cfr. Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, p. 512.

[45] Cantori provenienti dal padovano si producono in San Marco nel dicembre del 1602 in occasione dei concerti solenni della notte e della mattina di Natale. Gli stessi cantori rinforzati da altri virtuosi (tra cui anche don Vido Rovetto da Piove) saranno intercettati nell'agosto del 1604 dalla Scuola Grande di San Rocco per la sua festa annuale. Cfr. Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 116-117, 510-512. Sul «Falsetto da Piove» e la sua presenza alla festa annuale della scuola di San Rocco vedi anche Denis Arnold, *Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian High Renaissance*, London, Oxford University Press, 1979, pp. 205-207 e 210.

offertegli dalla festa annuale di San Rocco, bensì quella straordinaria rete di protezione che per un musico avvezzo a cimentarsi con il repertorio profano è rappresentato dai privati ridotti. Ricostruire l'attività e i protagonisti di queste 'accademie' in cui spesso gli interessi musicali sono strettamente intrecciati con quelli letterari, figurativi e filosofico-scientifici non è opera facile, data la penuria tipicamente veneziana di fonti epistolografiche, ma tra la pletora di singoli patroni potenziali animatori di ridotti attivi tra il 1608 e il 1612 sono rintracciabili oltre una mezza dozzina di casi dalla fisionomia sufficientemente chiara. Tali sono il ridotto Morosini a San Luca, quello di Carlo Belegno in San Moisè e quelli Michiel e Grimani, ubicati in Santa Maria Formosa e in San Marcuola. A questi quattro, animati da illustri membri del patriziato, se ne devono aggiungere tre, particolarmente importanti, attivati da influenti mercanti-imprenditori di ceto cittadinesco: i ridotti Giunti, Rubini e Milani. Un rapido sguardo alle sintetiche schede di questi sette ridotti esemplate in appendice (B e C) è sufficiente per farci capire quali fossero i generi musicali favoriti dal patrocinio privato lagunare tra la prima e la seconda dedade del Seicento: in tutti, come appare fin dalle prime schede, dominano il madrigale e l'arietta per voce sola o per due o più voci e continuo. L'arco cronologico lungo dei ridotti Giunti e Rubini mostra in modo particolarmente istruttivo il mutamento verificatosi nei gusti e nei repertori tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo. Inoltre, non mancano indizi per ritenere che anche la nuova sonata e sinfonia a due e tre strumenti acuti e basso abbia compiuto i suoi primi passi nella atmosfera 'laboratoriale' di alcuni particolari ridotti. Che una composizione sofisticata e innovativa come la *Sonata con tre violini* di Gabrieli possa essere germinata, prima della sua presunta esecuzione nel 1608 alla Scuola Grande di San Rocco, entro il privato ridotto di qualche suo influente confratello, è un'ipotesi che un'accurata ricostruzione di questo specifico quadro contestuale rende tutt'altro che peregrina.[46] E, comunque sia, non va dimenticato che gli stessi *Affetti amorosi* (1611) di Negri contengono, oltre alle cinque brevi «sinfonie» a tre (due canti e continuo) inframezzanti il dialogo *Baci affettuosi e iscambievoli*, tre 'sonate' per due violini e basso, di cui la terza, pur se non comparabile per sostanza e complessità al brano gabrieliano, costituisce con le sue idiomatiche batterie di semicrome una versione aggiornata del vecchio stile di battaglia, premonitrice delle 'concitazioni' di lì a venire del combattimento monteverdiano.

Non è certamente casuale, ma piuttosto un chiaro sintomo del favore e dell'affermazione delle nuove pratiche espressive per 'voce sola' e per due o tre voci e continuo, che il Barbarino sia presente in ben quattro dei sette ridotti menzionati. Sarà, tuttavia, nel ridotto di Antonio Milani, precoce e lungimirante sostenitore dei nuovi repertori a voce sola che il «Pesarino» troverà una prima sicura e calda accoglienza. È per volontà del Milani e su probabile intermediazione di Gabrieli che il Barbarino, nell'agosto del 1608, si produce alla festa annuale di San Rocco.[47] Da quel momento in poi il virtuoso marchigiano pianterà solide radici in laguna godendo della protezione di numerosi privati mecenati e della stima di tutta la città, incluso l'ambiente della basilica di San Marco. Barbarino metteva piede in basilica, per la prima volta, occasionalmente, nel maggio del

[46] Per questa ipotesi vedi Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 515-517.

[47] Per un quadro dettagliato delle relazioni tra il Barbarino e la famiglia Milani vedi Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 511-514.

1612 e non sembrò mai molto interessato a far parte del suo *staff* in modo permanente.[48] Cionondimeno, a riprova del suo grande prestigio, si era subito guadagnato la stima e la confidenza di Monteverdi, come ben illustra la relazione di parentela spirituale che i due strinsero nel marzo del 1615 in occasione della nascita di uno dei figli del cantante:

> Adì 23 marzo 1615
> Marin et Guglielmo figlio del signor Bortolamio Pesarin, la madre Felice, giugali, il compare il magnifico signor Claudio Monte Verde maestro di capella della serenissima signoria di Venetia. Il molto reverendo signor piovan [battezzò].[49]

Questa fonte che è anche la prima concernente la presenza di Monteverdi a Venezia in un contesto diverso da quello marciano ci offre il destro per rientrare nell'ombra delle logge e dei pulpiti chiesastici. Tutto quanto fermentava nei ridotti non era, infatti, senza effetto su San Marco e sulla produzione ecclesiastica dalla quale, anzi, scaturirono alcuni dei migliori prodotti della nuova musica veneziana. L'applicazione a testi mottettistici dello stile e delle nuove *nuance* espressive divulgate nei repertori profani per voce sola e due o tre voci e continuo è prontamente raccolta, oltre che dallo stesso Barbarino (*Il primo libro de mottetti de cantarsi da voce sola*, 1610), da Giovan Francesco Capello, un chierico girolamino attivo come organista presso la chiesa del convento di Santa Maria delle Grazie in isola che nel 1610 (data davvero fatidica della nuova musica veneziana) pubblica una raccolta di mottetti a una e due voci di stampo originale e sorprendentemente avanzato.[50] Una chiesa, quella in cui opera e si forma il Capello, dove la coltivazione di una pratica musicale aggiornata, confermata da alcune evidenze documentarie,[51] sembra alimentata dal fatto che, dagli anni ottanta, essa diviene meta prediletta di celebrazioni nuziali.[52] Ma quanto questo fervore tocchi anche la basilica di San Marco intaccandone il consueto stile policorale lo si percepisce dall'osservazione delle ultime opere gabrieliane nelle quali episodi a voce sola e saggi notevolissimi di concertato ristretto sono perfettamente integrati entro il tradizionale tessuto plurivocale.[53] È da questi esempi, del resto, più che dalle prodezze virtuosistiche dei madrigali del Barbarino (le cui opere, così eloquenti di un clima, non furono comunque senza peso, in virtù anche dell'enorme prestigio di cui egli godeva come esecutore, sull'ambiente marciano) che traggono spunto i mottetti *small scale* di tanti compositori della nuova generazione come Riccio, Grillo, Grani e, soprattutto, di quello straordinario e precocissimo talento che fu Alessandro Grandi. Il suo *Primo libro de motteti a due, tre e quattro* del 1610, frutto – come mostrano sia l'osservazione analitica

---

[48] I-Vas, *Procuratoria de supra*, Cassier chiesa (1610-1614), reg. 7, 22 dicembre 1612.

[49] I-Vacp, Parrocchia di San Marcuola, *Battesimi*, reg. 6, 1614-1617, rubricario, Lettera M, cc. n.n., 23 marzo 1615.

[50] Sono i precitati *Sacrorum concentuum unica & duabus vocibus* oggetto di un pionieristico articolo di Jeffrey Kurtzman, *Giovanni Francesco Capello, an avant-gardist of the early seventeenth century*, «Musica Disciplina», XXXI, 1977, pp. 155-182.

[51] Un «falsetto delle Grazie» è invitato nel 1612 alla festa annuale della scuola di San Rocco (cfr. Glixon, *Honoring God*, p. 285).

[52] Come si evince dall'osservazione delle registrazioni matrimoniali la chiesa delle Grazie era preferita a qualsiasi altra precedendo di diverse lunghezze quella di San Cristoforo di Murano e quella del Redentore alla Giudecca che pure godevano di un certo favore.

[53] Cfr. Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 515-536.

che recenti acquisizioni documentarie – di un apprendistato tutto lagunare svolto all'ombra di Croce, di Gabrieli e perfino dello stesso Barbarino (come farebbe pensare l'intonazione di un suo testo madrigalistico da parte del virtuoso marchigiano) contiene già alcune perle (come *O quam tu pulchra es* per due tenori, basso e continuo) che per profondità espressiva e simmetria costruttiva sono all'altezza del miglior Monteverdi sacro e profano.[54]

Abstract

La vita musicale a Venezia tra fine Cinquecento e primo Seicento presenta un quadro assai più complesso e articolato di quello fin qui normalmente tracciato dalla pur ricca storiografia sull'argomento. Se è vero che, in tempi recenti, l'attenzione tradizionalmente prestata alla basilica di San Marco, intesa come unico e grande centro della vita musicale veneziana, è stata opportunamente superata da una visione 'contestuale' più attenta alla 'periferia' che ha individuato nel mecenatismo collettivo attivato dalle numerose istituzioni ecclesiastiche (chiese conventuali e parrocchiali), devozionali (scuole grandi e piccole) e assistenziali (ospedali maggiori) una delle caratteristiche forse più peculiari dell'attività musicale lagunare, è pur vero che il quadro è ancora lungi dall'essere completo. Resta a tutt'oggi inevasa, infatti, la Venezia dei privati ridotti e delle accademie, quella, per intenderci, della committenza privata, che a una prima indagine si rivela non meno ricca e articolata della mappa delle istituzioni ecclesiastiche e devozionali. Un contesto, questo del mecenatismo privato, che si rivela essenziale per comprendere non solo la presenza e l'attività sul territorio lagunare di una quantità davvero impressionante di maestranze musicali (cantori, suonatori, costruttori di ogni sorta di strumenti musicali e «ballarini»), ma anche i meccanismi intrinseci dello stesso mecenatismo collettivo, che a quello privato, infatti, era strettamente connesso e intrecciato. Non c'è musico veneziano, infatti, che non allacciasse durevoli e molteplici relazioni mecenatesche con illustri membri del patriziato o dell'emergente e facoltoso ceto cittadinesco. e vi sono casi davvero emblematici di organisti-compositori, autori per lo più di musica ecclesiastica, come Giovan Battista Riccio, che vissero apparentemente senza ricoprire alcun posto stabile in qualche importante chiesa conventuale, con il solo appoggio del mecenatismo privato.

È d'uopo ricordare, infine, come sia in prima istanza nei ridotti, piuttosto che nel contesto conservatore della basilica marciana, che si sperimentano alcuni degli aspetti musicalmente più avanzati e innovativi. La voga per la monodia accompagnata e il nuovo stile di musica concertata a due e tre voci e continuo furono ampiamente coltivati e veicolati nell'ambito dei ridotti, come ben illustrano le vicende, emblematiche dell'entusiasmo lagunare per le nuove pratiche espressive, di Bartolomeo Barbarino, il primo monodista di razza a insediarsi in laguna, il quale fu largamente provvisionato e sostenuto dai Milani (influente famiglia di rango cittadinesco affiliata alla Scuola Grande di San Rocco e particolarmente attiva nell'ambito del patrocinio musicale) e da svariate altre famiglie cittadine e patrizie (i Giunti a San Stae, i Michiel a Santa Maria Formosa, i Grimani a San Marcuola e i Giustinian).

[54] Cfr: Rodolfo Baroncini - Steven Saunders, saggio introduttivo in Alessandro Grandi, *Il quarto libro de motetti a due, tre, quattro e sette voci (1616)*, in *Opera omnia*, eds. Dennis Collins - Robert Kendrick - Steven Saunders, 4 voll., Münster - Middleton (WI), American Institute of Musicology, 2011 (Corpus Mensurabilis Musicae, 112), IV, in stampa; Rodolfo Baroncini, *Alessandro Grandi, «musico venetiano»: vita, formazione e committenza*, in stampa.

The musical life in Venice between the end of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth century offers a rather more complex and articulate picture than the one which has generally been presented to us up to now by the albeit rich historiography on the subject. If it is true, that lately, the attention traditionally focused on the Basilica of San Marco, seen as the one and only truly important centre of Venetian musical life, has been rightly surpassed by a more 'contextual' vision which is more attentive towards a certain 'periphery', which has been identified in the world of the collective patronage, activated by the numerous ecclesiastical (conventual and parish churches), devotional (*scuole grandi* and *scuole piccole*) and charitable (*ospedali maggiori*) institutions and which perhaps represents one of the most particular characteristics of the lagoon musical activity, it can however also be said that the picture is far from being complete. Indeed, the Venice of the private *ridotti* and academies, in other words of private patronage, remains as yet unexplored but which, on a first examination, does prove itself to be just as rich and articulate as the survey of ecclesiastical and devotional institutions. This context of private patronage reveals itself as being essential in understanding not only the presence and activity in the lagoon territory of a truly impressive number of musical professions (singers, players, makers of every kind of musical instrument and 'dancers'), but also in understanding the intrinsic mechanisms of that very same collective patronage which was in fact so closely connected and intertwined with that of the private patronage. Indeed, there is not a single Venetian musician who did not establish multiple and long-lasting patronly relations with illustrious members of the patricianship and with the emergent and wealthy *cittadine* class. And there are indeed, some very emblematic cases of organist-composers, authors mostly of ecclesiastical music, such as Giovan Battista Riccio, who apparently lived without occupying a stable position in any important conventual church whatsoever but solely by means of the assistance of private patronage. Finally, it is necessary to recall how that, in the first instance, it is in the *ridotti* rather than in the conservative context of the Basilica of San Marco where some of the most musically advanced and innovative aspects are experimented. The fashion for accompanied monody and the new style of concerted music for two or three voices and continuo were widely cultivated and diffused in the circle of the private *ridotti* as is well illustrated by the works, emblematic of the lagoon enthusiasm for new expressive practices, of Bartolomeo Barbarino, the first true monodist to settle in the lagoon and who was largely provided for and supported by the Milani family (an influential *cittadine* family, member of the Scuola Grande of San Rocco and particularly active in the field of musical patronage) and various other *cittadine* families and patricians (the Giunti family at San Stae, the Michiel family at Santa Maria Formosa, the Grimani family at San Marcuola and the Giustinian family).

Appendice

A. Edizioni ed esecuzioni musicali (1608-1612)

Vengono qui di seguito elencate alcune delle più importanti pubblicazioni musicali di compositori attivi a Venezia tra 1608 e il 1612, oltre a due brani particolarmente significativi di Giovanni Gabrieli usciti postumi nel 1615, ma la cui esecuzione si ipotizza risalga al 1608 (vedi Arnold, *Giovanni Gabrieli*, pp. 203-204 e 208-209) e al 1610 (vedi Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, Parte II, cap. VI.8.4).

Giovanni Gabrieli, *Sonata con tre violini*
(16 agosto 1608, Scuola Grande di San Rocco)

Marco Antonio Negri, *Affetti amorosi a tre voci*
Venezia, A. Gardano, 1608
Dedicatari: Giacomo e Andrea Morosini

Bartolomeo Barbarino, *Il primo libro de mottetti de cantarsi da una voce sola, o in soprano o in tenore come più il cantante si compiacerà*
Venezia, R. Amadino, 1610
Dedicatario: Giuliano della Rovere

Bartolomeo Barbarino, *Il terzo libro de madrigali* […] *per cantare sopra il chitarrone o tiorba*, *clavicimbalo, o altri stromenti da una voce sola, con alcune canzonette nel fine*
Venezia, R. Amadino, 1610
Dedicatari: Ranuccio Farnese, duca di Parma, e Antonio Milani e famiglia

Giovanni Francesco Capello*, Sacrorum concentuum unica & duabus vocibus cum litaniis B. Virginis, opus primum*
Venezia, R. Amadino, 1610

Alessandro Grandi, *Il primo libro de motteti a due, tre, quatro, cinque & otto voci, con una Messa à quatro accommodati per cantarsi nell'organo*, *clauecimbalo, chitarrone, ò altro simile stromento* […]
Venezia, G. Vincenti, 1610
Dedicatario: Placido Marcelli

Giovanni Gabrieli, *Quem vidistis pastores?*
(25 dicembre 1610, basilica di San Marco)

Marco Antonio Negri, *Affetti amorosi* […] *Libro secondo*
Venezia, R. Amadino, 1611
Dedicatario: Carlo Belegno (con due arie a due voci dedicate una ad Andrea e l'altra a Giacomo Morosini)

Heinrich Schütz, *Il primo libro de madrigali*
Venetia, A. Gardano, 1611
Dedicatario: Moritz, Landgraf von Hessen-Kassel

Giovan Battista Riccio, *Primo libro delle divine lodi accomodate per cantar nell'organo a due voci con il suo basso continuo*
Venezia, R. Amadino, 1612 [ristampa con aggiunte]
Dedicatario: Camillo Rubini

Giulio Cesare [Pinto], detto Romano, *Fuggilotio musicale di D. Giulio Romano nel quale si contengono madrigali, sonetti, arie, canzoni et scherzi per cantare nel chitarrone, clavicembalo, o altro instrumento a una et due voci*[55]
Venezia, G. Vincenti, 1613 [ristampa]
Dedicatario: Vincenzo Grimani

Giovanni Priuli, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci. Di due maniere, l'una per voci sole, l'altra per voci et istromenti*
Venezia, l'herede di A. Gardano, 1612
Dedicatario: Roberto Obizzi

[55] L'opera, come già rilevato da H. Wiley Hitchcock, *Depriving Caccini of a musical pastime*, «Journal of American Musicological Society», XXV, 1972, pp. 58-78, non è attribuibile a Giulio Caccini (lo si evince facilmente dal titolo tipicamente ecclesiastico di «Don» che nel frontespizio dell'opera precede il nome dell'autore: «D. GIULIO ROMANO»), e neppure a uno dei tre compositori (Alessandro Romano, Romano da Siena e Antonio Brunelli da Bagnoregio) proposti in alternativa dallo stesso Wiley. L'autore del *Fuggilotio* è piuttosto, come suggerisce l'identità del committente-destinatario dell'opera (il patrizio veneto Vincenzo Grimani del ramo di San Marcuola), un musico di area veneziana, da identificarsi verosimilmente con il cantore marciano Giulio Cesare Romano.

B. Ridotti (patriziato)

Sono qui riportate schede sintetiche che, per ogni ridotto, riportano l'elenco dei musici e dei letterati che vi furono attivi e che dedicarono proprie opere ai mecenati che li animarono, nonché, l'elenco dei gentiluomini (patrizi, cittadini e nobili non veneziani) che li frequentarono. L'anno tra parentesi posto a lato dei nominativi si riferisce alla data del documento da cui si evince la connessione con questo o quel ridotto.

Ridotto Morosini[56]

Andrea di Giacomo Morosini e Giacomo Morosini a San Luca:

Musici e letterati
Marc'Antonio Negri, *Affetti amorosi a tre voci*, 1608
Marc'Antonio Negri, due arie a due voci in *Affetti amorosi*, *libro II*, 1611
Paolo Sarpi

Gentiluomini
Almorò Grimani di Girolamo: patrizio, fratello del doge Marino Grimani, procuratore di San Marco e patrono del musico marciano Iseppo Bonardo

Ridotto Belegno

Carlo Belegno di Alvise a San Moisè:

Musici e letterati
Marc'Antonio Negri, *Affetti amorosi, libro II* [a voce sola], 1611
Guido Casoni: poeta, un madrigale in *Giardin di Rime*, 1608

Gentiluomini
Marc'Antonio Verità: nobile veronese, sovrastante alla musica dell'Accademia Filarmonica

Ridotto Michiel

Marc'Antonio Michiel di Valerio a Santa Maria Formosa:

Musici e letterati
Celio Magno, *Goda tra canto e festa* (Dialogo in musica per il clarissimo M. Antonio Michiel), Bartolomeo Barbarino (1611)

[56] Andrea e Giacomo Morosini, i due destinatari degli *Affetti amorosi* (1608) di Marc'Antonio Negri erano, come si evince dalla acclusa dedica, i figli di Polo Morosini, fratello del più noto Andrea Morosini, senatore, storico e principale animatore del ridotto in oggetto. All'epoca della pubblicazione degli *Affetti amorosi*, i due figli di Polo, di cui forse il Negri era precettore, erano giovani adolescenti, avendo Giacomo, come si ricava dai *Battesimi* della parrocchia di San Luca, soltanto tredici anni (Venezia, Archivio della Parrocchia di San Luca, *Battesimi*, reg. 1, c. 209, nota 79, 26 giugno 1595).

Gentiluomini
Francesco Contarini di Piero: patrizio
Roberto Obizzi: nobile ferrarese, patrono e dedicatario di Giovanni Priuli, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci. Di due maniere, l'una per voci sole, l'altra per voci et istromenti*, 1612

Ridotto Grimani

Vincenzo Grimani di Pietro a San Marcuola:

Musici e letterati
Giulio Cesare [Pinto], detto Romano, *Fuggilotio musicale*, [madrigali e arie a una e due voci], 1613
Bartolomeo Barbarino*, Canzonette a una e due voci*, 1616
Biagio Marini, due Balletti e due Sinfonie in *Madrigali e symphonie*, 1618
Paolo Beni, *L'anticrusca* […], Padova, Martini, 1613

Gentiluomini
Marc'Antonio Vallaresso: patrizio, patrono di G. Battista Riccio

C. Ridotti (cittadini)

Ridotto Giunti

Tomaso e Giovanni Maria Giunti di Luc'Antonio a San Stae:

Musici e letterati
Giovanni Croce, *Il secondo libro de madrigali a cinque*, 1592
Alessandro Gatti: poeta e teologo precettore di ca' Giunti (1592)
Biagio Marini, *Affetti musicali*, 1617 (*m. v.*)
Bartolomeo Barbarino, *Madrigali a tre* voci [...] *con alcuni madrigali da cantar solo*, 1617
Martino Pesenti, *Il primo libro de madrigali a due, tre et quattro*, 1623

Gentiluomini
Antonio Milani di Milan: cittadino, mercante e animatore a sua volta di un importante ridotto musicale

Ridotto Rubini

Camillo e Rubin Rubini di Donato a San Marcuola:

Musici, letterati e pittori
Orazio Vecchi, *Canzonette. Libro terzo a quattro*, 1585
Giovan Battista Zuccarini: autore di testi per musica
Giovan Battista Riccio, *Primo libro delle divine lodi a due*, 1612 [ristampa con aggiunte]
Giovan Battista Riccio, *Canzon a 3 la Rubina*, in *Il terzo libro delle divine lodi a una, due, tre & quattro*, 1620
Giovan Battista Grillo (1609)
Jacobo Castellano, *Rime spirituali e morali*, 1608
Virtuosa cantatrice, «figlia di coro» dell'Ospedale dei Derelitti
Fabio Glissenti: medico, filosofo e commediografo
Giacomo Palma il giovane: pittore

Ridotto Milani

Milan Milani di Antonio e Antonio Milani di Milan a San Marcilian:

Musici, letterati e pittori
Jacopo Robusti detto il Tintoretto: pittore
Eteroclito Giancarli (1598)
Giovan Battista Grillo (1605 e 1610)
Bartolomeo Barbarino, *A le gratie a gl'amori* (madrigale encomiastico) in *Il terzo libro de madrigali* [...] *da una voce sola*, 1610

Giovan Battista Leoni (1610): poeta e presidente dell'Accademia veneziana
Michelangelo Rizzi: musico marciano (1611), successivamente al servizio della corte di Graz (1613)

Gentiluomini
Carlo Helman: mercante fiammingo, patrono di G. Gabrieli
Tomaso e Giovanni Maria Giunti: editori e mercanti
Francesco Stabile: medico e filosofo

LUIGI COLLARILE
Università di Friburgo

ZIELEŃSKI E IL CONTESTO EDITORIALE VENEZIANO NEL PRIMO SEICENTO: QUESTIONI E PROSPETTIVE

Scopo di questo lavoro è quello di indagare il contesto editoriale che fa da cornice alla pubblicazione degli *Offertoria* e delle *Communiones* di Mikołaj Zieleński.[1] Stampati a Venezia nel 1611 per i tipi di Giacomo Vincenti, i due volumi – parti di un unico, organico progetto editoriale[2] – rappresentano un'operazione eccezionale sotto diversi punti di vista. Inconsueta è innanzitutto la mole del materiale musicale pubblicato – complessivamente, 113 composizioni di destinazione liturgica, concepite per diversi organici vocali e strumentali.[3] Ancora più sorprendente è però il fatto che la raccolta più ampia e impegnativa che l'editore veneziano abbia dato alle stampe nel 1611, sia legata alla produzione di uno sconosciuto compositore polacco, non attivo in Italia, contenente un repertorio musicale non concepito né destinato a un pubblico italiano. In che modo questo progetto editoriale va inquadrato all'interno del programma editoriale di Vincenti? Fino a che punto è possibile fare luce sul contesto che ha reso possibile la pubblicazione dell'imponente raccolta di Zieleński? Con quali ricadute in relazione all'attività di un compositore, che – al netto di pochissime, spesso incongruenti notizie biografiche – rappresenta una figura sfuggente e controversa all'interno del panorama musicale polacco, seppur di indubitabile interesse per indagare i rapporti che intercorrono con il contesto italiano a cavallo tra Cinquecento e Seicento?

---

[1] [In questo lavoro si indicheranno le biblioteche con le rispettive sigle RISM: PL-Kc (Kraków, Polonia, Biblioteka Czartoryskich); PL-Kj (Kraków, Polonia, Biblioteka Jagiellońska); PL-WRu (Wrocław, Polonia, Biblioteka Uniwersytecka)]. RISM A/I Z/ZZ 199 (*Offertoria*) e 200 (*Communiones*): PL-Kc (incompleto); PL-Kj (incompleto); PL-WRu (incompleto). Per uno spoglio del contenuto dei due volumi si rinvia a: *Printed Sacred Music Database*, www.printed-sacred-music.org (16/05/2013).

[2] Gli *Offertoria* e le *Communiones* sono stati stampati in due serie di otto libri-parte (*Cantus, Altus, Tenor, Bassus primi chori* - *Cantus, Altus, Tenor, Bassus secundi chori*), una per gli *Offertoria* (che comprendono 56 composizioni) e una per le *Communiones* (che comprendono 57 composizioni). Ad essi va aggiunta la stampa di un'unica *Partitura pro organo*, che contiene le composizioni di entrambe le raccolte.

[3] Il principale studio relativo alla produzione musicale di Mikołaj Zieleński è rappresentato da Władysław Malinowski, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego* [La polifonia di Mikołaj Zieleński], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981. Larghe parti dello studio di Malinowski sono state tradotte letteralmente dal polacco in tedesco nella dissertazione di Damian J. Schwider (*Mikołaj Zieleński. Ein polnischer Komponist an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts*, München, Utz, 2006): considerata la natura dell'operazione, si è deciso di omettere ogni riferimento a questo lavoro.

1. *1611: per i tipi di Giacomo Vincenti*

Sulla base dei dati forniti dal RISM, sono 22 le edizioni attualmente conservate che Giacomo Vincenti avrebbe stampato nel 1611 (cfr. appendice 1).[4] Si tratta di 14 prime edizioni e di otto ristampe. Tra le prime edizioni, dieci sono dedicate al repertorio sacro, quattro a quello profano. Tutte di ambito sacro sono invece le ristampe – tra cui tre titoli di Antonio Cifra e due di Ludovico Viadana, vere *hits* del panorama editoriale dell'epoca.

Dal punto di vista del contenuto, i due volumi di Zieleński si trovano quindi in sintonia con le scelte editoriali espresse da Vincenti, che privilegiano la produzione musicale sacra. Anche per quanto riguarda la tipologia del repertorio, è possibile notare qualche affinità tra il contenuto della raccolta del compositore polacco e altre edizioni apparse nel medesimo anno. Si osservi il caso rappresentato da Valerio Bona. Come per Zieleński, Vincenti pubblica anche di Bona, minore conventuale, 'musico' presso la chiesa di San Francesco a Brescia, due raccolte dedicate al repertorio sacro a grande organico: un volume di introiti a due cori e una raccolta contente una messa e vesperi a quattro cori (nn. 2 e 3 in appendice 1). A sei e a sette voci sono poi i mottetti di Gregorio Zucchini (n. 10); a otto voci i salmi di Benedetto Re (n. 6). Concertati «alla moderna […] a quattro, a cinque, a sei, a sette, & a otto» voci sono invece le composizioni del monaco olivetano Grisostomo Rubiconi, organista della chiesa di San Benedetto Novello a Padova (n. 7).

Ci sono però tre elementi divergenti che devono essere rimarcati. Zieleński è l'unico compositore non italiano tra quelli di cui Vincenti stampa musica nel 1611. A differenza delle altre edizioni, tutte dedicate a personalità o a istituzioni italiane, i due volumi di Zieleński recano una dedica a Wojciech Baranowski [Adalbertus Baranowski], arcivescovo di Gniezno e primate di Polonia. Infine, la già rilevata straordinaria ampiezza della raccolta – con pochi confronti, considerando non solo le edizioni stampate da Vincenti nel 1611, ma più in generale le consuetudini editoriali dell'epoca.

2. *1611: il contesto editoriale veneziano*

Sempre sulla base dei dati forniti dal RISM, oltre ai 22 titoli prodotti da Giacomo Vincenti, sono oggi conservate altre 46 edizioni musicali, stampate a Venezia nel 1611: 23 per i tipi di Ricciardo Amadino; 22 presso l'officina Gardano (17 da Angelo Gardano, 5 da Bartolomeo Magni, che dopo la morte di Angelo, occorsa il 6 agosto 1611, assume la direzione dell'officina, avendone sposato la legittima erede, Diamante Gardano);[5] infine, una presso l'officina di Barezzo Barezzi.[6]

---

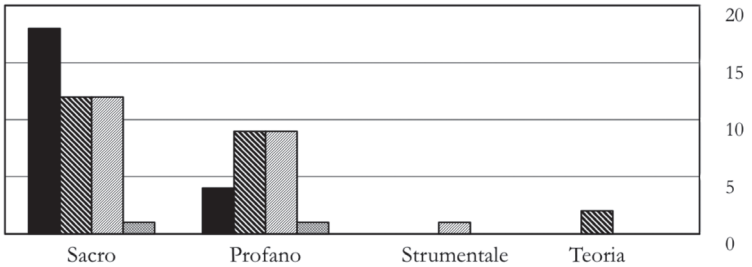
[4] Il quadro più aggiornato relativo alla biografia e all'attività dell'editore veneziano è fornito in Rodolfo Baroncini - Luigi Collarile, voce *Vincenti*, in *Dizionario degli editori italiani 1500-1750*, ed. Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, in corso di stampa.

[5] Cfr. Richard James Agee, *The Gardano Music Printing Firms, 1569-1611*, Rochester, University of Rochester Press, 1998; Carmela Idone, voce *Gardano (Gardane)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. 52 (1999): http://www.treccani.it/enciclopedia/gardano_(Dizionario_Biografico) (28/08/2012).

[6] Tra le stampe veneziane apparse nel 1611, si dovrebbe annoverare anche la pubblicazione del *Sacrarum cantionum liber primus* di Johann Münnich (RISM A/I M/MM 8111). Secondo quanto si legge sul frontespizio (l'esemplare consultato è: London, British Library, K.1.k.7.), la raccolta sarebbe stata pubblicata, infatti,

Lo spoglio relativo alle edizioni oggi conservate offre uno spaccato interessante del contesto editoriale veneziano del 1611. Sono tre le principali officine editoriali veneziane attive all'epoca in campo musicale: quella di Vincenti, quella di Amadino e quella dei Gardano. Se si osserva il contenuto delle edizioni oggi conservate, stampate nel 1611 (tabella 1), è possibile constatare la netta prevalenza di edizioni di musica sacra nel catalogo di Vincenti. La divaricazione tra genere sacro (comunque prevalente) e quello profano è meno netta in Amadino e in Gardano. Sempre sulla base delle edizioni oggi conservate, due terzi dei volumi stampati nel 1611 è rappresentato da prime edizioni (tabella 2). Nel 1611, l'officina più produttiva sarebbe stata quella dei Gardano-Magni: un fatto probabilmente legato al cambio di gestione della storica stamperia musicale veneziana, passata proprio in quell'anno nelle mani del giovane e intraprendente Bartolomeo Magni. Seguono, con minimo scarto tra loro, Vincenti e Amadino. Quest'ultimo sarebbe invece l'editore che avrebbe prodotto più ristampe: probabile riflesso del nutrito catalogo che Amadino può vantare, costruito attraverso una sapiente collaborazione con compositori di primo piano, che pubblicano spesso in esclusiva per il suo marchio tipografico.

Tabella 1. Edizioni veneziane oggi conservate, stampate a Venezia nel 1611

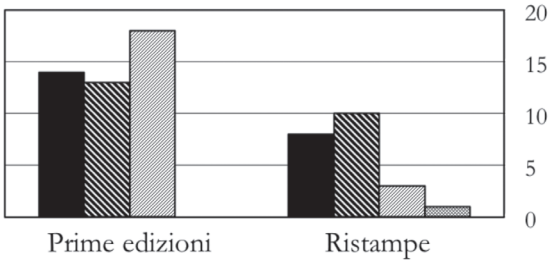


	Sacro	Profano	Strumentale	Teoria
Vincenti	18	4		
Amadino	12	9		2
Gardano - Magni	12	9	1	
Others	1	1		

La quasi perfetta congruenza nel numero di edizioni prodotte dalle tre maggiori officine che si registra nel 1611 rappresenta, in realtà, una semplice coincidenza. Se si considera una forbice più ampia, come ad esempio la produzione editoriale veneziana tra il 1605 e il 1615, il quadro appare assai più frastagliato (tabella 3). Le differenze tra gli

a Venezia per i tipi di Jacopo Cercagli, altrimenti sconosciuto editore veneziano: «Venetiae: Apud Jacobum Cercagli, 1611». In realtà, si tratta della contraffazione di un'edizione stampata a Strasbourg per i tipi di Paul Ledertz. Il corretto riferimento all'editore strasburghese si legge nella *Bibliotheca classica, sive Catalogus Officinalis*, curata da Georg Draud e stampata a Frankfurt am Main nel 1625: «Ioann. Munnicis sacrarum cantionum 4-6 & 8 v. lib. I. Argent. [Strasbourg] ap. Paulum Ledertz. 4. 1611.»; cit. da: Horst Heussner - Ingo Schultz, *Collectio musica. Musikbibliographie in Deutschland bis 1625*, Kassel, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, 1973, p. 101 (n. 778).

Tabella 2. Edizioni veneziane oggi conservate, stampate nel 1611: prime edizioni



	Prime edizioni	Ristampe
Vincenti	14	8
Amadino	13	10
Gardano - Magni	18	3
altri editori		1

editori – sia a livello quantitativo che qualitativo – appaiono più marcate e meno coerenti. Un dato risulta però evidente: la netta prevalenza che la produzione di Vincenti assume a partire dal 1609. Proprio in quell'anno – e potrebbe non essere una coincidenza – aveva chiuso i battenti l'officina tipografica di Alessandro Raverii. Lo stampatore aveva lavorato alcuni anni per il cugino Angelo Gardano, prima di dare vita a un proprio marchio indipendente, nel 1606. Nel corso di tre anni di attività, Raverii dà alle stampe oltre sessanta edizioni musicali, ritagliandosi una posizione di tutto rispetto nel panorama veneziano. L'officina tipografica cessa di esistere alla morte del fondatore, occorsa il 16 giugno 1609.[7]

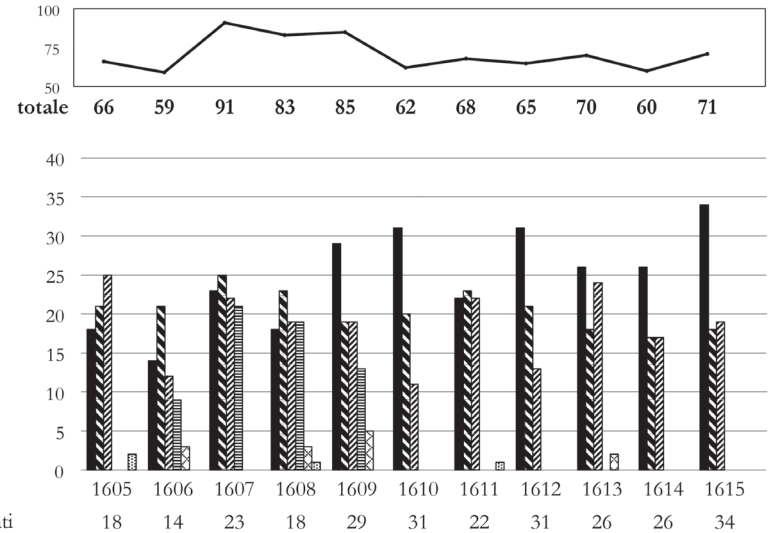
Nel 1611, oltre alle tre officine maggiori, erano attivi a Venezia almeno altri due stampatori in grado di produrre edizioni musicali. Quasi nulla si sa di Barezzo Barezzi, attivo apparentemente soltanto nel 1611. In quel periodo operava però ancora Melchiorre Scotto. I fasti del celebre marchio tipografico, che sotto la direzione dello zio Girolamo aveva avuto un ruolo di primo piano sulla scena editoriale veneziana di metà Cinquecento, sono ormai lontani. Assunta la direzione dell'officina nel 1572, Melchiorre assiste alla progressiva contrazione della propria produzione editoriale, soprattutto in campo musicale. Sulla base dei dati attualmente disponibili, l'ultimo volume musicale prodotto dalla sua officina sarebbe stato stampato nel 1613.[8]

Il quadro che restituisce la produzione editoriale oggi conservata potrebbe non essere però soddisfaciente per inquadrare con sufficiente precisione il contesto editoriale veneziano dell'epoca. C'è un dato che non viene quasi mai tenuto in conto: quello relativo alla

[7] Si rinvia a Rodolfo Baroncini - Luigi Collarile, voce *Alessandro Raverii*, in *Dizionario degli editori italiani*, in corso di stampa.

[8] Si tratta di una ristampa del *Primo libro di madrigali a quattro voci* di Ruggiero Giovannelli (RISM A/I G 2458).

Tabella 3. Edizioni veneziane oggi conservate, stampate tra il 1605 e il 1615



	1605	1606	1607	1608	1609	1610	1611	1612	1613	1614	1615
Vincenti	18	14	23	18	29	31	22	31	26	26	34
Amadino	21	21	25	23	19	20	23	21	18	17	18
Gardano-Magni	25	12	22	19	19	11	22	13	24	17	19
Raverii		9	21	19	13						
Scotto		3		3	5				2		
altri editori	2			1			1				

produzione editoriale dispersa – campo d'indagine ancora assai poco battuto e soprattutto sottovalutato.[9] Sulla base dei dati raccolti dallo scrivente (i cui risultati confluiranno presto in un database specifico, dedicato alle edizioni musicali perdute pubblicate in Italia tra il 1500 e il 1800), è possibile avere notizia di almeno tre edizioni perdute, stampate a Venezia nel 1611. Si tratta di tre titoli stampati per i tipi di Ricciardo Amadino, di cui almeno due dedicate al repertorio sacro (appendice 2). Il giudizio espresso poco sopra riguardo alla strategia editoriale adottata Amadino, andrebbe quindi riconsiderato: essa potrebbe essere forse assai più simile a quella di Giacomo Vincenti di quanto lo spoglio delle edizioni oggi conservate sia in grado di mettere in luce.[10]

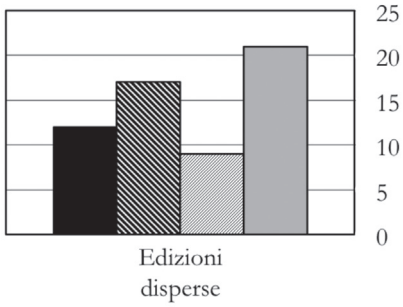
[9] I principali studi si basano essenzialmente sullo spoglio positivo dei dati forniti dalla produzione editoriale conservata: cfr. Angelo Pompilio, *Strategie editoriali delle stamperie veneziane tra il 1570 e il 1630*, in *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale* (Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia: Bologna-Ferrara-Parma, 27 agosto-1 settembre 1987), eds. Angelo Pompilio - Donatella Restani - Lorenzo Bianconi - Franco Alberto Gallo, Torino, EDT, 1990, 3 voll., I, pp. 254-271; Tim Carter, *Music Publishing in Italy, c1580-c1625: Some Preliminary Observations*, «Royal Musical Association Research Chronicle», XX, 1986-1987, pp. 19-37.

[10] Si rinvia a Rodolfo Baroncini - Luigi Collarile, voce *Ricciardo Amadino*, in *Dizionario degli editori italiani*, in corso di stampa.

La questione è però più complessa. Solo per una minima parte delle edizoni disperse attualmente identificate è possibile stabilire con certezza l'anno di pubblicazione. Per la maggior parte di esse, si è in grado di fornire tutt'al più una forbice temporale più o meno ampia. Lo stesso vale per il nome dell'editore e il luogo di edizione: informazioni spesso omesse nelle fonti bibliografiche secondarie da cui è possibile ricavare preziose testimonianze relative a una produzione musicale (oltre che editoriale) altrimenti dispersa.

Sulla base dei dati bibliografici attualmente raccolti, si ha notizia di almeno 58 edizioni oggi disperse, che sarebbero state stampate a Venezia all'interno di una finestra temporale che comprende il 1611 (appendice 3).[11] La maggior parte di esse – circa un quarto – sarebbero state prodotte per i tipi di Ricciardo Amadino (a ulteriore riprova della necessità di un'attenta riconsiderazione dell'attività di questo editore); a seguire, presso l'officina di Giacomo Vincenti; quindi, in quella di Gardano-Magni. Per circa un terzo dei titoli, però, non è possibile stabilire presso quale editore veneziano siano state stampate (tabella 4).

Tabella 4. Edizioni veneziane disperse, pubblicate all'interno di una finestra temporale che comprende il 1611



	Edizioni disperse
Vincenti	12
Amadino	17
Gardano - Magni	9
Attribuzione dubbia	21

In taluni casi, si è di fronte a forbici temporali piuttosto ampie, che possono coprire anche un trentennio. Ciò rende assai problematica la valutazione delle informazioni bibliografiche raccolte. È difficile, infatti, istituire un confronto diretto tra questo tipo di materiale e il quadro dato dalla produzione editoriale oggi conservata: si tratta di considerare la valenza di un insieme di 'fantasmi bibliografici', la cui reale entità può apparire in diversi casi piuttosto controversa. Non c'è dubbio che ciò rappresenti un ambito

[11] I dati qui presentati sono stati raccolti nell'ambito del progetto *Lost Italian Music Editions 1500-1800*, a cura dello scrivente, e confluiranno in un database online, attualmente in allestimento.

d'indagine che dovrà essere considerato con maggiore attenzione, perché in grado di modificare in maniera anche sensibile le coordinate interpretative relative alla produzione editoriale musicale di epoca moderna. In attesa di ulteriori sviluppi (anche sul fronte delle implicazioni e dei problemi metodologici che questa prospettiva impone), è qui sufficiente richiamare l'attenzione sulla necessità di relativizzare la valenza dei dati forniti dallo spoglio della produzione editoriale oggi conservata.

3. *Edizioni veneziane di foresti*

Nel 1609, per i tipi di Alessandro Raverii, era stato stampato il *Liber primus motectorum quinque, sex, septem, octo, novem, decem, et duodecim vocum* di Giulio Osculati.[12] La raccolta è dedicata al conte Aleksander Chodkiewicz (1560-1626), patrono del compositore, il quale sul frontespizio si definisce «musico della sacra reale maestà di Polonia e di Svezia». A partire probabilmente dal 1601, Osculati era stato assunto, infatti, alla corte di Zygmunt III Waza. La sua raccolta di mottetti – di poco precedente alla pubblicazione dei volumi di Zieleński – rappresenta un'altra interessante testimoninanza dei molteplici rapporti intercorsi tra ambienti musicali polacchi e il contesto editoriale veneziano. Si tratta però pur sempre dell'edizione di un compositore italiano operante in Polonia. I volumi di Zieleński appartengono a un'altra categoria: quella delle edizioni di *foresti* stampate a Venezia – un insieme assai più limitato e per questo da considerare con attenzione.

Nel 1610 Ricciardo Amadino aveva dato alle stampe *Il primo libro de' mottetti a 1, 2, 3, 4, 5, 6 voci* del compositore tedesco Johann Damascenus Ufferer. Di questa edizione, attualmente dispersa, si trova un preciso riferimento in due preziose fonti bibliografiche: l'inventario della biblioteca di João IV di Portogallo, redatto nel 1649;[13] e la *Notitia de contrapuntisti e de compositori di musica* di Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743).[14] Di un esemplare di questa edizione si sono serviti con ogni probabilità Oseas Schadaeus e Johann Donfrid per ristampare 14 mottetti di Ufferer, apparsi all'interno di diverse miscellanee da loro curate, pubblicate a Strasburgo tra il 1613 e il 1638.[15]

Assai interessante è osservare però soprattutto la produzione dell'officina Gardano. Nel 1611 si assiste alla pubblicazione di ben due raccolte di *foresti*: *Il primo libro de madrigali* di Heinrich Schütz;[16] e le *Sacrae symphoniae* [...] *septem, octo, decem, duodecim vocibus, liber primus* di Raimundus Ballestra (†1634).[17]

---

[12] RISM A/I O 140.

[13] Cfr. Mário De Sampaio Ribeiro, *Livraria de música de el-rey D. João IV: estudo musical, histórico y bibliográfico*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1967.

[14] Cfr. Giuseppe Ottavio Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, ed. Cesarino Ruini, Firenze, Olschki, 1988 (Studi e testi per la storia della musica, 6), p. 196. Pitoni indica il compositore come «Giovan Damasceno Uffererio da Pesaro»: è possibile che il musicista fosse attivo in Italia nel periodo in cui ha stampato la raccolta di suoi mottetti.

[15] Cfr. Rainer Schmitt, *Untersuchungen zu Johann Donfrids Sammeldrucken unter besonderer Berücksichtigung der geistlichen Konzerte Urban Loths*, Dissertation, Universität Bonn, 1974, pp. 103-104.

[16] RISM A/I S 2272.

[17] RISM A/I B 769.

Il contesto nel quale deve essere collocata la pubblicazione della prima edizione individuale di Schütz è noto.[18] La raccolta rappresenta il compimento di un percorso di studio iniziato nel 1609, quando il giovane compositore si era portato a Venezia per formarsi alla rinomata scuola di Giovanni Gabrieli. Il viaggio di studio era stato patrocinato dal landgravio Moritz von Hessen-Kassel, al quale Schütz dedica il volume di madrigali a cinque voci stampato nel 1611 – eloquente dimostrazione delle competenze da lui sviluppate in campo contrappuntistico. Il volume viene stampato per i tipi di Angelo Gardano, per via degli stretti rapporti che legano l'editore a Giovanni Gabrieli. Lo stesso era successo per i *Madrigali a cinque voci, libro primo* del compositore danese Mogens Pedersøn [Magnus Petreius], dati alle stampe nel 1608;[19] come anche per i *Madrigali a cinque voci, libro primo* del tedesco Johann Grabbe, pubblicati un anno più tardi:[20] anche in questi casi, a suggello del loro soggiorno veneziano, alla scuola di Gabrieli.

Con ogni probabilità, anche il tedesco Raimundus Ballestra, autore delle *Sacrae symphoniae* pubblicate presso l'officina Gardano nel 1611, era in rapporti con il circolo gabrieliano.[21] Dopo aver soggiornato in Italia grazie al patrocinio dei Fugger (potenti banchieri di Augsburg, i cui contatti con l'ambiente musicale veneziano – e con il circolo gabrieliano, di Andrea, prima, e del nipote Giovanni, poi – sono ben attestati), Ballestra entra nel 1602 al servizio dell'arciduca Ferdinand di Graz, anch'egli grande estimatore della produzione musicale veneziana. È durante il servizio a Graz che Ballestra concepisce probabilmente il repertorio a grande organico pubblicato a Venezia nel 1611. L'omaggio a Giovanni Gabrieli è evidente fin dal titolo della raccolta, *Sacrae Symphoniae*, esplicito rinvio all'edizione che l'illustre maestro veneziano aveva dato alle stampe nel 1597. Considerato l'intento evidentemente encomiastico, non c'è da stupirsi se la raccolta sia stata stampata presso l'officina Gardano, vero e proprio megafono editoriale della produzione musicale che ruota attorno a Giovanni Gabrieli.

---

[18] Cfr. Holger Eichhorn, *Venezianer Lehren: Heinrich Schütz und Giovanni Gabrieli*, in *Dresden -Venedig: Stationen einer musikgeschichtlichen Beziehung*, ed. Michael Heinemann, Dresden, Sandstein, 2004, pp. 7-25; Id., *Meinem Praeceptor Johann Gabriel. Heinrich Schütz und Giovanni Gabrieli*, in *Giovanni Gabrieli, quantus vir*, eds. Heinz-Klaus Metzger - Rainer Riehn, München, Edition Text und Kritik, 1999 (Musik-Konzepte, 105), pp. 74-109; Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis. Studien zu ihren Madrigalen*, Neuhausen/Stuttgart, Hänssler, 1972 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, 1); Konrad Küster, *Opus primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650*, Laaber, Laaber-Verlag, 1995 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 4).

[19] RISM A/I P 1132. È possibile che Pedersøn abbia dato alle stampe nel 1611 una seconda raccolta di suoi madrigali a cinque voci, oggi trasmessi attraverso una copia manoscritta conservata presso la British Library: GB-Lbl, Eg. 3665. Ammesso che si tratti veramente di una copia descritta da una fonte a stampa, non è possibile stabilire dove la raccolta potrebbe essere stata stampata: non si può escludere che possa trattarsi di un'edizione veneziana dispersa, prodotta in questo caso molto probabilmente presso l'officina Gardano.

[20] RISM A/I G 3259.

[21] Il nome di Ballestra non è ancora mai stato associato al circolo di Giovanni Gabrieli. L'elenco più aggiornato relativo ai musicisti che sarebbero entrati in contatto con il celebre compositore veneziano si legge in Richard Charteris, *Giovanni Gabrieli (ca. 1555-1612). A Thematic Catalogue of His Music with a Guide to the Source Materials and Translations of His Vocal Textes*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1996, pp. XI-XIII.

4. *Gli* Offertoria *e le* Communiones *di Zieleński: contesti possibili*

Alla luce degli stretti rapporti tra Angelo Gardano e il circolo gabrieliano, la mancata collaborazione di Zieleński con l'officina all'insegna dell'orso e del leone potrebbe rappresentare un argomento per sostenere che il compositore polacco non abbia fatto parte della nutrita schiera di *foresti* formatasi «alla schola del signor Giovanni Gabrieli».[22] Difficile credere, infatti, che – se lo fosse stato – non avrebbe stampato la propria musica presso Gardano.

La scelta di Vincenti va considerata con attenzione. Intorno al 1611 egli è certamente l'editore più importante sulla scena veneziana e internazionale. Davvero esiguo è tuttavia il numero di edizioni di *foresti* da lui pubblicate nell'arco della sua lunga e fortunata attività di editore: oltre alla raccolta di Zieleński, è possibile annoverare solo i *Madrigali a cinque voci* [...] *Libro primo* del fiammingo Frédéric Wynant, stampati nel 1597, e il *Completorium Romanum quinis vocibus* [...] *opus tertium* del francescano polacco Wojciech Dembołęcki [Adalbertus Dembolencius], stampato dall'ormai anziano Giacomo Vincenti nei primi mesi del 1618.

Quest'ultima edizione mostra alcune significative affinità con la raccolta di Zieleński.[23] La dedica del volume (firmata da Dembołęcki da Venezia il 2 gennaio 1618) è indirizzata all'arcivescovo di Gniezno Wawrzyniec Gembicki, che nel 1616 aveva assunto la carica di primate di Polonia, succedendo all'arcivescovo Wojciech Baranowski (il dedicatario della raccolta di Zieleński). Se collocata accanto agli *Offertoria* e alle *Communiones* di Zieleński pubblicati nel 1611, la raccolta di salmi di compieta di Dembołęcki sembra delineare un progetto editoriale organico e complementare, all'interno del quale considerare il rapporto tra repertori stampati, committenza ed editore. Prende consistenza, infatti, l'ipotesi dell'esistenza di una collaborazione privilegiata (se non addirittura esclusiva, almeno nel contesto veneziano) tra l'ambiente musicale che ruota attorno al primate polacco e l'officina tipografica veneziana di Giacomo Vincenti.

---

[22] Zieleński è citato tra i possibili allievi di Giovanni Gabrieli in Charteris, *Giovanni Gabrieli*, p. XIII. Si tratta di un'ipotesi avanzata da Maria Szczepańska, *O dwunastogłosowem "Magnificat" Mikołaja Zieleńskiego z r.* 1611 [Sul "Magnificat" a 12 di Mikołaj Zieleński del 1611], «Polski Rocznik Muzykologiczny», I, 1935, pp. 28-53. Contro un possibile soggiorno veneziano del compositore polacco si è espresso invece Jan Józef Dunicz, *Do biografji Mikołaja Zieleńskiego* [Sulla biografia di Mikołaj Zieleński], «Polski Rocznik Muzykologiczny», II, 1936, pp. 95-97, che sottolinea come non ci sia alcuna prova a riguardo. Lo ritiene invece possibile Gerald Abraham, *Eastern Europe*, in *The Age of Humanism 1540-1630*, ed. Gerald Abraham, London, Oxford University Press, 1968 (The New Oxford History of Music, 4), pp. 301-311: 305-307: «It is possible that the king [Sigismund III Vasa] persuaded the Primate of Poland to send his organist and choirmaster Mikołaj Zieleński to Venice to study with Giovanni Gabrieli» (p. 305).

[23] RISM A/I D 1608. La raccolta è definita *opus tertium*. Di Dembołęcki è attualmente nota un'altra edizione musicale, stampata a Toruń nel 1616: la *Benedictio mensae cum gratiarum actione* (RISM A/I DD 1608a = DD 1286 I,1). Dispersa sarebbe quindi una precedente edizione musicale, prodotta probabilmente prima del 1616. Dove sia stata stampata e da chi, non è possibile stabilirlo. In realtà, considerando le consuetudini editoriali dell'epoca, è possibile però che il riferimento *opus tertium* rinvii a tre edizioni stampate presso il medesimo editore: in questo caso, ci si troverebbe di fronte a tre edizioni prodotte per i tipi di Vincenti, di cui due disperse, apparse prima del 1618.

È possibile aggiungere un ulteriore dettaglio, capace di fornire un contesto che potrebbe aver favorito i contatti con Vincenti. Tra il 1600 e il 1607 l'editore veneziano – in collaborazione con l'ex socio Ricciardo Amadino – si dedica alla pubblicazione di una impegnativa serie di volumi non musicali in latino, che documentano un'importante quanto inedita collaborazione con l'ambiente gesuitico: si tratta della ristampa dei *Commentarii Collegii Conimbricensis Societatis Iesu* alle opere di Aristotele. Il progetto editoriale viene realizzato in un momento assai delicato per la Compagnia di Gesù, direttamente coinvolta nella difficile situazione in cui ristagnano in quegli anni i rapporti diplomatici tra la Serenissima e la Santa Sede. L'ultimo volume della collana viene stampato nel 1607, nello stesso periodo in cui le diplomazie pontificie si adoperavano per una riappacificazione con il governo veneziano che ponesse fine all'*Interdetto*, promulgato da papa Paolo V nel 1606, e (senza successo) per la riammissione dei gesuiti nei territori controllati dalla Serenissima.[24] Vincenti è quindi in contatto con gli ambienti veneziani più filoromani. Considerati i probabili rapporti che anche l'arcivescovo Baranowski aveva con il contesto gesuitico italiano (fondata nel 1574, la provincia di Polonia era stata governata fino al 1608 da gesuiti italiani)[25] e con la curia romana, è possibile che la collaborazione con Vincenti sia stata favorita da frequentazioni comuni, che però per ora non è possibile ricostruire.

Seppur non sia nota alcuna documentazione in grado di fare luce sulla natura del contratto stipulato tra Vincenti, Zieleński e il potente committente polacco, è possibile formulare alcune ipotesi, considerando 'in negativo' una preziosa fonte relativa alla attività dell'officina editoriale veneziana: l'*Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella stampa della pigna*, pubblicato nel 1621 da Alessandro Vincenti, figlio di Giacomo, che dopo la morte del padre (occorsa il 18 maggio 1619) aveva assunto la guida dell'officina tipografica.[26] È interessante notare come, tra i 631 titoli catalogati nell'indice, siano assenti sia gli *Offertoria* e le *Communiones* di Mikołaj Zieleński, pubblicati nel 1611, sia il *Completorium Romanum* di Wojciech Dembołęcki, stampato nel 1618. È possibile che i volumi siano stati prodotti in una tiratura limitata e siano andati quindi rapidamente esauriti. Più ragionevole è supporre però che in entrambi i casi ci si trovi di fronte a volumi stampati su commissione, non concepiti per una diffusione commerciale in Italia: si spiegherebbe in questo modo la completa assenza di esemplari conservati in deposito, pronti per essere venduti presso la bottega dell'editore.

Dal testamento del canonico di Urbino Cesare Schieti, rogato il 24 maggio 1599, si apprende che egli aveva destinato venti scudi a favore dell'editore Giacomo Vincenti per la realizzazione di un progetto editoriale: con ogni probabilità, la pubblicazione dei *Motetti et salmi a otto voci composti da otto eccellentiss. autori, con la parte dei bassi,*

---

[24] Cfr. Pietro Pirri, *L'Interdetto di Venezia del 1606 e i Gesuiti. Silloge di documenti con introduzione*, Roma, Institutum Historicum S. I., 1959, p. 26: i gesuiti vengono banditi dai territori della Serenissima con il decreto del 14 giugno 1606, che rimarrà in vigore fino al 1657.

[25] Cfr. Piotr Stolarski, *Friars on the Frontier. Catholic Renewal and the Domenican Order in Southeastern Poland, 1594-1648*, Farnham, Ashgate, 2010 (Catholic Christendom, 1300-1700), pp. 21-42.

[26] Cfr. Oscar Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi di editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984 (Studi e testi per la storia della musica, 2), cat. VII.

per poter sonarli nell'organo, dedicati al molto rever. Sig. Cesare Schieti dignissimo canonico di Urbino, stampati nel 1599.[27] Considerata l'eccezionalità di questo documento, non è possibile dire se la cifra indicata nel documento possa essere considerata come rappresentativa del contributo finanziario richiesto dall'editore al commitente di un volume. Probabilmente, la copertura delle spese di stampa era concordata in base a diversi parametri: non ultimi, la complessità del progetto editoriale e la sua appetibilità commerciale. È probabile quindi che l'allestimento degli *Offertoria* e delle *Communiones* di Zieleński possa aver richiesto un impegno finanziario anche molto superiore rispetto ai venti scudi stanziati nel 1599 dal canonico d'Urbino.

Considerazioni conclusive

Alla luce dei dati raccolti, è ragionevole ritenere che la pubblicazione degli *Offertoria* e delle *Communiones* di Mikołaj Zieleński sia il risultato di un progetto editoriale da considerare soprattutto nella prospettiva del principale committente: l'arcivescovo Wojciech Baranowski. Tutti gli indizi concorrono nel far ritenere, infatti, che si tratti di un'ambiziosa operazione di promozione dell'attività musicale della corte del primate di Polonia: un obiettivo evidenziato a chiare lettere già nella dedica del volume. Zieleński dichiara, infatti, che la produzione apparsa a stampa è stata concepita su commissione del patrono («mandato tuo Princeps Illustrissime, ego obsecundans opusculum hoc perfeci»), come modello per un 'nuovo' repertorio musicale polacco: «sacra Offertoria, et Communiones primum a Polono novo modo concinnata, quam summo in Polonia Sacrorum Antistiti debebantur».[28] L'obiettivo è quindi quello di dare vita a un repertorio musicale 'esemplare', di alto livello artistico, nobilitato attraverso un'operazione editoriale in grado di accrescerne ulteriormente la portata: la scelta di affidarsi a un importante editore musicale di livello internazionale non è quindi casuale.

Le valenze dell'operazione devono essere considerate però con attenzione. La raccolta di Zieleński non sembra essere stata concepita per finalità commerciali. Non solo essa non compare tra i libri in vendita presso l'officina dell'editore veneziano. Ancora più significativo: di essa non c'è traccia in alcun catalogo allestito per le fiere di Francoforte e Lipsia, dove un repertorio musicale concepito nel Nord Europa, trasmesso nella veste senz'altro assai appetibile di un'edizione veneziana, avrebbe potuto essere potenzialmente interessante.[29]

L'obiettivo dell'operazione va quindi ricercato nel contesto polacco, l'unico dove la raccolta pare aver avuto una seppur limitata circolazione. Lo scopo è quello di nobilitare un repertorio musicale polacco, concepito *in loco* da un autore autoctono, suggellato attraverso la sua pubblicazione a Venezia, sede non soltanto della più grande industria editoriale del libro musicale, ma depositaria anche di una tradizione musicale esportata e apprezzata ovunque in Europa. Nell'affermare la nascita di un 'nuovo' repertorio

[27] Cfr. Lucia Fava, *Nuove acquisizioni biografiche su Cesare Schieti maestro di cappella a Urbino nella seconda metà del Cinquecento*, «Recercare», V, 1993, pp. 197-209.

[28] Sulla questione si rinvia al contributo di Elżbieta Zwolińska, in questo volume, pp. 65-72.

[29] Cfr. Heussner - Schultz, *Collectio musica*.

musicale polacco, la scelta di farlo stampare in Italia parrebbe un controsenso, se non si considera la potenziale valenza che il contesto italiano riveste in questa operazione. Pubblicare per i tipi del più importante editore veneziano avrebbe fornito una sorta di 'patente di qualità' – un riconoscimento capace di collocare il repertorio concepito da un compositore *foresto* per un contesto non italiano allo stesso livello di una produzione musicale autenticamente italiana. Si tratta di un messaggio dai forti connotati propagandistici, lanciato dal primate di Polonia probabilmente alla volta della corte reale di Cracovia,[30] con l'obiettivo di affermare un diverso atteggiamento nei confronti del modello italiano, affrancato dall'importazione di musicisti provenienti dalla penisola, in grado però di affermarsi attraverso il principale strumento di diffusione di cui la musica italiana si serve: la stampa musicale. Inutile dire che si tratta di una fin troppo ambiziosa operazione di politica culturale, i cui risultati possono tutt'al più essere misurati nell'eco che la raccolta di Zieleński ha avuto all'interno della storiografia musicale polacca.

Nell'ottica dell'editore veneziano, è difficile credere che le implicazioni propagandistiche del progetto siano state prese in considerazione. Con ogni probabilità, l'allestimento delle opere di Zieleński è stato per Vincenti un ottimo affare, considerati i molteplici interessi legati dalla possibilità di assicurarsi la committenza (apparentemente in esclusiva sulla piazza veneziana) del potente primate di Polonia.

Quel che è certo è che la dispendiosa operazione editoriale non pare aver influito sulle sorti del compositore, di cui – a parte quanto apparso a stampa nel 1611 – non si conosce nient'altro. Zieleński avrebbe sottoscritto la dedica degli *Offertoria* e delle *Communiones* da Venezia, il giorno 1 marzo 1611 («Venetijs Kalend. Martij 1611»). In quel periodo, però, il musicista sarebbe stato coinvolto in un processo tenutosi a Łowicz.[31] Se è vero che nella relativa documentazione (oggi accessibile soltanto grazie all'articolo di Jan Józef Dunicz, pubblicato nel 1936, in quanto le fonti originali sono andate distrutte durante la Seconda guerra mondiale) non si fa alcun riferimento a Zieleński come a un musicista (quindi, non è possibile escludere che si possa trattare di un omonimo), non va tralasciata la possibilità che la data e/o il luogo della dedica dell'edizione veneziana possano essere state manipolate.

Nel calendario veneziano, il I marzo corrispondeva al primo giorno del nuovo anno. Casi di divergenza tra la data sul frontespizio e quella della dedica sono attestati, anche se rari. È noto quello che riguarda la *Selva morale e spirituale* di Claudio Monteverdi: la data sul frontespizio («M DC XXXX») non coincide con quella della dedica («Di Venetia il Primo Maggio 1641»), lasciando intendere che l'ampia raccolta sia stata data alle stampe nella primavera del 1641.[32] È possibile che, nel caso di Zieleński, la dedica sia stata retrodatata al 1611? Contrariamente all'esempio monteverdiano appena citato, ciò potrebbe essere avvenuto per assimilare la data a quella del frontespizio. *Offertoria* e *Communiones* sarebbero stati stampati, quindi, nei primi mesi del 1612, secondo il calendario gregoriano, e non nella primavera del 1611. Contro questa ipotesi, però, vanno considerati almeno due

[30] Cfr. Stolarski, *Friars on the Frontier*, in part. pp. 63-106.

[31] Cfr. Dunicz, *Do biografji Mikołaja Zieleńskiego*, pp. 95-96.

[32] RISM M 3446: cfr. l'esemplare I-Bc, BB.13. Riproduzione digitale online: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/BB/BB013/ (16/05/2013).

elementi. Allo stato attuale, non è noto alcun caso di retrodatazione certa di una dedica (o della data di un frontespizio): un'operazione che avrebbe potuto trovare forse una sua giustificazione nella prospettiva del committente, ma assai poco in quella dello stampatore, perché avrebbe reso subito 'vecchia' una novità editoriale. In secondo luogo, è assai poco ragionevole supporre che Vincenti abbia adoperato la datazione *more veneto* in una edizione di musica polacca, commissionata e prodotta per il contesto polacco.

Considerata l'operazione editoriale, assai più probabile è un'altra ipotesi: che a essere stata manipolata, sia stata la localizzazione della dedica. Il riferimento che si legge lascia intendere, infatti, che Zieleński, firmatario della dedica, si sia recato a Venezia. Qui, oltre a curare la pubblicazione della propria produzione musicale, egli avrebbe potuto entrare in contatto con il vivace ambiente musicale della città (all'epoca vera e propria capitale della musica a livello europeo), al quale la sua produzione deve certamente molto, sia a livello formale che stilistico: ma che, come si è fatto notare in queste pagine, da solo non rappresenta un elemento sufficiente per annoverare Zieleński tra gli allievi di Giovanni Gabrieli e, di riflesso, fare della sua musica una diretta emanazione della scuola veneziana in Polonia. Ciò potrebbe essere il frutto dell'ennesimo, ambiguo riflesso di un'operazione editoriale senza dubbio non ordinaria, che offre una testimonianza assai sintomatica del complesso fenomeno di transfer culturale che caratterizza i rapporti tra Italia e Polonia a cavallo tra Cinquecento e Seicento.

Abstract

In questo studio viene indagato il contesto nel quale sono stati pubblicati gli *Offertoria* e le *Communiones totius anni* di Mikołaj Zieleński. Attraverso un'analisi della produzione editoriale veneziana (oggi conservata e non) apparsa intorno al 1611, viene proposta una riflessione sulle strategie perseguite dalle diverse officine veneziane impegnate nel settore musicale, sulla tipologia del repertorio musicale pubblicato e sulla presenza di compositori *foresti* come Zieleński. L'obiettivo è quello di mettere a fuoco le peculiarità di un'operazione editoriale senz'altro fuori dal comune.

This study investigates the context in which Mikołaj Zieleński's *Offertoria* and *Communiones totius anni* were published. Through an analysis of Venetian music editions produced around 1611 (today preserved or lost), it intends to reflect on the strategies pursued by the Venetian music publishers, on the typology of published music repertoire, and on the presence of foreign composers such as Zieleński. The purpose is to focus on the characteristics of an editorial project, which undoubtedly is out of the ordinary.

Appendice 1

Edizioni oggi conservate, stampate da Giacomo Vincenti nel 1611

Prime edizioni

Musica sacra			Riferimenti
1	Giovanni Battista Biondi	*Il quarto libro delli concerti, a una, due, tre, & quattro voci* Dedica del compositore a Matteo Biondi da S. Arcangelo	RISM A/I B 2717
2	Valerio Bona	*Li dilettevoli Introiti della Messa a doi Chori* Dedica del compositore a suor Giacoma e suor Catarina de i Bossi, sorelle nel Monastero di S. Girolamo di Brescia	RISM A/I B 3432
3	Valerio Bona	*Messa e vespro a quattro chori* Dedica del compositore al rev. P. Guglielmo Ugo di Avignone	RISM A/I B 3433
4	Grammatio Metallo	*Messa, motetti, et un Magnificat a cinque voci* Dedica del compositore a Michiel'Angelo Tonti	RISM A/I M 2440
5	Angelo Picigotti	*Armoniae in vespertinos Davidicos psalmos quatuor vocibus decantandae* Dedica di d. Benedetto Balduino a p. Blasio Bagni da Cento, priore generale della Congregazione del S. Salvatore dell'Ordine di S. Agostino	RISM A/I P 2308
6	Benedetto Re	*Integra Psalmodia vespertina omnium solemnitatum iuxta Sacrosanctae Romanae Ecclesiae octonis vocibus concinenda* Dedica del compositore a Giovanni Battista Biglio	RISM A/I RR 479 I,2 [= R 726]
7	Grisostomo Rubiconi	*Concerti ecclesiastici alla moderna* […] *a quattro, a cinque, a sei, a sette, & a otto* Dedica del compositore all'abate Giovanni Francesco Morosini	RISM A/I R 3034
8	Mikołaj Zieleński	*Offertoria totius anni* […] *septenis, et octonis vocibus* Dedica del compositore al rev. Wojciech [Albertus] Baranowski, arcivescovo di Gniezno e primate di Polonia	RISM A/I Z 199

Prime edizioni

Musica sacra			Riferimenti
9	Mikołaj Zieleński	*Communiones totius anni* […] *per unam, duas, tres, quattuor, quinque, et sex voces* Dedica del compositore al rev. Wojciech [Albertus] Baranowski, arcivescovo di Gniezno e primate di Polonia	RISM A/I Z 200
10	Gregorio Zucchini	*Motectorum et missarum senis, septenisque vocibus* […] *liber secundus* Dedica del compositore a Francesco Gambara	RISM A/I Z 362

Musica profana

11	Bernardino Borlasca	*Canzonette a tre voci* Dedica del compositore al card. Bonifacio Caetano, Legato di Romagna	RISM A/I B 3755
12	Orazio Brognonico	*Primo libro de madrigali a cinque voci* Dedica del compositore all'Accademia Filarmonica di Verona	RISM A/I B 4561
13	Marsilio Casentini	*Il quinto libro de' madrigali a cinque voci* Dedica del compositore al Capitanio e alla Comunità di Gemona	RISM A/I C 1434
14	Lorenzo Medici da Soresina	*Canzoni a tre voci* […] *libro terzo* Dedica del compositore a Isabetta Barbò Stampa, marchesa di Soncino, Longiano etc.	RISM A/I M 1734 [= 1611[14]]

Ristampe

Musica sacra			Riferimenti
15	Giovanni Battista Biondi	*Messe e motetti a tre voci* […] *libro primo*	RISM A/I B 2715
16	Antonio Cifra	*Motecta quae binis, ternis, quaternis vocibus concinuntur* […] *Liber primus*	RISM A/I C 2164
17	Antonio Cifra	*Motecta quae binis, ternis, quaternis vocibus concinuntur* […] *Liber secundus*	RISM A/I C 2170
18	Antonio Cifra	*Motecta quae binis, ternis, quaternis vocibus concinuntur* […] *Liber tertius*	RISM A/I C 2176
19	Serafino Patta	*Sacra cantica concinenda una, duabus, & tribus vocibus*	RISM A/I P 1037
20	Ottavio Vernizzi	*Angelici concentus binis, ternis, ac quaternis vocibus decantandi*	RISM A/I V 1295

21	Ludovico Viadana	*Vespertina omnium solemnitatum psalmodia* […] *cum quinque vocibus*	RISM A/I V 1340
22	Ludovico Viadana	*Il terzo libro de' concerti ecclesiastici a due, a tre, & a quattro voci*	RISM A/I V 1393

Appendice 2

Edizioni musicali veneziane perdute, pubblicate nel 1611

1	Giovanni Francesco Capello	[op. 2]	Cfr. RISM C 902 e C 903	[Ricciardo Amadino]	[1611]
2	Sebastiano Miserocchi	*Li mottetti a 1, 2, 3, 4, 5 libro secondo*	Cfr. Ruini, n. 66; Walther 407	Ricciardo Amadino	1611
3	Paolo Virchi	*Il libro de' mottetti a cinque*	Cfr. Ruini, n. 130	Ricciardo Amadino	1611

Appendice 3

Edizioni musicali veneziane perdute, pubblicate all'interno di una finestra temporale che comprende il 1611

1	Michelangelo Adami	*Motecta singulis, binis, ternis, quaternis, quinisque vocibis. Liber primus*	Cfr. RISM A 282	[Bartolomeo Magni?]	[*ante* 1615]
2	Alessandro Aglione	*Mottetti*, *libro primo*	Cfr. RISM A 392 e Patalas, 17	[Giacomo Vincenti]	[1599-1618]
3	Alessandro Aglione	*Il secondo libro de mottetti*	Cfr. RISM A 392 e Patalas, 17	[Giacomo Vincenti]	[1599-1618]
4	Guglielmo Arnone	op. 5	Cfr. RISM A 2481 e Patalas, 116	[Ricciardo Amadino o Bartolomeo Magni]	[1602-1625]
5	Giovanni Matteo Asola	*Missae duo decemque sacrae laudes, tribus vocibus concinendae* [V impressione]	Cfr. RISM A 2574 e A 2575	[Ricciardo Amadino]	[1593-1612]
6	Giovanni Matteo Asola	*Missae duo decemque sacrae laudes, tribus vocibus concinendae* [VI impressione]	Cfr. RISM A 2574 e A 2575	[Ricciardo Amadino]	[1593-1612]

7	Giovanni Matteo Asola	*Missae duo decemque sacrae laudes, tribus vocibus concinendae* [VII impressione]	Cfr. RISM A 2574 e A 2575	[Ricciardo Amadino]	[1593-1612]
8	Giovanni Matteo Asola	*Missae duo decemque sacrae laudes, tribus vocibus concinendae* [VIII impressione]	Cfr. RISM A 2574 e A 2575	[Ricciardo Amadino]	[1593-1612]
9	Oliviero Ballis	*Musiche a 3 e 4 voci*	Cfr. Mischiati cat. VIII, 21 e RISM B 779	[Alessandro Raverii o Giacomo Vincenti]	[*post* 1609]
10	Girolamo Belli	*Quarto libro di madrigali a cinque voci*	Cfr. RISM B 1740 e B 1744	[Ricciardo Amadino]	[1590-1617]
11	Girolamo Belli	*Quinto libro di madrigali a cinque voci*	Cfr. RISM B 1740 e B 1744	[Ricciardo Amadino]	[1590-1617]
12	Girolamo Belli	*Sesto libro di madrigali a cinque voci*	Cfr. RISM B 1740 e B 1744	[Ricciardo Amadino]	[1590-1617]
13	Girolamo Belli	*Settimo libro di madrigali a cinque voci*	Cfr. RISM B 1740 e B 1744	[Ricciardo Amadino]	[1590-1617]
14	Girolamo Belli	*Ottavo libro di madrigali a cinque voci*	Cfr. RISM B 1740 e B 1744	[Ricciardo Amadino]	[1590-1617]
15	Girolamo Belli	op. 21	Cfr. RISM B 1735 e B 1744	[Ricciardo Amadino]	[1610-1617]
16	Giulio Belli	*Psalmi ad vesperas in totius anni solemnitatibus, octo voc., duoque cantica Beatae Virginis* [II impressione]	Cfr. RISM B 1752 e B 1755	[Angelo Gardano o Bartolomeo Magni]	[1596-1615]
17	Valerio Bona	op. 20	Cfr. RISM B 3433 e B 3439	[Giacomo Vincenti]	[1611-1614]
18	Severo Bonini	Una edizione dispersa	Cfr. RISM B 3496 e B 3499	[Bartolomeo Magni?]	[1609-1615]
19	Bernardino Borlasca	*Canzonette a tre* […] [*Libro primo*]	Cfr. RISM B 3755	[Giacomo Vincenti]	[*ante* 1611]
20	Orazio Brognonico	*Secondo libro de madrigali a cinque voci*	Cfr. RISM B 4561 e B 4565	[Giacomo Vincenti]	[1611-1615]
21-25	Antonio Brunelli	Cinque edizioni disperse	Cfr. RISM B 4644 e 4644a	[Giacomo Vincenti?]	[*ante* 1612]

26	Serafino Cantone	*Mottetti concertati alla moderna con il basso continuo, libro terzo*	Cfr. RISM C 884 e C 887	[Bartolomeo Magni?]	[1599-1625]
27	Lodovico Casali	op. 2	Cfr. RISM C 1402 e C 1403	[Angelo Gardano o Bartolomeo Magni]	[1605-1618]
28	Marsilio Casentini	*Sesto libro de madrigali*	Cfr. RISM C 1434	[Giacomo Vincenti]	[*post* 1611]
29	Marsilio Casentini	*Il primo libro de motetti in concerto a una e a due voci*	Cfr. RISM C 1434 e PATALAS n. 325	[Giacomo o Alessandro Vincenti]	[1611-1641]
30	Marsilio Casentini	*Il secondo libro de motetti in concerto a una e a due voci*	Cfr. RISM C 1434 e PATALAS n. 325	[Giacomo o Alessandro Vincenti]	[1611-1641]
31	Giulio Cesare [Pinto] detto Romano	*Fuggilotio musicale di D. Giulio Romano nel quale si contengono Madrigali a una et due voci* [I edizione]	Cfr. RISM C 10	[Giacomo Vincenti]	[*ante* 1613]
32	Vincenzo Dal Pozzo	*Il secondo libro de madrigali a cinque voci*	Cfr. RISM P 5311 e P 5316	[Ricciardo Amadino]	[1585-1612]
33	Vincenzo Dal Pozzo	*Il terzo libro de madrigali a cinque voci*	Cfr. RISM P 5311 e P 5316	[Ricciardo Amadino]	[1585-1612]
34	Carlo Filago	*Sacrarum cantionum duarum, trium, quatuor, quinque, sex voc., liber secundus*	Cfr. RISM F 728 e F 729	[Bartolomeo Magni]	[1611-1619]
35	Giacomo Finetti	*Motecta binis vocibus concinenda, una cum basso ad organum accomodata* [...] *Liber secundus* [III impressione]	Cfr. RISM F 815 e F 816	[Bartolomeo Magni]	[1611-1617]
36	Giacomo Finetti	*Concerti a quattro voci con il basso per l'organo* [I edizione]	Cfr. RISM F 815 e F 818	[Bartolomeo Magni]	[*ante* 1611]
37-40	Paolo Fonghetto [Fonghetti]	Quattro edizioni disperse	Cfr. RISM F 1472 e F 1473	[Alessandro Vincenti o Bartolomeo Magni]	[1609-1620]

41-43	Amante Franzoni	Tre edizioni disperse	Cfr. RISM F 1813	[Ricciardo Amadino]	[*ante* 1613]
44	Amadio Freddi	*Divinae laudes, binis, ternis, quaternisque vocibus concinendae, cum basso ad organum* […] *Liber primus*	Cfr. RISM F 1827 e F 1830	[Ricciardo Amadino o Bartolomeo Magni]	[1605-1622]
45	Amadio Freddi	Una edizione dispersa	Cfr. RISM F 1827 e F 1831	[Ricciardo Amadino o Bartolomeo Magni]	[1605-1623]
46	Francesco Maria Guaitoli	*Missa et motetta*	Cfr. ristampa: Anversa, 1624 (RISM GG4784a) e Roche	[Giacomo Vincenti]	[1604-1624]
47	Antonio Gualtieri	*Il primo libro de mottetti a una e due voci*	Cfr. RISM G 4792	[Angelo Gardano]	[1604-1612]
48	Antonio Gualtieri	Una edizione dispersa	Cfr. RISM G 4792	[Angelo Gardano o Bartolomeo Magni]	[1604-1612]
49	Jean de Macque	*Il quinto libro de madrigali a cinque voci*	Cfr. RISM M 93 e M 96	[Bartolomeo Magni?]	[1599-1613]
50	Grammatio Metallo	[*Due compiete, una messa per principianti e un mottetto diatonico o cromatico a quattro voci*] op. 22	Cfr. Ribeiro, 90	[Giacomo Vincenti]	[1611-1613]
51	Grammatio Metallo	[*Salmi per tutto l'anno con due* Magnificat *a quattro voci*] op. 23	Cfr. Ribeiro, 90	[Giacomo Vincenti]	[1611-1613]
52	Claudio Monteverdi	*Il sesto libro de madrigali a cinque voci*	Cfr. ristampa: Anversa, Eredi di Pierre Phalèse, 1639	[Ricciardo Amadino]	[1611-1612]
53	Pomponio Nenna	*Il quarto libro di madrigali a cinque voci* [II impressione]	Cfr. RISM N 384 e N 385	[Bartolomeo Magni]	[1609-1617]
54	Ortensio Polidori	op. 1	Cfr. RISM P 5019	[Angelo Gardano o Bartolomeo Magni]	[*ante* 1612]

55	Antonio Savetta	op. 6	Cfr. RISM S 1107 e PATALAS n. 1753	[Giacomo Vincenti o Bartolomeo Magni]	[1610-1620]
56	Bernardo [Berardo] Strozzi	op. 1	Cfr. RISM S 6990	[Angelo Gardano?]	[*ante* 1612]
57	Bernardo [Berardo] Strozzi	op. 3	Cfr. RISM S 6990	[Angelo Gardano?]	[*ante* 1612]
58	Antonio Tarroni [Taroni]	*Il libro primo* […] *de' madrigali a cinque*	Cfr. RISM T 227	[Ricciardo Amadino]	[*ante* 1612]

Testi citati nelle Appendici 2 e 3.

KRUMMEL — DONALD W. KRUMMEL, *Venetian Baroque Music in a London Bookshop: The Robert Martin Catalogues, 1633-50*, in *Music and Bibliography. Essays in Honor of Alec Hyatt King*, ed. Oliver Neighbour, New York, K.G. Saur Clive Bingley, 1980, pp. 1-27.

MISCHIATI — OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi di editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984 (Studi e testi per la storia della musica, 2).

PATALAS — ALEKSANDRA PATALAS, *Catalogue of early music prints from the collections of the former Preussische Staatsbibliothek in Berlin*, Kraków, Musica Iagellonica, 1999.

RIBEIRO — MÁRIO DE SAMPAIO RIBEIRO, *Livraria de música de el-rey D. João IV: estudo musical, histórico e bibliográfico*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1967.

ROCHE — JEROME ROCHE, *«Aus den berühmbsten italiänischen Autoribus»: Dissemination north of the Alps of the early baroque Italian sacred repertory through published anthologies and reprints*, in *Claudio Monteverdi und die Folgen*, Bericht über das Internationale Symposium (Detmold 1993), eds. Silke Leopold - Joachim Steinheuer, Kassel, Bärenreiter, 1998, pp. 13-28.

RUINI — CESARINO RUINI, *Edizioni musicali perdute e musicisti ignoti nella* Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica *di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Musicologia Humana. Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, eds. Siegfried Gmeinwieser - David Hiley - Jörg Riedlbauer, Firenze, Olschki, 1994 (Historiae Musicae Cultores, 74), pp. 417-442.

WALTHER — JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Musikalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig, Deer, 1732 (rist. anast.: ed. Richard Schaal, Kassel, Bärenreiter, 1953, Documenta Musicologica, Druckschriften-Faksimiles, 3).

ANETA MARKUSZEWSKA
University of Warsaw

THE LAMENTO *UDITE LAGRIMOSI SPIRTI D'AVERNO* BY LUCIA QUINCIANI IN MARC'ANTONIO NEGRI'S *AFFETTI AMOROSI* (VENICE, 1611)

In 1611, a respectable Venetian publisher by the name of Ricciardo Amadino published the second part of a collection by Marc'Antonio Negri, a composer from Verona.[1] Entitled *Affetti amorosi*, the volume was dedicated to the Venetian lawyer Carlo Belegno and was made up of 16 monodic pieces, the last of which, *Udite, lagrimosi spirti d'Averno,* was composed by a woman composer, Lucia Quinciani.[2] The collection also included three pieces for two voices and two pieces for three voices, a cantata entitled *Aminta e Clori* and three sonatas for two violins and basso continuo, one of the earliest printed examples of the genre. Most of the scholarly attention concerning the *Affetti amorosi* has focused on the instrumental pieces in the collection,[3] but the vocal music by the composer Negri

[1] RISM A/I N 363. A copy of the *Affetti amorosi* is preserved in I-Gu; one more copy is preserved in B-Br.

[2] The *Affetti amorosi libro secondo* was dedicated to the *illustrissimo e colendissimo Signore* Carlo Belegno di Alvise, who organised in Venice a ridotto in San Moisè and was the patron of Marc'Antonio Negri (on this topic see, in this same volume, Rodolfo Baroncini, *La vita musicale a Venezia tra Cinquecento e Seicento: musici, committenti e repertori*, pp. 131-147). In the dedication, after a typical expression of appreciation and respect in addition to an affirmation of his devotion, the composer voiced his hope for Belegno's further protection promising his even greater commitment in the service of the illustrious patron. It is worth noticing that the two-voice compositions (*O vago Rossignuolo* and *Tempesta di dolcezza*) were dedicated, respectively, to Andrea Morosini, and to his father Giacomo Morosini. Andrea was a well-known historian (the author of *Historia Veneta,* among other things) and a politician (he was a member of Senate, *Consiglio dei dieci* and in 1610 became a *consigliere ducale*) and very active in the Venetian public life in the years 1575-1618. Between 1585-1602 Morosini led a famous *ridotto* in Venice with the participation of patricians and eminent intellectuals, who included, among others, Galileo Galilei and Giordano Bruno. They were interested in many topics and vividly discussed literature, politics and science, accompanied by music which was played in the background and played an important role in the meetings. Rodolfo Baroncini thinks that it was thanks to the contact with Morosini and Belegno that Marc'Antonio Negri received his post in San Marco. Taking into consideration the position and relations of the mentioned patricians, it could very well be the case; however, it still remains an open question when did Negri exactly approach Morosini for the first time. From the dedication one can also suppose that Morosini did not stop organising his *ridotto* after 1602. It is also worth pointing out that Lucia Quinciani is presented in *Tavola* as a *Signora*, which gives us the idea that she was a married woman with some musical experience, not just a beginner in musical art. Only two copies of Negri's publication have survived, one being in the possession of Biblioteca Universitaria di Genova (I-Gu), the second of Bibliothèque Royale di Bruxelles (B-Br): Emil Vogel - Alfred Einstein - François Lesure - Claudio Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia - Genève, Staderini - Minkoff, 1977, n. 2015.

[3] Willi Apel, *Italian Violin Music of the Seventeenth Century*, ed. Th. Binkley, Bloomington, Indiana University Press, 1990; Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, New York, Dover, 1994; Roark Miller, *Marc'Antonio Negri*, in NG², XVII, p. 740; Baroncini, *La vita musicale*, p. 138.

has however attracted much less interest.[4] If and whenever it happens to be mentioned, the name of Negri generally appears in the context of the life and works of Claudio Monteverdi: between December 1612 and 1619 Marc'Antonio Negri was deputy chapel master at St. Mark's Basilica in Venice, where Monteverdi was chapel master from September 1613 until his death in 1643.[5]

Until recently, it was believed that the *Affetti amorosi* (1611) marked the starting point of secular monody in Venice, paving the way for similar publications in the city. However, Roark Thurston Miller's research in the archives of Venice has revealed that the name of Marc'Antonio Negri was not mentioned in notary deeds until 1613, i.e. shortly after he took up position at St. Mark's Basilica.[6] Although Negri had probably made visits to Venice before that date,[7] Miller seems justified in suggesting that Negri's *Affetti amorosi* was a product of his work done earlier in Verona.[8] Yet even if the claim that the *Affetti amorosi* pioneered Venetian secular monody no longer holds, the piece by Lucia Quinciani included in the collection still remains the first known published example of secular monody by a female composer. Lucia Quinciani takes her place among pioneering women composers such as Maddalena Casulana, author of the earliest music publication by a woman (her first book of four-voiced madrigals, 1568); Raffaella Aleotti – the first female composer to write sacred polyphony (1593); Francesca Caccini – the first female opera composer (*La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina,* 1625); or, later, Marietta Prioli, author of the earliest known publication by a woman containing instrumental pieces (*Balletti et correnti a due violini*, 1665) and Isabella Leonarda, whose op. 16 contains the earliest published sonatas ever composed by a woman.[9] Coming from a notable family and herself a considerable vocal and composing talent with a high musical profile and many surviving pieces to her name, Francesca Caccini has attracted considerable scholarly attention, including a recent monograph by Suzanne G. Cusick.[10] However,

---

[4] Alberto Gajoni-Berti, *Dizionario dei musicisti e cantanti veronesi (1400-1966)*, Verona, Cortella, 1966, p. 55; Enrico Paganuzzi, *La musica a Verona*, Verona, Banca mutua popolare di Verona,1976, p. 4; Roark Miller, *The Composers of San Marco and Santo Stefano and the Development of Venetian Monody (to 1630),* unpublished dissertation, University of Michigan 1993; Id., *Marc'Antonio Negri*, p. 740; Nigel Fortune, *A Handlist of Printed Italian Secular Monody Books, 1602-1635*, «R.M.A. Research Chronicle», III, 1963, pp. 27-50.

[5] On the impact of the so called 'bacio' madrigali from the *Affetti amorosi* by Negri on chosen compositions by Monteverdi's *Madrigals*, Book 7, see Gary Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 167.

[6] Miller, *The Composers*, p. 14.

[7] Rodolfo Baroncini suggests that Negri was in Venice already in 1608. See Baroncini, *La vita musicale,* p. 138. It is worth stressing in this context that the first volume of *Affetti amorosi* was published that year and was dedicated to Giacomo and Andrea Morosini, Marc'Antonio's Venetian patrons (ALLI CLARISSIMI / SIGNORI GIACOMO, ET ANDREA / MOROSINI / DEL CLARISSIMO SIGNOR POLO / PATRONI OSSERVANDISSIMI). See *Affetti amorosi* (Venezia 1608), GB-Lbl, Music Collection D.189.

[8] It means that the *status* of the first Venetian collection of secular monody belongs to *Il quarto libro de Madrigali* by Bartolomeo Barbarino (1614).

[9] Jane Bowers, *The Emergence of Women Composers in Italy, 1566-1700*, in *Women Making Music. The Western Art. Tradition, 1150-1950*, eds. Jane Bowers - Judith Tick, Urbana - Chicago, University of Illinois Press, 1987, pp. 117-121.

[10] Suzanne G. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

she is somewhat of an exception – most women musicians in early modern Europe are poorly documented and largely unknown. This particularly applies to Lucia Quinciani, our female composer of *Udite, lagrimosi spirti d'Averno*: we seem to know very little about her life and work other than that she was a pupil of Negri, composed one surviving piece, and that she was probably active in Verona.[11]

Judging the talent of a musician by basing it on a single surviving composition is a difficult task and indeed we do not even know if Lucia Quinciani actually ever composed any other pieces besides the one in question. Such scarcity of source material is in fact quite typical of female musicians. In some ways, this is not surprising: a majority of their male contemporaries held distinctly unflattering ideas about the intellectual capabilities of women, and tended to disparage the idea of a sound education for women. Consequently, women's access to professional instruction was limited, and their musical education was focused mainly on singing, accompaniment and basic keyboard instrument skills. If they composed, they practised minor genres and simple techniques. This lack of opportunity limited women composers in the exploitation of their skills on a professional basis. Their publishing options were limited, and women composers found it difficult to find employment (with the possible exception of religious convents). Instances of undeniable artistic talent in women composers, when recorded, tended to be regarded by men as curiously freakish and paradoxical, if not indeed free compositions by men themselves and for men only.[12] In this article, I will examine more closely this kind of 'musical curiosity' created by Lucia Quinciani, placing her piece within the context of similar music, including that of Marc'Antonio Negri's collection, although certain questions will remain unanswered in my paper. By way of introduction, I would like to provide a brief background description to Marc'Antonio Negri before going on to explain the context in which his *Affetti amorosi* were composed.

Marc'Antonio Negri was born in the second half of the 16th century. In the dedication to his first volume of psalms (*Primo libro de' Salmi a sette voci*, Venice, 1613) he states that he had been working at the Duomo of Verona.[13] He had previously attended the Scuola degli Accoliti, a school in Verona which offered grammatical and musical instruction to clerics of limited means and where his duties would have included taking the contralto parts in Verona's church choirs.[14] According to Enrico Paganuzzi, Negri went on to become chapel master at the Duomo, where he was also a singer until 1612.[15] As early as 1608, he published the first part of his collection, *Affetti amorosi a tre voci*. In the absence of surviving documentary evidence, Negri's potential membership in Verona's

---

[11] Thomas W. Bridges, *Quinciani Lucia*, in oxfordmusiconline.com; Id., *Quinciani Lucia*, in *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, eds. Julie Anne Sadie - Rhian Samuel, New York - London, Norton, 1995, p. 380. Bridges, without giving any evidence, states that Lucia was not related to the madrigalist Lucrezio Quintiani from Cremona.

[12] Linda Phyllis Austern, *Portrait of the Artist as (Female) Musician*, in *Musical Voices of Early Modern Women. Many-Headed Melodies*, ed. Thomasin Lamay, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 29.

[13] Gajoni-Berti, *Dizionario,* p. 55.

[14] *Ibidem*.

[15] Paganuzzi, *La musica*, p. 4.

most important academy, the Accademia Filarmonica, remains a matter of conjecture, but an inventory of the academy's possessions dated 1628 mentions a 1611 edition of the *Affetti amorosi* as being part of the academy's library.[16] There is also no record of Negri's participation in private music events (*ridotti musicali*), such as those organised by count Mario Bevilacqua, Verona's most distinguished music lover and patron of the day. After the death of Bevilacqua in 1593 which marked the end of the Renaissance in Verona, the composers active in the city quickly discovered and implemented new musical trends such as the *concertato* style in church music or secular monody. Adriano Banchieri's extremely favourable reaction to a performance of one of his own masses in Verona provides us with a good idea of the dynamic nature of Verona's music life at the turn of the 16th century. Banchieri came to Verona late in 1605 and remained in the city until the summer of 1606. As he records, he composed for Palm Sunday

> a concertato mass for four choirs that made it sound as if it were composed for eight; the first choir was made up of three *violini da braccio* and the tenor voice, the second [choir] – for other violas with suitable voices, the third [choir] was made up of four violas da gamba with as many other human voices and the fourth [choir] comprised three trombones and a contralto. It [the mass] was rehearsed at the *ridotto* held at count Bevilaqua's [palace], and was then officially performed on Palm Sunday, where the aforementioned resources were very sweetly augmented by the church organ [at S. Maria in Organo] played by Gio. Pietro Negri, with a basso continuo part comprising two violoni *in contrabasso*, two clavichords, three lutes and two chitarroni. [The mass] was well received thanks to the skilful arrangement of the parts and the excellent skills of the instrumentalists; those excellent virtuosi deserve all of the credit as little was owed to the merits of the piece itself.[17]

In terms of secular music, Verona would soon be able to boast publications in the new style, ranging from Ludovico Bellanda (*Musiche per cantare sopra il Chitarrone et Clavicembalo*, Venice, Giacomo Vincenti, 1607; *Le Musiche per cantarsi sopra Theorba, Arpicordo, e altri stromenti, à Una, et Doi Voci. Libro secondo*, Venice, Vincenti, 1610)[18] to Marc'Antonio Negri's collections mentioned above. Importantly for Marc'Antonio Negri's future career, this suggests that he was not only a skilled composer and singer, but also a musically enterprising individual, who had kept abreast of the city's musical novelties before leaving Verona for Venice in 1612, never to return. This also meant that Lucia Quinciani had a capable and talented teacher in Negri – a composer and singer who not only was familiar with recent musical developments, but actually helped to shape them, and was able to introduce his pupil to the secrets of the new melodic style, something that her piece clearly shows.

---

[16] Giuseppe Turrini, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico:* […] *annunziando il prossimo quarto centenario*, Verona, La Tipografica Veronese, 1941, p. 196.

[17] Paganuzzi, *La musica*, p. 196.

[18] *Ibidem*, p. 197.

It was probably Marc'Antonio Negri who chose the text to be set to music by his pupil. She settled on *Udite lagrimosi spirti d'Averno,* the famous lamento of Mirtillo from Battista Guarini's *Il Pastor Fido* (III, 6). Mirtillo's lines were one of the seven most popular passages from Guarini's tragicomedies to be set to music by various composers, mainly madrigalists and early composers of monody (the other six included «Ah, dolente partita»; «Cruda Amarilli che col nome ancora»; «Oh primavera, gioventù dell'anno»; «O Mirtillo, Mirtillo, anima mia»; «Oh misera Dorinda! Ov'hai tu poste»; and «Quell'augellin che canta»).[19] Composers who set to music passages from *Il Pastor Fido* at the height of popular interest in this work in 1595-1626 included such names as Claudio Monteverdi, Heinrich Schütz, Philippe de Monte, Claudio Pari, Giovanni Ghizzolo, Luca Marenzio, Scipione Cerreto, Sigismondo d'India, Marco da Gagliano, Francesco Saracini and many others.[20] It would seem that Negri consciously chose a text that made his pupil part of the productive and popular tradition of setting passages from Guarini's work to music. For his own compositions in his *Affetti amorosi,* Negri notably chose poetry by a different poet, the increasingly popular Giambattista Marino.[21]

The original lines in *Il Pastor Fido* are as follows:

Udite, lagrimosi
spirti d'Averno, udite
nova sorte di pena e di tormento;
mirate crudo affetto
in sembiante pietoso:
la mia donna, crudel più de l'inferno
perch'una sola morte
non può far sazia la sua fiera voglia
(e la mia vita è quasi
una perpetua morte),
mi comanda ch'i' viva,
perché la vita mia
di mille morti il dì ricetto sia.

Lucia Quinciani's piece, which is 28 bars long, sets only the first six lines of Guarini's poetry to music.[22]

The first obvious question, which can only remain unanswered, is: why does Lucia Quinciani only set part of Mirtillo's actual lamentation to music, so violating the syntax of his lines and interrupting his narrative? A comparable solution is not to be found in any of the other settings of the same passage that I am aware of.

---

[19] Arnold Hartmann Jr., *Battista Guarini and "Il Pastor Fido"*, «The Musical Quarterly», XXXIX/3, 1953, p. 423.

[20] *Ibidem*, p. 424.

[21] Besides *Udite lagrimosi Spirti d'Averno*, only *Donna voi vi credete* was composed to poetry by Guarini. The author of other texts was Giambattista Marino; see Tomlinson, *Monteverdi*, p. 167.

[22] We have examined the copy preserved in I-Gu, *RARI* L.VII.10 (7).

The composer sets the poetic lamentation to music as an accompanied monody with a free, mostly slow-moving bass-part. Her piece bears no resemblance to the famous *Lamento d'Arianna* by Monteverdi, which, soon after being first presented at Mantua as part of the 1608 opera *Arianna,* became the model for lamentos for future composers.[23] However, the very nature of Guarini's text would have made it impossible for her to base her solutions on Monteverdi's piece – the text is relatively short, concise and conventional, aimed at cleansing the soul of sorrow rather than conveying an outburst of uncontrolled female emotions. The lamento, as a dramatic recitativo piece, was a burgeoning genre at the time, and Lucia Quinciani's *Udite lagrimosi spirti d'Averno* seems to combine the model of polyphonic madrigal lamento by composers such as Giaches de Wert or Luca Marenzio with the general principles of the new style. She may have taken from the former tradition, the repeated notes, the unexpected modulations and the expressive chromaticisms.[24] On the other hand, Lucia Quinciani's decision to make the vocal part follow the slow-moving bass-line, was simply following the suggestions of Jacopo Peri, who recommended that feelings of sadness should follow the bass line «so that the voice would not seem to dance to the movement of the bass, particularly in sad or severe subjects, granted that other more joyful subjects would require more frequent movement».[25] Although Peri's recommendations applied mainly to the technique of composing and performing recitatives, they lent themselves easily to lyrical pieces, which likewise adhered to the idea of matching textual and musical affects.

Intended for a soprano voice, the piece was composed in the F mode, although some of the consonances suggest a degree of tonal instability. The composer uses expressive chromaticisms (e.g. on the word «lagrimosi», bars 2-4) to highlight words which were either highly emotionally charged or contained pleas to the listeners asking for their attention or empathy. The use of chromatic progression can be illustrated by the verb «mirate» (bars 15-16). She also relies on repeated or sequenced motifs, e.g. in the words «nova sorte di pena e di tormento» (bars 7-15). In so doing, she confirms and emphasises the painful experiences of Mirtillo at the loss of Amarilli. She uses the repetition of certain words, such as the opening «udite», which is obviously to help her catch the attention of those who are listening and whom she wants to inform about the amorous pain. She even repeats entire lines, such as «la mia donna crudel piu dell'inferno» (bars 21-28). In

[23] Ellen Rosand, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, «The Musical Quarterly», LXV/3, 1979, pp. 346-359; Suzanne G. Cusick, *'There Was Not One Lady Who Failed to Shed a Tear': Arianna's Lament and the Construction of Modern Womanhood*, «Early Music», XXII/1, 1994, pp. 21-43; Ead., *Re-Voicing Arianna (And Laments): Two Women Respond*, «Early Music», XXVII/3, 1999, pp. 436-449; Tim Carter, *Intriguing Laments: Sigismondo d'India, Claudio Monteverdi, and Dido "alla parmigiana" (1628)*, «Journal of the American Musicological Society», XLIX/1, 1996, pp. 32-69.

[24] Kyung-Young Chung, *Reconsidering the Lament: Form, Content, and Genre in Italian Chamber Recitative Laments, 1608-1640*, unpublished dissertation, University of North Texas, 2004, p. 19.

[25] « […] ò non paresse in un certo modo ballare al moto del Basso, e principialmente nelle cose, ò meste, ò gravi, richiedendo per natura l'altre più liete, più spessi movimenti […]», Jacopo Peri, *Preface to Le Musiche sopra l'Euridice, 1601*, in Barbara Russano Hanning, *Of Poetry and Music's Power. Humanism and the Creation of Opera*, Ann Arbor, Umi Research Press, 1980, p. 298.

several passages her music is clearly illustrative, such as the descending melodic line of the «inferno» (bar 23).

Lucia Quinciani's piece has little in the way of virtuosity; the music contains no melodic leaps or *passaggi* which were very popular at the time. Ornamentation is used very sparingly, the word *affetto* being a good example. Repeated notes of the same pitch are often used to construct melodic lines – a device clearly calculated at a declamatory and rhetorical style for a more realistic depiction of the downcast protagonist.

In terms of rhythm, *Udite, lagrimosi spirti d'Averno* is not particularly inventive. The composer prefers long and longer note values; the slow-moving melodic line in the bass part occasionally comes to life when the text requires it. In this sense, the bass line serves not only as a harmonic foundation for the singer, but occasionally also to bring out the rhetorical meaning, and in this way it can be said to complement the solo part. One example of the bass line being used to emphasize the poetic message occurs in the setting of the words «nova sorte di pena e di tormento or più dell'inferno», which are illustrated by melodic lines built of descending quavers followed by crotchets (see appendix).

As I have already said, it is difficult to gauge a composer's talent based on a single surviving composition. Compared to Negri's melodic pieces, which are reminiscent of the canzonettas (which were popular at the time) rather than of the *recitativo* pieces, Lucia Quinciani's piece is more declamatory in nature. In terms of artistic quality, it falls well short of pieces such as the lamento *Lasciatemi stare solo* by another female composer, Francesca Caccini, or *Udite, lagrimosi spirti d'Averno* by Claudio Saracini (*Le seconde musiche* [...] *per cantar et sonar nel chitarrone, arpicordo et altri stromenti, et nel fine il Lamento della Madonna in stile recitativo*, Venice, Vincenti, 1620). Nevertheless, it should be emphasized that Lucia Quinciani tends to implement the postulates of the founders and popularisers of the *seconda prattica*. I have already mentioned Peri's recommendation on varying the bass line depending on the emotional contents of the text; another theoretical tenet Lucia Quinciani seems to apply – one which is most strongly associated with the aesthetics of Giulio Caccini – is that music should be expressive and emotional, and that composers and singers should steer clear of excessive ornamentation. Although the composer worked far from the centre of the new style, her piece demonstrates her ability to quickly assimilate the new principles.

It remains an open question as to why Negri decided to include his pupil's composition in his collection in the first place. A woman wishing to see her music in print was typically seen as a case of dangerous immodesty. The first answer which comes to mind is that Negri might have wished to showcase his skills as a teacher, as one who was familiar with the new style. Given the growing popularity of home-based music making, which was particularly recommended to women, coupled with the growing popularity of music publications, the demand for teachers capable of offering music instruction in the homes of wealthy noblemen and aristocrats was on the increase. Negri may have been wanting to advertise his educational talents. It is also possible that Negri was in the service of Lucia's father and by adding a composition of his patron's daughter, he expected to reap some rewards.

Parents of talented girls occasionally wished to display their daughters' skills in the form of a music publication, particularly if the girl would be joining a convent. This was the motivation of Giambattista Aleotti, the father of Vittoria Aleotti, who personally wrote the dedication to his daughter's 1593 collection *Ghirlanda de madrigali*.[26]

It is also possible, though not very likely, that Negri included his pupil's piece in his collection because he wanted to introduce her to fellow musicians or potential patrons. Lucia's piece may also have been recommended for inclusion by someone else, e.g. Carlo Belegno, the dedicatee of *Affetti amorosi*.[27] A look at the structure of the volume shows that Lucia Quinciani's attempt is inserted among pieces by Negri, where it is placed at the end of a series of Negri's monodic pieces, so preceding a section containing his works for two voices.

The piece by Lucia Quinciani is a good match for Negri's collection in terms of affect, given that *Affetti amorosi* is aimed at being a kaleidoscopic depiction of emotions connected to love. Negri's 15 monodic compositions contain not a single lamento, even though several of his monodic compositions are sorrowful complaints about merciless ladies.

Why this particular text had been chosen as a lamento to be composed by a woman can be relatively easily explained by certain cultural factors and gender theory. Lamentations by women – and especially lamentations of spurned lovers such as Ariadne – represented a venerable tradition which went all the way back to antiquity. In the Mediterranean world, the cultural effort of vocalising such lamentations fell into the domain of women from all social classes.[28] The female nature was seen in the early modern period as irrational, tempestuous, unpredictable and emotional, and therefore dangerous to men and to the social order. Composing and singing lamentos was seen as an exercise that helped women to purge their souls of such turbulent emotions in a way that was predictable and deliberate. Ideally, this aim was to be achieved through pastoral poetry filled with plaints and lamentos. Guarini believed that poets such as himself and his contemporaries should use their poetry to cleanse the soul of sadness and to dispel melancholy. He also followed Augustin's belief that the art of the lamentation had certain educational or even therapeutic roles to play. Guarini had in mind mainly adolescent boys, who would compose and sing lamentos to vent their fears, anxieties, pent-up emotions and erotic longings. Through this kind of catharsis, they could learn to exert control over extreme emotions, a skill that made it possible for them to join the world of adult men.[29] But as we know, pastoral poetry, lamentations included, was also immensely popular with women, so much so that, as Suzanne G.

---

[26] Bowers, *The Emergence of Women Composers*, pp. 128-129.

[27] One could imagine some ties between Lucia Quinciani and Carlo Belegno, but at the moment they are difficult to prove. It is worth stressing however that the link with the dedicatee Belegno seems to relate *Affetti amorosi* to Venice, not Verona.

[28] Tullia Magrini, *Women's 'work of pain' in Christian Mediterranean Europe*, «Music and Anthropology», III, 1998; http://www.fondazionelevi.org/ma/index/number3/magrini/magr0.htm (17/12/2014).

[29] Anne Macneil, *Weeping at the Water's Edge*, «Early Music», XXVII/3, 1999, p. 413.

Cusick observes, it was treated as «the musical equivalent of spinning, weaving, and sewing – a performance par excellence of womanhood itself».[30]

Another difficult question is why the lines chosen by Negri for his pupil were originally spoken by a man, even though the third scene of the same act of *Il Pastor Fido* contains a lamento by Amarilli, *O Mirtillo, Mirtillo, anima mia*, a well-known piece no less popular than *Udite lagrimosi spirti d'Averno*. In analysing a similar instance in the output of Francesca Caccini, Suzanne G. Cusick finds that «the aria's voice can sound to us like the artistic voice of a third sex; in the seventeenth century it may have sounded like a voice that sustained the contradiction between binary gender norms and the belief that all human beings shared a single sex».[31] Another hint is supplied within the tragicomedy itself. The passage *O Mirtillo, Mirtillo, anima mia* ends with the following words:

> quelle lagrime tue sono il mio sangue,
> que' sospiri il mio spirto e quelle pene
> e quel dolor, che senti
> son miei, non tuoi, tormenti.[32]

As the reception of *Il Pastor Fido* suggests, those lines would have been present in the mind of audiences listening to Mirtillo's lamento.[33] Amarilli suffered because she could not love Mirtillo openly, destined as she was to marry another. In other words, Mirtillo's lamentation, although spoken by a man, also verbalises Amarilli's complaints. Where the gender comes into play is in the fact that Mirtillo's lamento is more rhetorical, well-structured and emotionally balanced than that of Amarilli. In setting Mirtillo's lines to music, Lucia Quinciani was demonstrating that, even though she was a woman like Amarilli, she was capable of harnessing and controlling emotion in her music no less than a young man might do. In this sense, by composing a young man's lamento, she was demonstrating her musical mastery and dispelling the myth of female nature as unbridled and uncontrollable.

However, the education of girls in the early modern period was not aimed at developing the creative side of their personality. Conduct books on raising girls tended to focus on creating good Christian wives, mothers and housewives but they also drew attention to teaching girls how to consciously experience and express adolescent sorrows.[34] It was an important aspect of their education – as respectable matrons they would have been expected to forsake the sorrows, longings and emotional turmoil that once troubled their young souls, and become happy women overnight. Lamentations were seen as an important tool for achieving that ideal, as girls learned to express their sorrows by taking on the character of an Ariadne, a Dido or some other mythological or literary character. This

---

[30] Cusick, *Francesca Caccini*, p. 136.

[31] *Ibidem*, p. 133.

[32] Giovanni Battista Guarini, *Il Pastor Fido*, ed. Elisabetta Selmi, Venezia, Marsilio, 1999, p. 165.

[33] Maria Rika Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, Manchester, The University of North Carolina Press, 1979, pp. 78-79.

[34] Cusick, '*There Was Not One Lady'*, p. 22.

is why many women composers tried their hand at lamentos but, as Lucia Quinciani's example seems to suggest, those anguished songs were usually their swan song; disappointingly, the lamentos that showed them as creative and well-rounded human personalities were usually followed by a life-long silence.

Abstract

The second book of *Affetti amorosi* by Marc'Antonio Negri was published in Venice in 1611. Until some years ago, it was considered to be the first collection of secular monody published in Venice. Nowadays, it seems more plausible to connect it with Negri's native Verona. In the collection, amongst the songs and instrumental pieces by Negri, one can find a unique composition (*Udite, lagrimosi spirti d'Averno*) by Lucia Quinciani, a woman composer better known as the first female composer of secular monody. Lucia Quinciani was a pupil of Negri and worked probably in Verona or in Venice. For her composition, she used a text from Giovanni Battista Guarini's *Il pastor fido* (III, 6).

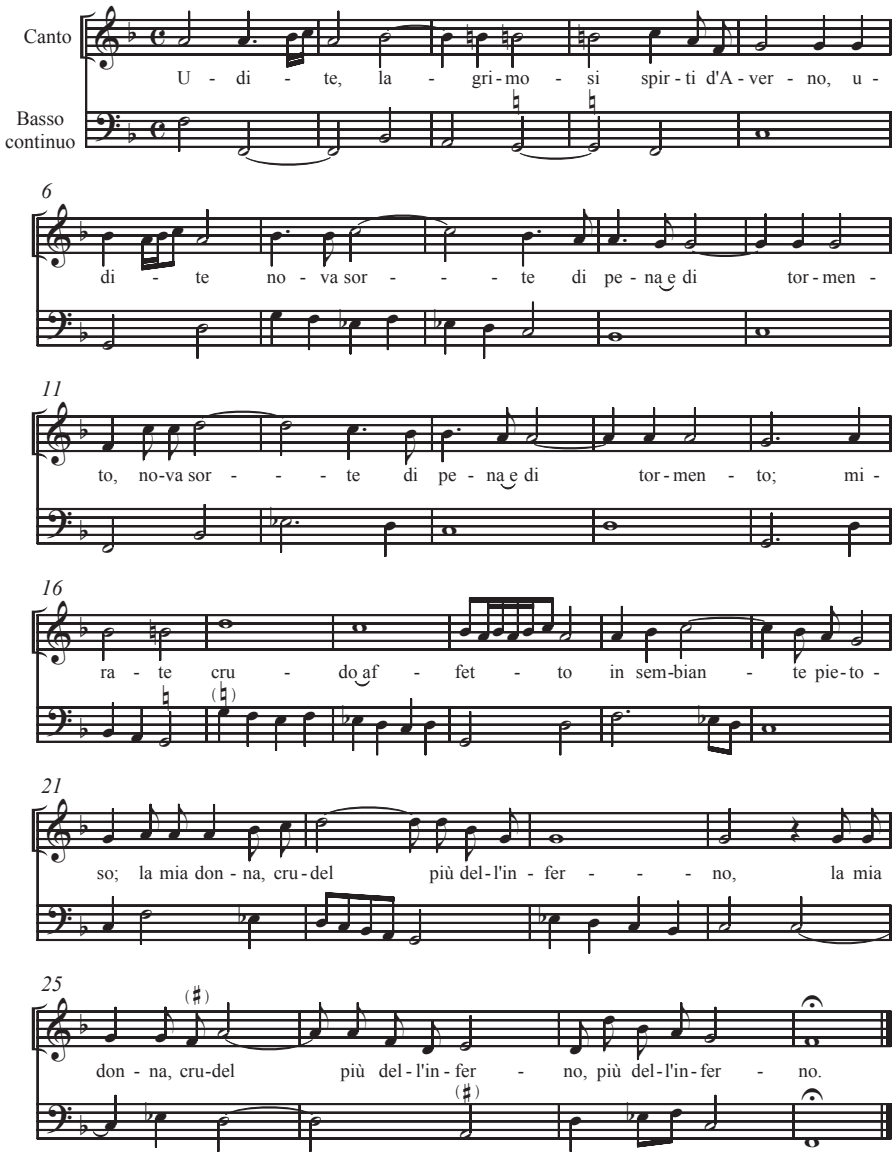
The present article concentrates mainly on Quinciani's piece. It seems worth pointing out that women composers quite quickly adapted their talents to a new style. How did Lucia Quinciani set Guarini's poetry to music? Why did she choose a text arranged for a male hero? Did she carry out the ideas of the first monodists? and why did Negri decide to insert his pupil's composition in his collection?

Il secondo libro degli *Affetti amorosi* di Marc'Antonio Negri apparve a Venezia nel 1611 e fino a pochi anni fa era considerata la prima collezione di monodie profane mai scritta a Venezia. Oggi sembra più plausibile connettere questa raccolta a Verona, città natale di Negri. Nella stampa, tra canzoni e brani strumentali dello stesso Negri, si trova una composizione unica (*Udite, lagrimosi spirti d'Averno*) di Lucia Quinciani, una donna compositrice che deve la sua fama proprio all'essere stata la prima compositrice di una monodia profana. Negri dichiara Lucia Quinciani sua allieva e probabilmente fu attiva a Verona o a Venezia. La sua composizione usa un testo tratto dal celebre *Il pastor fido* (III, 6) di Giovanni Battista Guarini.

Questo studio si concentra principalmente sul brano della Quinciani. Sembra molto interessante che donne compositrici abbiano adattato piuttosto presto il loro talento ad un nuovo stile compositivo. Come musicò Lucia Quinciani il testo poetico di Guarini? Perché scelse di mettere in musica un testo pensato per un eroe maschile? Realizzò le idee dei primi monodisti? E perché Negri decise di inserire questa composizione della sua allieva nella sua raccolta?

Appendix

Lucia Quinciani, *Udite lagrimosi spirti d'Averno*
In Marc'Antonio Negri, *Affetti amorosi* (Venezia, 1611)



CHIARA COMPARIN
Università degli Studi di Padova

I *MOTECTA OCTONIS VOCIBUS* (VENEZIA, 1604) DI ANTONIO GUALTIERI SULLO SFONDO DELLA PRODUZIONE POLICORALE TRA PADOVA E VENEZIA

La prassi policorale in uso nella basilica di San Marco a Venezia durante la seconda metà del secolo XVI divenne un modello e fu fatta propria anche dalle principali istituzioni del territorio veneziano, dal Friuli fino a Bergamo.[1] Padova, che aveva ospitato le prime espressioni documentate di questo genere musicale,[2] continuava ad avere nella cattedrale e nella basilica del Santo i fulcri principali della pratica policorale, testimoniata dalle composizioni di autori come Pietro Antonio Guainaro, Francesco Portinaro, Ippolito Camaterò, Giovanni Battista Mosto, Costanzo Porta, Lodovico Balbi e Giulio Renaldi, i quali componevano musica a più cori sia per le esigenze liturgiche, sia per i concerti organizzati per solennizzare le principali festività.[3]

È in questo contesto che si svolge e si sviluppa l'attività di Antonio Gualtieri (Monselice, 1574-1661), un musicista riscoperto in questi ultimi anni in seguito alla nuova attenzione attribuita alla prassi policorale nell'area padovana. Un esempio significativo di quest'arte sono i *Motecta octonis vocibus*[4] che egli pubblicò nel 1604 e dedicò a Marco II Cornaro, vescovo di Padova, in segno di riconoscenza per il sostegno ricevuto nella propria preparazione musicale.

---

[1] Cfr. i recenti contributi in *Tesori della musica veneta del Cinquecento. La policoralità, Giovanni Matteo Asola e Giovanni Croce*, Catalogo della mostra, eds. Iain Fenlon - Antonio Lovato, Venezia, Fondazione Levi, 2010.

[2] Cfr. Raffaele Casimiri, *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei secoli XIV, XV, XVI. Contributo per una storia*, «Note d'archivio per la storia musicale», XIX, 1941, pp. 29-31, 101-104; John Georg Constant, *Renaissance Manuscripts at the Cathedral of Padua*, Ph. D., University of Michigan, 1975, pp. 231-260; Cristina Guarnieri, *La musica nella cattedrale di Padova durante il magistero di Giordano Pasetto (1520-1557). Appendice documentaria e trascrizioni musicali*, tesi di laurea, 2 voll., Università degli Studi di Padova, a.a. 1984-1985; Antonio Lovato, *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca Capitolare di Padova*, Venezia, Fondazione Levi, 1998 (Cataloghi e Bibliografie, 5), pp. 867-875.

[3] Cfr. Raffaele Casimiri, *Musica e musicisti*, pp. 101-119; Tiziana Ravasio, *Giovanni Battista Mosto maestro di cappella nella cattedrale di Padova (1580-89; 1595-96). Trascrizione dei salmi inediti per doppio coro*, tesi di laurea, 2 voll., Padova, Università degli studi, a.a. 1984-1985; Jessie A. Owens, *Il Cinquecento*, in *Storia della musica al Santo di Padova*, eds. Sergio Durante - Pierluigi Petrobelli, Vicenza, Neri Pozza, 1990 (Fonti e studi per la storia del Santo a Padova, Studi, 6), pp. 43-46, 63-64, 69-70; Francesco Passadore, *Costanzo Porta maestro di cappella a Padova*, «Il Santo», XLIV, 2004, pp. 39-49; Francesco Passadore, *I musicisti del Santo e della cattedrale di Padova in antologie sacre dei secoli XVI e XVII*, in *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, eds. Giulio Cattin - Antonio Lovato, Padova, Istituto per la Storia Ecclesiastica Padovana, 1993 (Fonti e Ricerche di Storia Ecclesiastica Padovana, 24), pp. 191-212.

[4] RISM A/I G 4791. La prima edizione critica moderna di quest'opera è stata oggetto della mia tesi di laurea specialistica (Padova, Università degli Studi, a.a. 2010-2011).

Attraverso quest'opera, il presente contributo intende discutere gli elementi più caratteristici del linguaggio compositivo di questo musicista, attivo a Monselice, San Daniele del Friuli e Montagnana, in rapporto ai repertori policorali di Padova e di Venezia, dove Antonio Gualtieri fu insegnante di canto dei chierici nella basilica di San Marco dal 1633 al 1650 nello stesso periodo in cui a Venezia era attivo Claudio Monteverdi.

Il *corpus* delle opere di Antonio Gualtieri a noi note comprende quattro libri di mottetti, un libro di canzonette e due libri di madrigali.[5]

1. *«Sufficienza et buone qualità»: profilo e attività musicale di Antonio Gualtieri*

Grazie a documenti d'archivio pubblicati da Francesco Passadore,[6] Franco Colussi[7] e Antonio Lovato,[8] oggi possiamo delineare con maggiore chiarezza il percorso biografico e l'attività di questo compositore.

Antonio Gualtieri[9] fu attivo tra la seconda metà del Cinquecento e la prima metà del secolo XVII in qualità di «musices magister» e maestro di cappella inizialmente in area friulana e poi in territorio veneto, tra Monselice, Montagnana, Padova e Venezia.

Figlio di Domenico e Caterina Solesina, venne battezzato nella pieve della collegiata di Santa Giustina a Monselice il 29 maggio 1574.[10] Questa è l'unica informazione relativa alla vita del compositore a noi nota prima del 2 novembre 1596, quando venne assunto come maestro di cappella nella chiesa di San Michele a San Daniele del Friuli.[11] Essa, però, è importante perché permette finalmente di avere dei riferimenti più sicuri sull'arco temporale e sui luoghi che furono teatro della sua attività, rispetto alle incertezze e alle inesattezze finora proposte da diversi dizionari musicologici.[12] Restò alla guida della cappella di San Daniele fino al 3 novembre 1605, quando il Consiglio della comunità lo licenziò perché ritenuto responsabile o comunque coinvolto in un omicidio commesso a Valvasone, dove era procuratore nel recupero di crediti per conto della moglie Silvia.[13]

---

[5] Il mio progetto di dottorato (Scuola di Dottorato in Storia e Critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Università degli Studi di Padova, 2012-2015) si propone di restituire in edizione critica l'opera omnia di Antonio Gualtieri e di integrare le attuali conoscenze sul suo percorso biografico.

[6] Francesco Passadore, *Musica e musicisti a Rovigo tra Rinascimento e Barocco*, Rovigo, Minelliana, 1987, pp. 11-34, 48-56.

[7] Franco Colussi, *Antonio Gualtieri*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani 2. L'età veneta*, II, eds. Cesare Scalon - Claudio Griggio - Ugo Rozzo, Udine, Forum, 2009, pp. 1385-1388.

[8] Antonio Lovato, *Musica e liturgia nella collegiata di S. Giustina*, in *Monselice nei secoli*, ed. Antonio Rigon, Treviso, Canova, 2009, pp. 231-249.

[9] *Antonio Gualtieri*, in DEUMM, *Le biografie*, III, p. 346; Jerome Roche - Elisabeth Roche, *Antonio Gualtieri*, in NG², X, pp. 472-473; Gunther Morche, *Antonio Gualtieri*, in MGG, *Personenteil*, VIII, coll. 140-142. Cfr. Colussi, *Gualtieri*, pp. 1385-1388.

[10] Monselice, Archivio Duomo Nuovo (d'ora in poi ADNM), *Battesimi 1573-1585*, c. 12*r*; Padova, Archivio di Stato (d'ora in poi ASPd), *Capitolo di Monselice*, bs. 1, IV, c. 59*r-v*. Cfr. Lovato, *Musica e liturgia*, p. 237.

[11] Cfr. Colussi, *Gualtieri*, pp. 1385-1386.

[12] *Gualtieri*, DEUMM, p. 346; Roche - Roche, *Gualtieri*, pp. 472-473; Morche, *Gualtieri*, coll. 140-142. Cfr. Colussi, *Gualtieri*, pp. 1385-1388.

[13] Cfr. Colussi, *Gualtieri,* pp. 1385-1388; Fabio Metz - Lorenzo Nassimbeni, *Documenti musicali della terra patriarcale di San Daniele del Friuli*, in *Aquileia e il suo patriarcato*, Atti del convegno Internazionale di

Dopo le burrascose vicende che portarono al suo allontanamento dall'area friulana, Gualtieri forse trovò accoglienza per breve tempo a Rovigo presso Gaspare Campo, promotore della locale Accademia dei Concordi.[14] Quindi, nel 1606 venne assunto per tre anni alla guida della cappella musicale della collegiata di Santa Giustina a Monselice, l'attuale duomo, con il compito di curare la parte musicale di tutte le celebrazioni liturgiche «conforme al solito della cattedrale di Padova», insegnare il canto ai chierici della pieve e svolgere le funzioni normalmente attribuite all'organista, così da «prestar quel servicio nel nostro choro ch'è proprio de' simili virtuosi, a onore del Signor Dio, a consolazione nostra e di tutta questa terra». La nomina, ufficializzata il 10 gennaio 1606 alla presenza del notaio Rizzo Rizzi, segna l'inizio di una intensa attività musicale presso la collegiata di Santa Giustina, dove Gualtieri rimase per circa sette anni.[15]

Gratificato da aumenti di salario e pubblici riconoscimenti, nel 1613 passò comunque alla direzione della cappella musicale del duomo di Montagnana,[16] rimanendovi fino al 1621, quando fece ritorno a Monselice. Su delibera del Consiglio comunale, riprese il servizio presso la collegiata come «maestro nostro di capella» con un salario che variava da Lire 26 a 31 mensili.[17] In questo periodo assunse anche la guida della cappella del santuario delle Sette Chiese,[18] mentre fu affiancato nel servizio in duomo dal figlio Giovanni Battista. Questi, come si evince dalle suppliche rivolte al Capitolo dei canonici, fu nominato organista della collegiata il 19 maggio 1630 e al Consiglio comunale il 12 luglio dello stesso anno.[19]

Nel giugno del 1632 Antonio Gualtieri rinunciò alla carica di maestro di cappella della collegiata di Monselice alla presenza dei deputati comunali[20] e si diresse a Venezia, dove trovò residenza con la sua numerosa famiglia nella parrocchia di San Samuele.[21] Grazie alla sua «sufficienza, et buone qualità», in data 20 novembre 1633 trovò impiego all'Ospedale della Pietà con il compito di «insegnar di musica, et sonar alle fie [= figlie] di questo loco», subentrando al defunto Alvise Grani.[22]

Studi (Udine 21-23 ottobre 1999), eds. Sergio Tavano - Giuseppe Bergamini - Silvano Cavazza, Tavagnacco, Arti Grafiche Friulane, 2000 (Pubblicazioni della Deputazione di storia patria per il Friuli, 29), pp. 526-532.

[14] Cfr. Passadore, *Musica e musicisti*, p. 29.

[15] ASPd, *Capitolo di Monselice*, bs. 1, IV, c. 59*r-v*. Cfr. Lovato, *Musica e liturgia*, p. 237.

[16] Con uno stipendio bimestrale di L. 52,10, in seguito aumentato a L. 70. Cfr. Pier Paolo Scattolin, *La cappella musicale del duomo di Montagnana (1592-1682). Profilo storico*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», XV-XVI, 1999-2000, p. 312.

[17] Monselice, Archivio Comunale (d'ora in poi ACM), *Libro mandati di cassa*, 10, alle date. Cfr. Lovato, *Musica e liturgia*, p. 237.

[18] ADNM, *Libro parti e capitoli affittationi 1629-1641*, c. 6*r-v*. Cfr. Passadore, *Musica e musicisti*, p. 51.

[19] ACM, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3, c. 46*v*. Cfr. Lovato, *Musica e liturgia*, p. 237.

[20] ACM, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3, cc. 24*v*-25*r*. Cfr. Lovato, *Musica e liturgia*, p. 237.

[21] Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASV), *Provveditori alla Sanità, Anagrafi 1642*, Reg. 571, fasc. II, *Sestier di S. Marco, Parrocchia di S. Samuele* (pp. non numerate). Nel 1642 il nome di Antonio Gualtieri compare nei registri delle anagrafi nella sezione riservata agli «Artefici» e viene indicato come «Ant.º Gualtieri Sonador». La famiglia risulta composta da «3 putti di età inferiore ai 18 anni», «un vecchio» di oltre 50 anni, «4 donne» e «una putta» di età inferiore ai 18 anni.

[22] ASV, *Ospedali e luoghi pii diversi*, bs. 892, *Ospedale della Pietà, Terminazioni (1618-1655)*, c. 75*r-v*. Cfr. Passadore, *Musica e musicisti*, pp. 52-53.

Due anni più tardi venne eletto «maestro delli zaghi [= ragazzi] della chiesa di San Marco», in seguito alla rinuncia del canonico Marino Carrara, con un salario di 25 ducati all'anno.[23] La scomparsa del sacerdote Andrea Grandi gli aprì la via per la nomina di maestro dei chierici del Seminario di San Marco, incarico che egli ottenne nel 1637 dopo aver vinto un concorso cui erano iscritti anche due cantori della cappella Marciana: Francesco Arzignan e Domenico Aldegatti.[24] In relazione al maggiore impegno richiesto, che divenne quotidiano, anche il salario aumentò e fu elevato a 40 ducati, ai quali andavano aggiunti i 25 ducati per l'insegnamento agli «zaghi». Il mantenimento di entrambi gli incarichi è testimoniato da una nota al margine sinistro di un documento della Procuratia de Supra Chiesa San Marco in cui si legge: «M. Antonio Gualtieri per Chierici di Chiesa 25, per Chierici Seminario 40»[25]. La nomina in data 23 gennaio 1650 di padre Alberto Lazzari a «maestro di canto di chierici del Seminario et Chiesa di San Marco per la morte di domino Antonio Gualtieri» è l'ultima notizia relativa alla presenza del musicista di Monselice nella città di Venezia.[26]

Tuttavia, come aveva già sospettato Passadore,[27] il compositore non morì a Venezia: come si evince da ulteriori documenti, infatti, egli dovette rientrare a Monselice nel 1650.[28] Ritornato nel paese d'origine, intendeva trascorrervi gli ultimi anni di vita fregiandosi ancora del titolo di maestro di cappella e affiancando in questo compito Giovanni Viola, al quale, in sua assenza, il consiglio comunale aveva affidato dapprima le funzioni di organista e successivamente quelle maestro di cappella.[29]

In segno di stima, il 28 luglio 1647 Antonio Gualtieri venne eletto «cittadino» nel consiglio della magnifica comunità di Monselice in sostituzione di Gasparo Rizzo,[30] carica a cui avrebbe rinunciato quattro anni dopo in favore del figlio Girolamo.[31] In quella occasione avrebbe chiesto la concessione di un sussidio per la famiglia, e ottenne l'approvazione del consiglio che gli accordò: «ducati quindese all'anno, per tre anni prossimi venturi», con riguardo alle fatiche che egli doveva sostenere «in impegnarsi a concorrer alle musiche nelle solennità che vengono fatte in questa magnifica Comunità».[32]

Nel luglio del 1653 Viola fu licenziato perché, essendosi stabilito come cantore presso la cattedrale di Padova, «non presta più quel servitio che si deve».[33] Pertanto, il 3 febbraio 1654 Gualtieri assunse nuovamente la direzione della cappella nella collegiata di

---

[23] ASV, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*, bs. 89, proc. 200, *Maestro di coro (1485-1734)*, c. 10: copia dalle *Terminazioni (1629-1637)*, Reg. 143, *Chiesa Actorum*. Cfr. Passadore, *Musica e musicisti*, p. 53.

[24] ASV, *Procuratia de Supra del Seminario*, bs. 156, proc. 316, *Maestro di canto del Seminario di Castello (1579-1781)*, c. 7*v*: copia dalle *Terminazioni (1629-1637)*, Reg. 143, *Chiesa Actorum*; ivi, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco, Terminazioni*, Reg. 143, c. 36*r*-*v*. Cfr. Passadore, *Musica e musicisti*, p. 54.

[25] ASV, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*, bs. 89, proc. 200, *Maestro di coro (1485-1734)*, c. 10: copia dalle *Terminazioni (1629-1637)*, Reg. 143, *Chiesa Actorum*.

[26] Ivi, c. 8. Cfr. Passadore, *Musica e musicisti*, p. 56.

[27] Cfr. *ibidem*.

[28] Cfr. Lovato, *Musica e liturgia*, p. 239.

[29] ACM, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3, cc. 286*v*-287*r*.

[30] Ivi, cc. 245*v*-247*v*.

[31] Ivi, 4, c. 109*v*.

[32] ACM, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3, cc. 286*v*-287*r*. Cfr. Lovato, *Musica e liturgia*, p. 239.

[33] Ivi, 4, c. 18*r*. Cfr. Lovato, *Musica e liturgia*, pp. 239-240.

Santa Giustina, con un mandato di cinque anni, che sarebbe invece durato fino alla morte dell'anziano maestro e compositore.[34] In data 22 aprile 1661 nei registri della parrocchia di Monselice è annotato il decesso di Antonio Gualtieri «di anni ottanta sei, maestro di capella già molti anni della nostra chiesa, agravato di febre e cattaro [sic]».[35] In segno di gratitudine per il servizio svolto e i riconoscimenti acquisiti, fu sepolto nella chiesa della collegiata, accanto all'organo, un onore che era stato riservato anche a Giovanni Gabrieli, sepolto nella chiesa di Santo Stefano a Venezia.

2. *«I suoi madrigali […] piacquero all'estremo»: la produzione di Antonio Gualtieri*

Nella sua *Biografia degli artisti padovani*, con queste parole Pietrucci definiva l'opera di Antonio Gualtieri:

> Tutte le sue composizioni hanno l'impronta dell'espressione e della grazia, perciò non è da stupirsi se i suoi madrigali *scritti con uno stile svariato, ondeggiante*, ed impressi a Venezia nel 1613 piacquero all'estremo, se i di lui successi furono rapidi e romorosi, se l'altezza della sua dottrina venne ammirata e studiata dallo stesso Vallotti.[36]

La produzione di Antonio Gualtieri (cfr. tabella 1) è divisa più o meno equamente tra musica sacra e profana, e comprende quattro libri di mottetti e tre di madrigali – sebbene sia noto che egli doveva averne pubblicate almeno dieci. Pietrucci afferma che Antonio Gualtieri «nel 1618 pensò di addentrarsi nello spirito della scienza musicale e compose un trattato sull'Armonia svolgendo diverse erudite osservazioni sull'armonia consonante e sulle consonanze in genere riguardate come fenomeno»[37]. Questa informazione, però, non trova alcun riscontro, dal momento che non è rimasta traccia di un trattato di armonia scritto dal Gualtieri ed edito postumo nel 1701.[38]

Quasi tutta la produzione musicale di Gualtieri vide la luce negli anni trascorsi tra Monselice e Montagnana (1606-1630). Sebbene durante gli anni passati a Venezia non avesse dato alle stampe nessuna raccolta, è improbabile che avesse interrotto la sua attività compositiva, ma molto probabilmente non rese pubbliche le sue opere per mezzo della stampa. Le cause di questo silenzio si possono ricercare nei gravosi e molteplici impegni assunti anche a causa dei problemi economici della famiglia.[39] La sua prima raccolta data alle stampe costituisce un'eccezione in quanto è stata composta durante il periodo trascorso a San Daniele del Friuli.

---

[34] Ivi, 4, cc. 23*r*-24*r*. Cfr. Lovato, *Musica e liturgia*, pp. 239-240.

[35] ADNM, *Morti 1644-1687*, c. 65*v*.

[36] Napoleone Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova, 1858 (rist. anast., Bologna, Forni, 1970), p. 145.

[37] Pietrucci, *Biografia*, p. 145.

[38] *Ibidem*.

[39] Ne è una testimonianza la richiesta anticipata di due anni di salario per il matrimonio di una figlia, concessa dai Procuratori di San Marco, ASV, *Procuratia de Supra*, *Chiesa di S. Marco*, Reg. 144, *Terminazioni (1637-1648)*, c. 62.

Tabella 1. Antonio Gualtieri, Tavola delle opere

Titolo	Editore	Luogo e data	RISM	Dedica	Provenienza
Motecta octonis vocibus […] *liber primus*	Giacomo Vincenti	Venezia 1604	G 4791	Marco II Cornaro	Monaco, Bayerische Staatsbibliothek
Amorosi diletti a tre voci[40]	Angelo Gardano & fratelli	Venezia 1608	G 4794	Gaspare Campo	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek
Mottecta duabus vocibus […] *liber primus*[41]	Amacinus [sic]	Venezia 1611			
Il secondo libro de mottetti, a una, e due voci […] *con li salmi* […] *a tre voci con il basso per l'organo* […] *opera quinta*[42]	Erede di Angelo Gardano	Venezia 1612	G 4792	Giulio Galli	Londra, Westminster Abbey Library
Il secondo libro de madrigali a cinque voci […] *opera sesta*[43]	Aere Bartolomei Magni	Venezia 1613	G 4795	Girolamo Vergelese	Londra, British Museum
Madrigali concertati a una, due, et tre voci […] *opera ottava*[44]	Alessandro Vincenti	Venezia 1625	G 4796	Francesco Duodo	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka
Motetti a una, doi, tre, & quatro voci con le littanie della B. Vergine a 4, libro terzo, opera X[45]	Bartolomeo Magni	Venezia 1630	G 4793	Domenico Padovano	Oxford, Christ Church Library

Sotto il profilo musicale, i suoi madrigali testimoniano un processo di trasformazione da uno stile polifonico di marca rinascimentale al più aggiornato stile concertato. Le canzonette si prestano a essere eseguite con strumenti che raddoppiano o sostituiscono una o più parti, e in alcuni casi, come *Perché un bacio mi date*, *Mentre piange Amarilli,*

[40] Opera dedicata a Gaspare Campo che intorno al 1580 aveva patrocinato la nascita dell'Accademia dei Concordi a Rovigo. La raccolta, nel cui frontespizio Gualtieri si dichiara maestro di cappella di Monselice, è significativa perché il testo della dedica sembra indicare una presenza attiva del musicista anche a Rovigo. Cfr. Passadore, *Musica e musicisti*, pp. 11-22.

[41] Raccolta allora conservata presso la biblioteca dell'università di Königsberg, ma andata perduta a seguito dei bombardamenti della seconda guerra mondiale. Cfr. Robert Eitner, *Gualtieri Antonio*, in *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 11 voll., Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1959-1960, III-IV, pp. 398-399; Josef Müller, *Die musikalischen Schätze der Staats- und Universitätsbibliothek zu Königsberg i. Pr.*, Bonn, s.e., 1870, pp. 189-190.

[42] Dedicato a Giulio Galli. Vi sono inclusi due madrigali indirizzati al compositore: il primo di Bernardino Corona paragona l'arte del Gualtieri a quella di Orfeo; il secondo, composto da Alberto Zuccati, non esita a definire la musica del compositore di Monselice degna dei cori angelici.

[43] Dedicato a Girolamo Vergelese, forse un notabile di Monselice.

[44] Dedicati a Francesco Duodo, al quale Gualtieri si dichiara riconoscente per essere stato nominato «maestro di cappella nelle sette chiese» di Monselice.

[45] Dedicati a Domenico Padovano, monaco benedettino cassinese.

La bella ninfa mia e altri ancora, Gualtieri dimostra di saper alternare in maniera equilibrata la struttura imitativa alla costruzione accordale. I testi, anonimi, sono organizzati in quartine a rima baciata (ad eccezione di cinque canzonette che presentano strofe di cinque versi), con alternanza tra settenari ed endecasillabi. L'argomento, prevalentemente amoroso, dà origine a composizioni bipartite e ritornellate, con presenza di madrigalismi ed espedienti propri della musica visiva.[46]

Anche nei mottetti la produzione di Gualtieri si colloca fra lo stile del doppio coro e quello concertato. Ad esempio il mottetto *O dulce nomen* a voce sola e basso continuo incluso nella sua raccolta del 1630, presenta un'interessante partitura per tenore, due violini, trombone e basso continuo.[47] Nella stessa raccolta troviamo anche le litanie della Beata Vergine a quattro voci e basso continuo. Le invocazioni sono affidate nella maggior parte dei casi alla voce del soprano o del tenore, uniche eccezioni *Mater castissima* e *Sedes sapientiae* che vengono affidate al basso. Nella risposta *ora pro nobis* le quattro voci si riuniscono, generalmente con una scrittura omoritmica. Anche nell'episodio in mensura ternaria (*Causa nostrae laetitiae*, *ora pro nobis*, *Vas spirituale*, *ora pro nobis*) la partitura presenta una scrittura omoritmica. In sede di cadenza finale Gualtieri adotta inizialmente uno stile imitativo tra le voci, per poi riunirle nell'episodio conclusivo in corrispondenza delle parole *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*, *miserere nobis*.

3. *I* Motecta octonis vocibus *(Venezia, 1604)*

La raccolta di mottetti a otto voci è la prima opera data alle stampe da Antonio Gualtieri e si può affermare che costituisca un po' un'eccezione all'interno della sua produzione dal momento che, fra le opere a noi giunte, essa rappresenta l'unica ad aver visto la luce durante la permanenza del compositore in territorio friulano, nonché è la sola che preveda l'impiego delle otto voci,[48] inserendosi pienamente nel solco della produzione policorale dell'epoca.

La raccolta, stampata a Venezia presso Giacomo Vincenti nel 1604, è dedicata a Marco II Cornaro, vescovo di Padova dal 1594 al 1625, che lo aveva indirizzato agli studi musicali in giovane età:

> Et praeclara tua in me merita et singularis in te mea observantia iure quidem postulare videbatur, ut tibi non obscurum aliquod grati animi iam tandem testimonium exhiberem. Quare, cum haec motecta in praesentia edere statuissem, ea tibi presuli humanissime, christianae nobilitatis decus et ecclesiasticae dignitatis ornamentum dicanda et consacrando constitui, qui et beneficentia tua singolari quasi virtutis incitamento me ad illum opus et studium ab ineunte aetate benignissime impulisti et

[46] A questo proposito si veda anche Passadore, *Musica e musicisti*, pp. 30-33.

[47] Morche, *Gualtieri*, coll. 140-142; Roche - Roche, *Gualtieri*, pp. 472-473.

[48] Fanno eccezione i due madrigali posti in chiusura della raccolta del 1613, giunta però incompleta. Dalla trascrizione delle parti disponibili si può chiaramente osservare come, in questi madrigali, il Gualtieri utilizzi lo stesso procedimento compositivo già impiegato nei mottetti della raccolta del 1604. Infatti, le otto voci sono distribuite in due cori che dialogano e si alternano con episodi in forma di proposta e risposta, secondo un procedimento tipico dei compositori veneti di musica policorale.

> tam egregiam tuam rebus nostris consulendi voluntatem nunc sudoris sui fructu non undequaque destitutam libentissime intelliges. Hunc igitur, illustrissime ac reverendissime antistes, partum ingenioli mei hilari fronte et animo accipias.[49]

Sembrerebbe in apparente contrasto con quanto dichiarato nella dedica l'affermazione del Pietrucci, che così si esprime a proposito della formazione del compositore: «La musica stava in cima de' suoi pensieri, per cui di buon grado frequentando le lezioni del sacerdote Pietro Rinaldi cantore nella nostra cattedrale, non appena ventenne si potea dire maestro».[50] In realtà, il Rinaldi fu attivo presso la cattedrale di Padova tra il 1596 e la fine del 1599, con la funzione di tenore. Fu un professionista di valore, tanto da essere chiamato a Roma presso la cappella Pontificia.[51] È probabile, dunque, che il vescovo Marco II Cornaro abbia affidato la formazione artistica di Antonio Gualtieri a qualche altro cantore della cattedrale. L'ipotesi del Rinaldi, infatti, è difficile da sostenere, perché egli fu assunto in qualità di cantore dal Capitolo della cattedrale di Padova nello stesso anno in cui il Gualtieri ricevette l'incarico come maestro di cappella a San Daniele del Friuli.[52]

La raccolta include 17 mottetti, di cui uno, *Deus misereatur nostri*,[53] di Annibale Stabile (ca. 1545-1595).[54] Le ragioni dell'inclusione della composizione di Stabile non sono ancora chiare. Infatti non sembrerebbero esserci punti di contatto a noi noti tra i due compositori, o fra il dedicatario della raccolta e il compositore di area romana. Stabile fu attivo principalmente a Roma: in San Giovanni in Laterano, al Collegium Germanicum in Sant'Apollinare e poi in Santa Maria Maggiore.[55] Per qualche tempo fu anche maestro della cappella di Sigismondo III Vasa di Polonia.[56]

Dal punto di vista musicale il mottetto di Stabile propone una varietà timbrica sicuramente più limitata rispetto ai lavori di Gualtieri e, soprattutto, dei principali esponenti della tradizione veneziana. Ad esempio, troviamo soltanto alcuni brevi episodi in cui i due cori diventano battenti, caratteristica che potrebbe avvicinare questo mottetto di

---

[49] Antonio Gualtieri, *Motecta*, dedicatoria.

[50] Cfr. Pietrucci, *Biografia*, p. 145.

[51] Cfr. Raffaele Casimiri, *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI. Contributo per una storia*, «Note d'archivio per la storia musicale», XIX, 1942, p. 90.

[52] Cfr. Casimiri, *Musica e musicisti,* p. 86; Colussi, *Gualtieri,* pp. 1385-1388.

[53] Cfr. RISM B/I 1604[6].

[54] Compositore di origine napoletana, allievo di Giovanni Pierluigi da Palestrina. La sua produzione include anche alcune raccolte di musica sacra a cinque, sei e a otto voci, fra le quali almeno tre furono pubblicate a Venezia negli anni ottanta del Cinquecento: *Letaniae Beatae Mariae Virginis et nominis Jesu, una cum quatuor antiphonis, que post officium dicuntur* […] *octo vocum*, Roma, Alessandro Gardano, 1583; *Sacrarum modulationum quae quinis, senis, & octonis vocibus concinuntur*, *liber secundus*, Venezia, Angelo Gardano, 1585; *Sacrarum modulationum quae quinis, senis, & octonis vocibus concinuntur*, *liber tertius*, Venezia, Angelo Gardano, 1589 (RISM A/I S 4200; S 4201; S 4204); Renato Bossa, *Annibale Stabile*, in DEUMM, *Le Biografie*, VII, p. 417; Peter Ackermann, *Annibale Stabile*, in MGG[2], *Personenteil*, XV, coll. 1250-1251; Ruth I. De Ford, *Annibale Stabile*, in NG[2], XXIV, p. 236.

[55] Cfr. Casimiri, *Musica e liturgia* 1942, pp. 103-107.

[56] Anna Szweykowska - Zygmunt M. Szweykowski, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów* [Gli italiani nella cappella reale dei Vasa di Polonia], Kraków, Musica Iagellonica, 1997 (Acta Musicologia Universitatis Cracoviensis, 3); Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music in Poland,* III: *The Baroque*, part 1: *1595-1696*, trans. John Comber, Warsaw, Sutkowski, 2002.

Stabile alla sensibilità policorale della terraferma. Non dimentichiamo, a questo proposito, che mentre i maestri veneziani coltivavano uno stile musicale composito, fondato in prevalenza sul contrasto dei colori timbrici, i compositori della scuola romana mettevano al servizio dell'espressione del testo sacro le risorse del contrappunto e dello stile vocale a cappella intenzionalmente omogeneo ed equilibrato.[57]

La maggior parte dei mottetti della raccolta mette in musica testi tratti dalle Sacre Scritture (cfr. tabella 2): per la precisione, undici, compreso quello di Stabile, derivano dalla Sacra Bibbia e uno (*Adoramus te Christe*) trova riscontro nell'Antifonale monastico. Gli altri cinque mottetti (*Quaeramus cum pastoribus*, *Consolamini pastores*, *Benedictus Dominus*, *Beatissimus Marcus*) impiegano testi religiosi o devozionali in prosa latina e una sequenza per la festa di San Domenico (*In coelesti hierarchia*). Nella maggioranza dei mottetti il testo viene declamato interamente da entrambi i cori ed è quasi assente la struttura indicata da Willaert, che vede un coro cantare l'intero versetto e l'altro intonare il verso successivo.

Tabella 2. Antonio Gualtieri, *Motecta octonis vocibus*

1. *Iubilate Deo*	Salmo 99, 2
2. *Omnes gentes*	Salmo, 46, 2-5
3. *Ascendit Deus*	Salmo 46, 6 Salmo 102, 19
4. *In coelesti hierarchia*	Sequenza per la festa di San Domenico
5. *Quaeramus cum pastoribus*	
6. *Consolamini pastores*	
7. *Benedictus Dominus*	
8. *Ego dixi Domine*	Salmo 40, 5 Salmo 38, 9
9. *Cantate Domino*	Salmo 95, 1-2
10. *Confitemini Domino*	Isaia, 12, 4-5
11. *Laudate Dominum*	Salmo 150
12. *Laudabo Dominum*	Salmo 145, 2 Salmo 116, 2 Geremia, 17, 18
13. *Ego flos campi*	Cantico dei cantici 2, 1-3
14. *Repleatur os meum*	Salmo 70, 1-2, 8, 23
15. *Deus misereatur nostri*	Salmo 66
16. *Adoramus te Christe*	Antifona per l'adorazione della Croce, Venerdì Santo
17. *Beatissimus Marcus*	

[57] Denis Arnold - Anthony F. Carver, *Cori spezzati*, in NG², VI, pp. 467-469.

Riveste un particolare significato il testo del settimo mottetto, *Benedictus Dominus*, in cui Venezia viene celebrata come l'erede di Sansone, di Gedeone e dell'intera tradizione ebraica. Il testo di questo mottetto rientra in quel gruppo di nuove composizioni create nel momento di massimo splendore di Venezia, quando in San Marco, cappella privata del doge, si celebravano avvenimenti di particolare rilievo della vita civile della Repubblica (alleanze politiche, commemorazioni di carattere storico o vittorie militari).[58] Lo stesso testo venne impiegato anche da Giovanni Croce in una composizione della sua raccolta del 1594[59] e da Andrea Gabrieli in un mottetto a otto voci, *Benedictus Dominus Deus Sabaoth*, direttamente collegato alla celebrazione della vittoria ottenuta nella battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571).[60]

È importante sottolineare la particolare attenzione che Gualtieri riserva al rapporto tra testo e musica, utilizzando diversi espedienti per mettere in risalto alcune porzioni testuali o singole parole ritenute particolarmente significative. Infatti in taluni casi l'andamento omoritmico e a valori lati delle voci è impiegato allo scopo di valorizzare significativi passaggi del testo. Troviamo anche rari esempi di madrigalismi: ne è un esempio il trattamento riservato alla parola *consurgite* alle battute 40-53 del mottetto *Consolamini pastores*, realizzata da tutte le voci con un moto ascendente (cfr. esempio 1). In questo caso possiamo parlare anche di madrigalismo visivo. Altre volte la parte testuale a cui si vuole dare maggiore importanza viene isolata nella diacronia dal resto del mottetto con una battuta di pausa. Questa sensibilità nei confronti del testo è riscontrabile anche nel mottetto *Quaeramus cum pastoribus*, in cui la struttura dialogica del testo è rispecchiata da quella della musica, in cui al primo coro sono affidate le domande e al secondo le risposte (cfr. esempio 2).

La scrittura musicale di questo libro di mottetti è legata alla cultura musicale del secondo Cinquecento, anticipatrice, ma ancora lontana dalla grande arte dei Gabrieli e del sommo Monteverdi. Benché i mottetti a otto voci di Gualtieri siano contemporanei a importanti opere di questi compositori, essi si differenziano da esse, avvicinandosi piuttosto ai modelli padovani, da Francesco Santacroce 'Patavino'[61] (1487/88-post 1551), Giordano Pasetto[62]

---

[58] Cfr. David Bryant, *Liturgia e musica liturgica nella fenomenologia del «Mito di Venezia»*, in *Mitologie*, ed. Giovanni Morelli, Venezia, Biennale, 1979, pp. 205-214.

[59] Giovanni Croce, *Motetti a otto voci* […] *comodi per le voci, e per cantar con ogni stromento*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1594 (RISM A/I C 4429); Fenlon - Lovato, *Tesori*, pp. 156-158.

[60] Andrea Gabrieli, *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli organisti della Sereniss. Sig. di Venetia. Continenti musica di chiesa, madrigali, et altro, per voci et stromenti musicali; à 6. 7. 8. 10. 12. et 16* […] *Libro 1. et 2.* (Venezia, Angelo Gardano 1587), ed. David Bryant, 2 voll., Milano, Ricordi, 1989 (Edizione Nazionale delle opere di Andrea Gabrieli, 11/1-2), I, pp. 181-198.

[61] Il *corpus* di composizioni policorali noto e attribuibile con certezza a Francesco Santacroce è il seguente: i cinque salmi dei vespri per doppio coro (*Dixit Dominum*, *Confitebor tibi Domine*, *Beatus vir*, *Laudate pueri Dominum*, *Laudate Dominum*); i salmi *Cum invocarem*, *In te Domine speravi*, *Qui habitat in adjutorio*, *Ecce nunc benedicite*; il responsorio breve *In manus tuas*. Cfr. Francesco Santacroce «Patavino», *Opere sacre e profane*, ed. Dilva Princivalli, Padova, CLEUP, 2003; Dilva Princivalli, *Francesco Santacroce*, «Musica e Storia», IX, 2001, pp. 307-374.

[62] Le sue composizioni policorali si trovano in Padova, Archivio Capitolare (d'ora in poi ACPd), ms. D25 (coro I) e ACPd, ms. D26 (coro II) e corrispondono ai primi dodici salmi della raccolta destinata ai salmi. Un suo mottetto a otto voci si trova nell'Archivio dell'Accademia Filarmonica di Verona, ms. 218. Cfr. Lovato, *Per un iter policorale veneto*, in Fenlon - Lovato, *Tesori*, pp. 17-39; schede, ivi, pp. 119-121.

(1409?-1557) a Giovanni Battista Mosto[63] (1550-ca. 1596) e Costanzo Porta[64] (1529-1601).

Allo stato attuale delle ricerche, nell'ambito della cultura veneziana, invece, l'esempio più prossimo ad Antonio Gualtieri sembrano essere le composizioni policorali di Giovanni Croce (1557-1609),[65] attivo nella basilica di San Marco durante la seconda metà del secolo XVI. Ad esempio, non si può non notare una somiglianza strutturale tra il *Regina coeli*[66] o l'*Ave Virgo, sponsa Dei*[67] di Croce e un gruppo di mottetti della raccolta di Gualtieri (*Ascendit Deus*, *Consolamini pastores*, *Repleatur os meum*), caratterizzati dal fatto che i versetti del testo sono alternati da episodi, generalmente omoritimici e identici, costruiti sulla parola *alleluia*, trattata quasi sempre con una mensura ternaria.

Queste composizioni di Croce sono inserite in due raccolte stampate rispettivamente nel 1591 e 1594 da Giacomo Vincenti, lo stesso editore a cui, qualche anno più tardi, nel 1604, Gualtieri avrebbe affidato la stampa dei suoi mottetti. Pare assai probabile che Gualtieri conoscesse queste composizioni.

I mottetti di Gualtieri sono per lo più caratterizzati dall'alternanza di episodi omoritmici ed episodi contrappuntistici. L'uniformità dell'andamento vocale viene infatti interrotta da alcuni elementi di varietà quali: gli episodi in mensura ternaria (gli unici mottetti in cui non troviamo episodi ternari sono: *Iubilate Deo*, *Ascendit Deus*, *Quaeramus cum pastoribus*, *Ego flos campi*, *Adoramus te Christe*, *Beatissimus Marcus*); le entrate delle voci a canone; originali episodi in stile imitativo (cfr. esempio 3).

Nella maggior parte dei mottetti l'*incipit* è affidato al primo coro, cui risponde, in modo più o meno ravvicinato, il secondo. L'*incipit* di un altro gruppo di mottetti (nn. 3, 4, 5 e 14) è caratterizzato dall'ingresso delle voci in stile imitativo. L'unico mottetto in cui le otto voci iniziano contemporaneamente è il *Laudate Dominum*, molto probabilmente motivato dal desiderio di enfatizzare questa invocazione, avvalendosi del trattamento omoritmico di tutte le voci.

I due cori si riuniscono sempre per la cadenza conclusiva, ampliando così l'effetto di solennità. La struttura a otto voci provoca raddoppi multipli di note della triade, continuamente ridistribuiti come nella consueta tecnica armonica del momento storico. Frequente il ricorso al ritardo della settima in cadenza. Per quanto riguarda l'estensione dei due gruppi corali (cfr. appendice 2), generalmente il primo coro presenta un registro più acuto

---

[63] Nella produzione del Mosto ricordiamo una serie di salmi a due cori per i vespri, in ACPd, mss. D25 e D26. Cfr. Fenlon - Lovato, *Tesori*, pp. 119-121.

[64] Le raccolte di composizioni policorali di Porta a noi note sono: *Litaniae Deiparae Virginis Mariae*, Venezia, Giorgio Angelieri, 1575 (RISM A/I P 5179); *Liber quinquaginta duorum motectorum, quatuor, quinque, sex, septem, & octo vocum*, Venezia, Angelo Gardano, 1580 (RISM A/I P 5181); *Psalmodia Vespertina*, Venezia, Angelo Gardano, 1605 (RISM A/ I P 5185).

[65] Giovanni Croce, *Compietta a otto voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1591 (RISM A/I C 4428); *Motetti a otto voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1594 (RISM A/I C 4429); *Motetti a otto voci* […] *libro secondo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1595 (RISM A/I C 4436); *Messe a otto voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1596 (RISM A/I C 4441); *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia octonis vocibus decantanda*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1597 (RISM A/I C 4449).

[66] Croce, *Compietta* (RISM A/I C 4428).

[67] Croce, *Motetti* (RISM A/I C 4429).

rispetto a quello del secondo coro. Infatti è insolito trovare per la linea del *cantus* del secondo coro una chiave di Do in posizione di soprano, mezzo soprano o una chiave di Sol (unici esempi i mottetti nn. 4, 5, 9, 10 e 15). Soltanto in due casi (mottetti nn. 9 e 10) l'estensione dei due gruppi vocali è omogenea. Interessante notare, nel mottetto di Stabile, l'uso della chiave di Do in prima linea per la voce più grave del primo coro.

Altra caratteristica nella scrittura di questi mottetti è l'uso da parte dei due cori dello stesso materiale melodico, che viene distribuito diversamente tra le voci dei due gruppi corali. L'*incipit* del sesto mottetto, *Consolamini pastores*, ci esemplifica al meglio questo procedimento, che troviamo anche in molti altri mottetti. Nel secondo coro, i frammenti già esposti da CI, AI e TI vengono attribuiti rispettivamente a TII, CII, AII, mentre la linea del *bassus* rimane esattamente la medesima (cfr. esempio 4).

Il mottetto *Confitemini Domino* è un esempio di mottetto *in echo*, come confermato dall'indicazione originaria («In Echo») presente in tutte le otto voci della stampa. Infatti, mentre il primo coro costituisce la parte più significativa del lavoro, al secondo coro sono riservati brevi interventi in eco (cfr. esempio 5). La scrittura in eco è un motivo che possiamo ritrovare in molte altre composizioni di questo periodo. Nella *Triaca musicale*[68] di Giovanni Croce, ad esempio, troviamo il brano *Eco*, in cui, come nell'esempio di Gualtieri, il secondo coro ripropone esattamente e solamente l'ultima parola del verso intonato dal primo coro. Altri esempi di eco si possono trovare anche all'interno del mottetto *Regina coeli*[69] (cfr. esempio 6). Anche *Virgo decus nemorum geminasque audita per auras*,[70] composizione inserita nella raccolta di Croce del 1594 è un mottetto 'ad eco', in cui il secondo coro 'echeggia' le sillabe finali di ogni verso cantato dal primo coro, proprio come nel mottetto di Gualtieri.

Giovanni Gabrieli, uno dei massimi esponenti di quel grandioso senso dei volumi sonori caratteristica della scuola veneziana, non poteva certo mancare di ricorrere a questo tipo di scrittura per raggiungere una sonorità ancor più magnificente. Ne è un esempio la *Canzon in echo duodecimi toni*, contenuta nella raccolta del 1597[71] (cfr. esempio 7).

4. *Il mottetto* Beatissimus Marcus *a nove voci*

L'ultimo mottetto della raccolta, *Beatissimus Marcus*, è dedicato a san Marco, ma rimanda sicuramente al desiderio del compositore di omaggiare il vescovo di Padova, Marco II Cornaro, dedicatario del volume. Possiamo considerare questa composizione tra le più rilevanti della raccolta in quanto ci porta un elemento di novità. In quest'ultimo brano (cfr. esempio 8), infatti, ai due cori a quattro voci, che procedono per lo più omoritmicamente, eccezion fatta per alcuni movimenti melismatici interni alle singole voci, viene aggiunta una nona voce che intona l'invocazione «Sancte Marce ora pro nobis»

---

[68] Giovanni Croce, *Triaca musicale di Giovanni Croce nella quale vi sono diversi caprici a 4, 5, 6, et 7 v.*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1595 (RISM A/I C 4480); Fenlon - Lovato, *Tesori*, pp. 156-158. Ringrazio Lucia Boscolo per il prezioso suggerimento.

[69] Croce, *Compietta* (RISM A/I C 4428).

[70] Giovanni Croce, *Motetti a otto voci* (RISM A/I C 4429).

[71] Giovanni Gabrieli, *Sacrae Symphoniae* […] *senis, 7, 8, 9, 12, 14, 15, & 16, tam vocibus, quam instrumentis, editio nova*, Venezia, Angelo Gardano, 1597 (RISM A/I G 86).

sulla melodia litanica in uso per i santi, quattro volte in tono di Sol e tre alla quinta superiore, inframmezzata da alcune battute di pausa.

Lo stesso procedimento sarà utilizzato anche da Claudio Monteverdi in due composizioni ben note: nella *Sonata sopra «Sancta Maria, ora pro nobis»*,[72] in cui veri protagonisti sono gli strumenti, in quanto il soprano ha il solo compito di intonare per undici volte l'invocazione «Sancta Maria, ora pro nobis» sulla melodia litanica in uso per i santi (cfr. esempio 9); e nel mottetto a due voci e continuo *Sancta Maria, succurre miseris*[73] con cui Monteverdi contribuiva nel 1618 al *Primo libro di concerti ecclesiastici* di Giovanni Battista Ala e successivamente ristampato nel terzo volume del *Promptuarium musicum* in cui Johannes Donfried, rettore della scuola latina di Rottenburg, aveva raccolto mottetti a due, tre e quattro voci di vari autori.[74]

Caratteristica tipica dell'ambiente policorale vissuto dal Gualtieri sono sicuramente i tre episodi di proposta e risposta che impegnano i due cori alle parole *variorum certaminum*, *fructus percepturus* e nuovamente *variorum certaminum*. I due cori, che procedono per lo più autonomamente, si riuniscono per la cadenza finale a rendere ancora più solenne questo omaggio alla persona che aveva reso possibile l'avviamento agli studi musicali del compositore di Monselice.

Conclusioni

Da questa prima analisi possiamo osservare che le principali caratteristiche, riconoscibili nell'alternanza tra i due cori, in episodi accordali che si intervallano ad altri in contrappunto e ai frequenti dialoghi in forma di proposte e risposte e nell'uso di un'estensione più acuta del primo coro, presentano analogie con la produzione della terraferma, e padovana in particolare. Dell'ambiente veneziano invece non si può non riconoscere una vicinanza con alcune composizioni di Giovanni Croce e una varietà timbrica che, maggiormente sviluppata e arricchita dall'apporto strumentale, ci riconduce ai grandi esiti della tradizione veneziana con i Gabrieli e Monteverdi.

Un aspetto da non trascurare, per una valutazione complessiva dell'opera, è sicuramente il fatto che l'organico corale con cui Gualtieri si trovò a lavorare a San Daniele del Friuli, dove scrisse questo primo libro di mottetti, non poteva certamente essere lo stesso di quello di cui si disponeva a Padova o Venezia, più ampio e generalmente affiancato anche da un gruppo strumentale. Possiamo quindi affermare che l'insegnamento dei maestri veneziani del doppio coro è certamente per il compositore di Monselice una sicura lezione da seguire. Gualtieri è insomma un artefice di strutture buone, efficaci ed adeguate alla cultura dei centri considerati minori in cui si trovò ad operare, rivelandosi in questo contesto una personalità di sicuro rilievo.

---

[72] Claudio Monteverdi, *Sanctissimae Virgini missa senis vocibus ad ecclesiarum choros ac vesperae pluribus decantandae, cum nonnullis sacris concentibus ad sacella sive principum cubicula accommodata*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1610 (RISM A/I M 3445).

[73] Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 167.

[74] Ivi, p. 167, p. 244 (RISM B/I 1627[1]).

Abstract

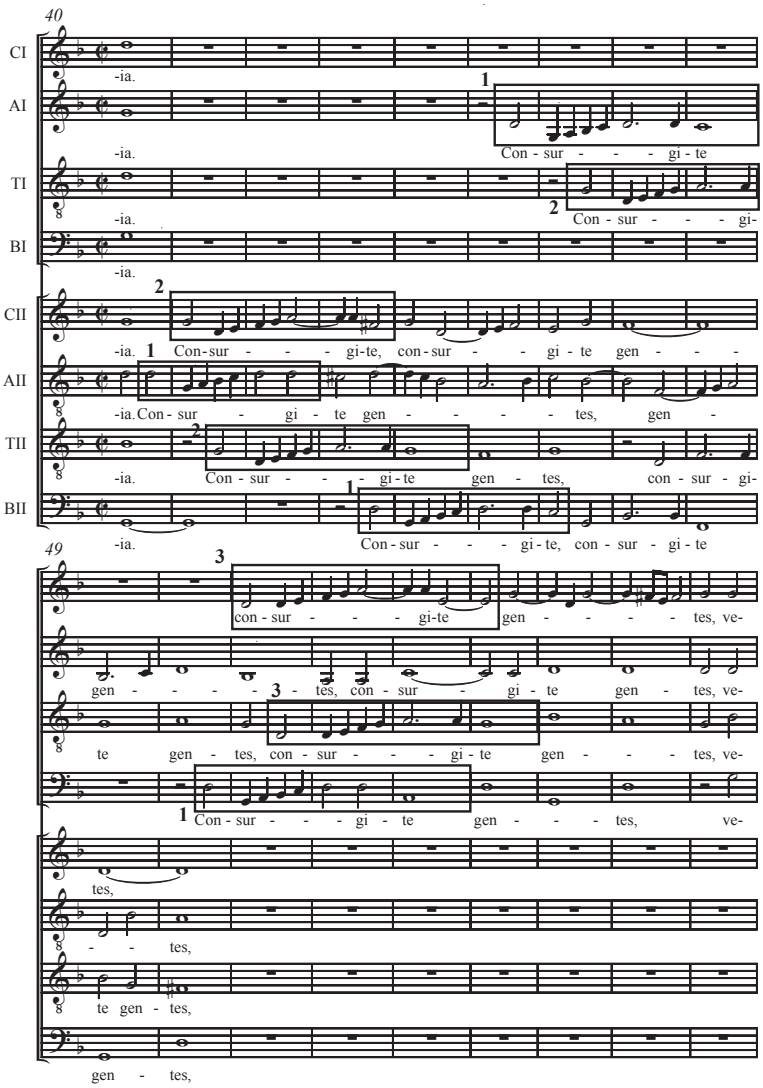
Antonio Gualtieri (Monselice 1574-1661), musicista riscoperto in questi ultimi anni in seguito alla nuova attenzione attribuita alla prassi policorale nell'area veneta, fu attivo come *musices magister* e maestro di cappella in area friulana e poi in territorio veneto tra Monselice, Montagnana e Venezia. Attraverso i suoi *Motecta octonis vocibus* (Venezia, 1604), opera che si inserisce pienamente nella produzione policorale dell'epoca, il presente contributo intende discutere gli elementi più caratteristici del linguaggio compositivo del maestro in rapporto ai repertori policorali di Padova, dove ricevette i primi rudimenti dell'arte musicale, e Venezia. Qui dal 1633 fu insegnante di musica delle fanciulle dell'Ospedale della Pietà e dal 1635 al 1650 insegnante di canto dei chierici nella basilica di San Marco, dove dal 1613 al 1643 fu attivo anche Claudio Monteverdi.

Antonio Gualtieri (Monselice 1574-1661), a musician who has recently been rediscovered following new interest in polychoral practice in the Veneto territory, was active as *musices magister* and was also chapel master in the Friulian area and then in the Veneto territory between Monselice, Montagnana and Venice. This article intends, through his *Motecta octonis vocibus* (Venezia,1604), a work which perfectly places itself in the polychoral production of the times, to discuss the most characteristic elements of the compositional language of the *maestro* in relation to the polychoral repertoires in Padua, where he received an elementary music education, and Venice, where he was active as the music teacher of the girls in the Ospedale della Pietà. From 1633 to 1650 he was singing teacher of the clerics of the Basilica of San Marco, where Claudio Monteverdi also worked from 1613 to 1643.

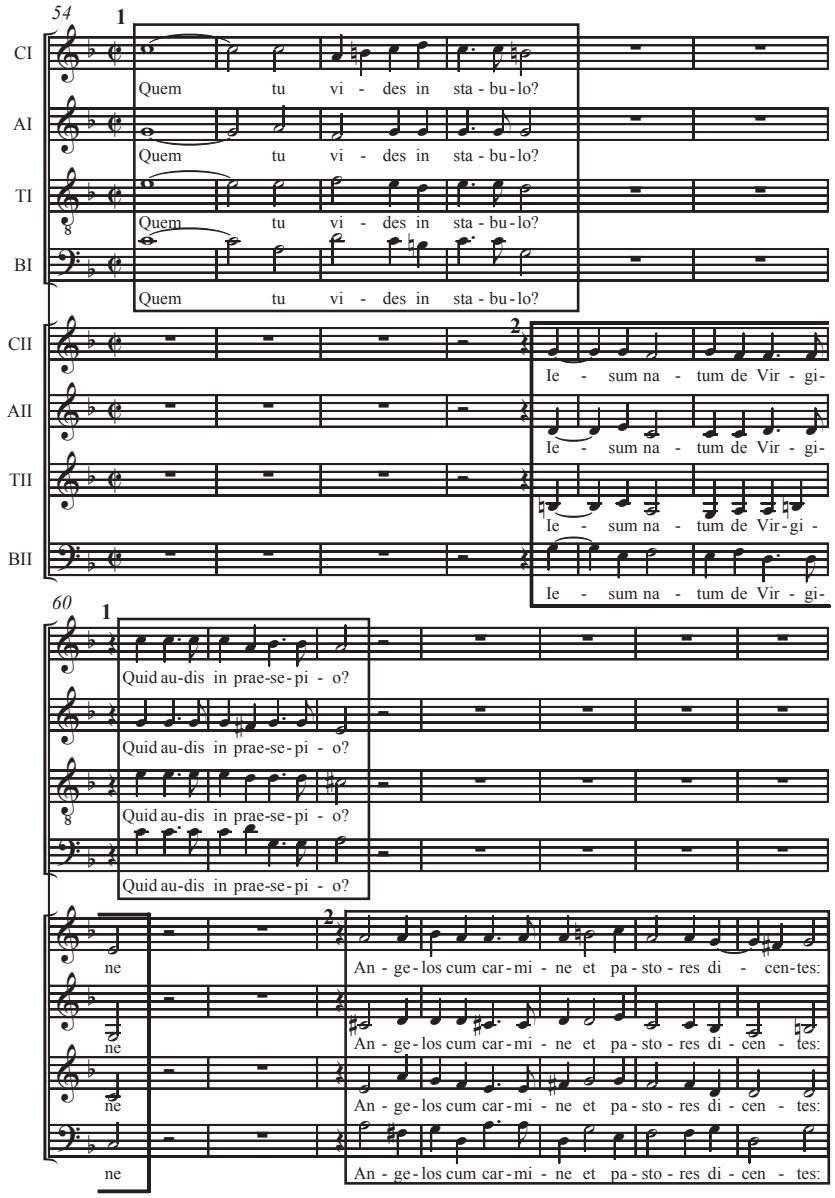
Appendice 1

Esempi musicali

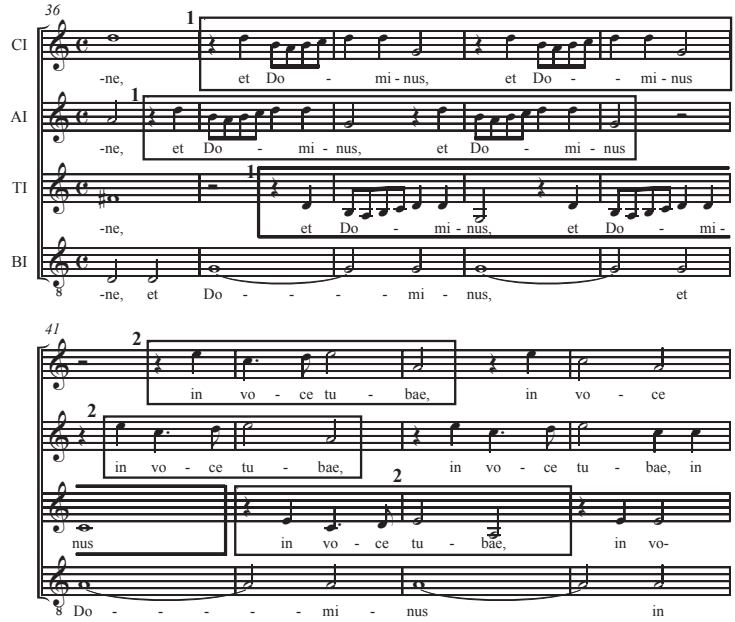
Esempio 1. Antonio Gualtieri, *Consolamini pastores*, bb. 40-57
In *Motecta octonis vocibus* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1604)



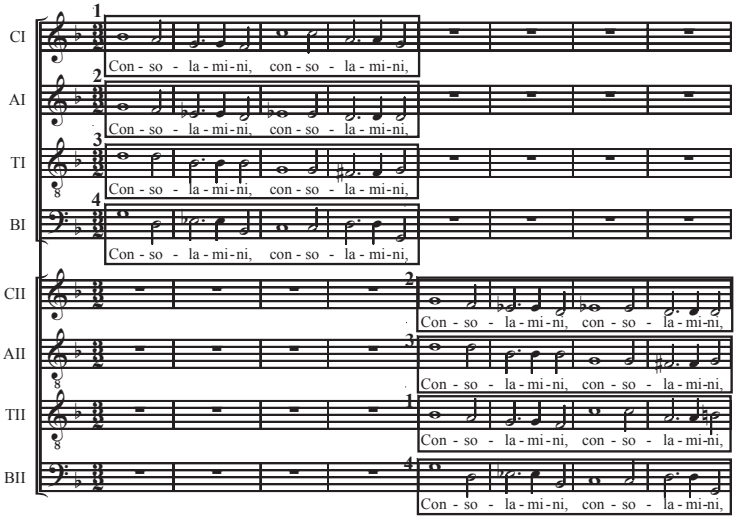
Esempio 2. Antonio Gualtieri, *Quaeramus cum pastoribus*, bb. 54-66
In *Motecta octonis vocibus* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1604)



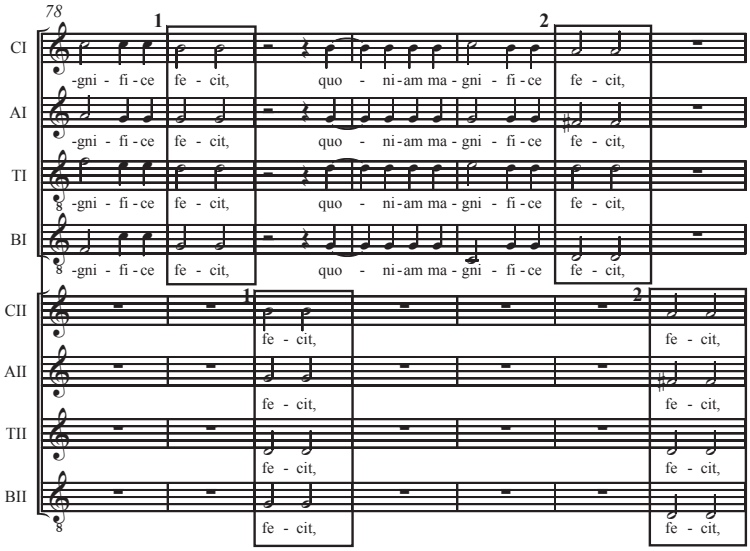
Esempio 3. Antonio Gualtieri, *Ascendit Deus*, bb. 36-44
In *Motecta octonis vocibus* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1604)



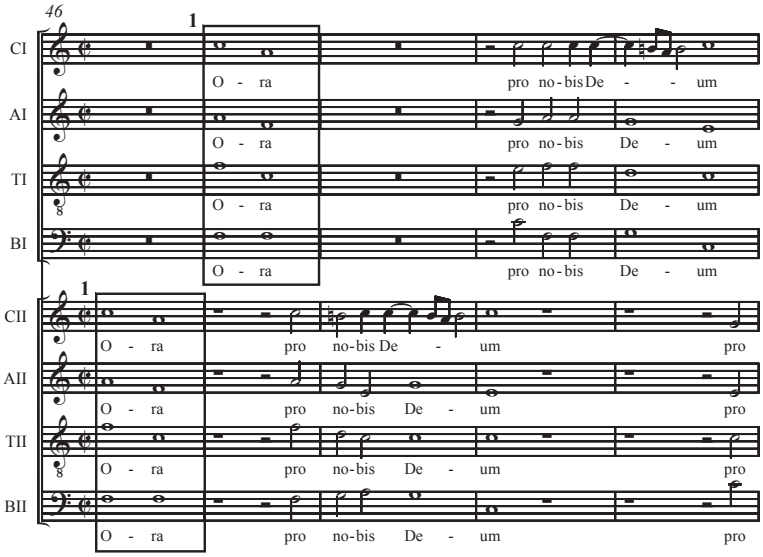
Esempio 4. Antonio Gualtieri, *Consolamini pastores*, bb. 1-8
In *Motecta octonis vocibus* (Venezia. Giacomo Vincenti, 1604)



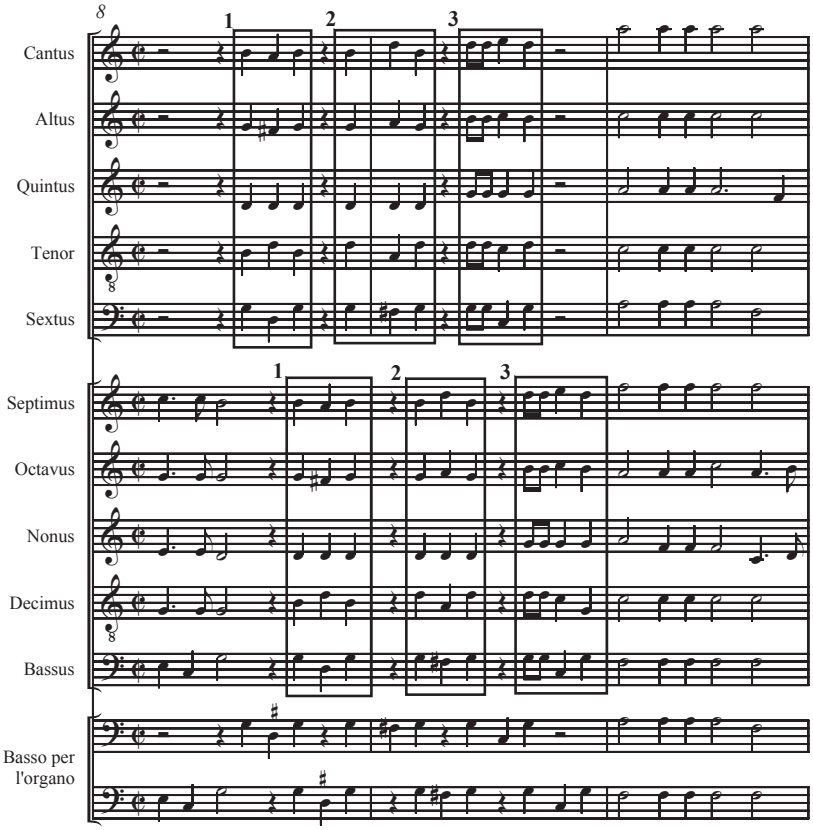
Esempio 5. Antonio Gualtieri, *Confitemini Domino*, bb. 78-84
In *Motecta octonis vocibus* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1604)



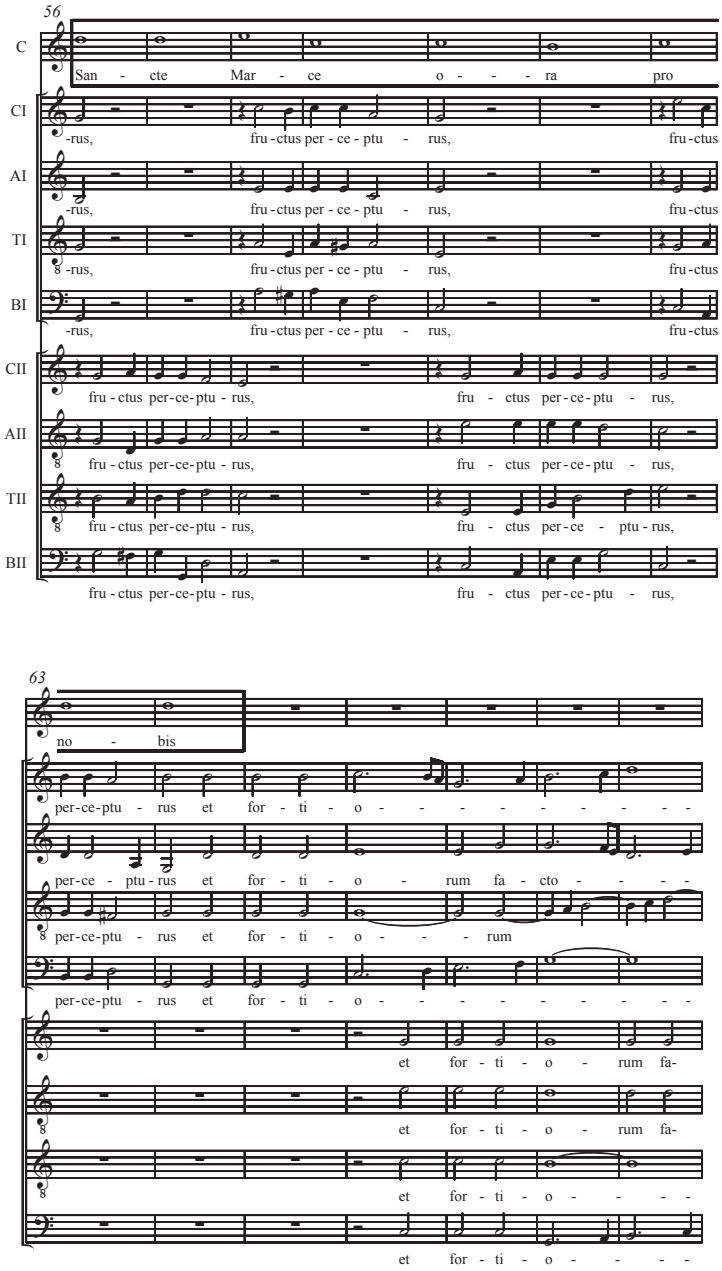
Esempio 6. Giovanni Croce, *Regina coeli,* bb. 40-48
In *Compietta* a otto voci (Venezia, Giacomo Vincenti, 1591)



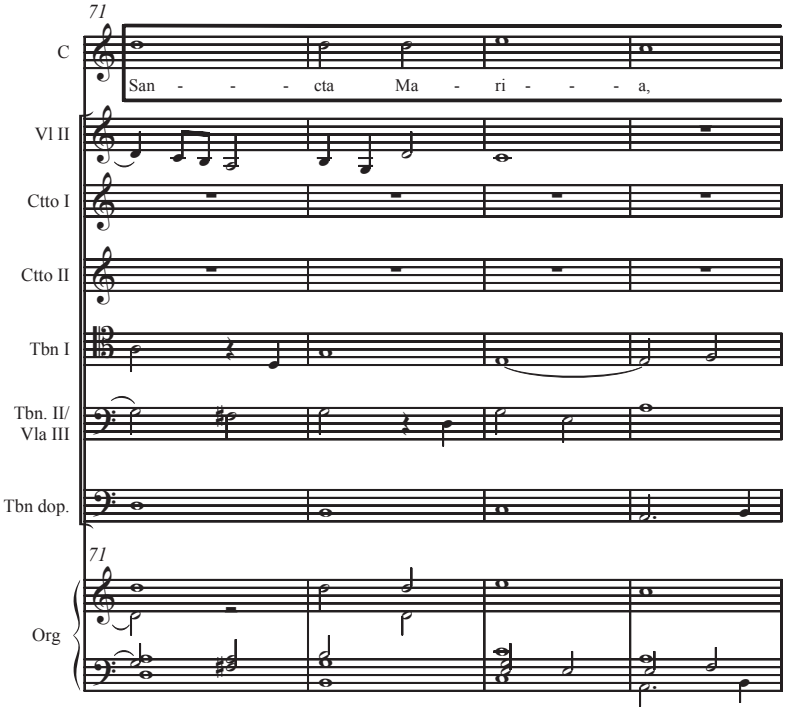
Esempio 7. Giovanni Gabrieli, *Canzon in echo duodecimi toni*, bb. 8-20
In *Sacrae symphoniae* (Venezia, Angelo Gardano, 1597); ed. moderna: *Giovanni Gabrieli, Opera omnia, X: Instrumental Ensemble Works in "Sacrae symphoniae" (Venice, 1597)* ed. R. Charteris, Neuhausen/Stuttgart, American Institute of Musicology - Hänssler, 1998, pp. 101-102



Esempio 8. Antonio Gualtieri, *Beatissimus Marcus*, bb. 56-69
In *Motecta octonis vocibus* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1604)



Esempio 9. Claudio Monteverdi, *Sonata sopra Sancta Maria*, bb. 71-79
In *Sanctissimae Virgini missa senis vocibus ac vesperae pluriuso decantandae*
(Venezia, Ricciardo Amadino, 1610); ed. moderna: Jeffrey Kurtzman, *Vespro della Beata Vergine*, *Vespers (1610)*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 122



APPENDICE 2

Chiavi ed estensioni dei *Motecta octonis vocibus*

		CANTUS I		ALTUS I		TENOR I		BASSUS I		CANTUS II		ALTUS II		TENOR II		BASSUS II	
1	*Iubilate Deo*	DO^1	sol_3-mi_4	DO^3	do_3-la_3	DO^4	re_2-fa_3	FA^4	sol_1-la_2	DO^3	re_3-la_3	DO^4	mi_2-mi_3	DO^4	re_2-mi_3	FA^4	sol_1-la_2
2	*Omnes gentes*	DO^1	re_3-mi_4	DO^3	la_2-la_3	DO^4	sol_2-mi_3	FA^4	sol_1-la_2	DO^3	do_3-la_3	DO^4	re_2-mi_3	DO^4	re_2-mi_3	FA^4	fa_1-la_2
3	*Ascendit Deus*	DO^1	re_3-mi_4	DO^1	re_3-mi_4	DO^3	sol_2-la_3	DO^4	do_2-mi_3	DO^3	do_3-la_3	DO^4	re_2-fa_3	DO^4	re_2-mi_3	FA^4	fa_1-la_2
4	*In coelesti hierarchia*	VL	sol_3-sol_4	DO^2	si_2-do_4	DO^3	sol_2-la_3	FA^3	si_1-re_3	VL	sol_3-sol_4	DO^2	si_2-do_4	DO^3	fa_2-sol_3	FA^3	si_1-re_3
5	*Quaeramus cum pastoribus*	VL	sol_3-fa_4	DO^2	do_3-do_4	DO^3	sol_2-la_3	FA^3	do_2-re_3	DO^2	re_3-do_4	DO^3	sol_2-sol_3	DO^3	sol_2-la_3	FA^3	do_2-do_3
6	*Consolamini pastores*	DO^1	re_3-re_4	DO^3	sol_2-la_3	DO^4	re_2-mib_3	FA^4	sol_1-la_2	DO^3	si_2-la_3	DO^4	re_2-fa_3	DO^4	re_2-mi_3	FA^4	fa_1-la_2
7	*Benedictus Dominus*	DO^1	re_3-re_4	DO^3	sol_2-la_3	DO^4	do_2-mi_3	FA^4	fa_1-sib_2	DO^3	sol_3-la_4	DO^4	mi_2-fa_3	DO^4	do_2-re_3	FA^4	fa_1-la_2
8	*Ego dixi*	DO^1	mi_3-re_4	DO^3	do#$_3$-la_3	DO^4	fa#$_2$-mi_3	FA^4	la_1-la_2	DO^3	do_3-la_3	DO^4	mi_2-fa_3	DO^4	re_2-mi_3	FA^4	sol_1-la_2
9	*Cantate Domino*	VL	la_3-sol_4	DO^2	mi_3-do_4	DO^3	si_2-la_3	DO^4	do_2-mi_3	VL	la_3-sol_4	DO^2	mi_3-do_4	DO^3	si_2-la_3	DO^4	do_2-mi_3
10	*Confitemini Domino*	VL	sol_3-mi_4	DO^2	re_3-do_4	DO^3	fa_2-la_3	DO^4	do_2-mi_3	VL	la_3-mi_4	DO^2	mi_3-la_3	DO^3	do#$_3$-la_3	DO^4	re_2-re_3
11	*Laudate Dominum*	DO^1	fa#$_3$-mi_4	DO^3	do#$_3$-la_3	DO^4	la_2-fa_3	FA^4	sol_1-la_2	DO^3	si_2-la_3	DO^4	re_2-fa_3	DO^4	re_2-mi_3	FA^4	fa_1-la_2
12	*Laudabo Dominum*	DO^1	la_3-mi_4	DO^1	mi_3-mi_4	DO^3	do_3-sol_3	DO^4	do_2-re_3	DO^3	mi_2-la_3	DO^4	sol_2-mi_3	DO^4	mi_2-mi_3	FA^4	fa_1-la_2
13	*Ego flos campi*	DO^1	fa#$_3$-re_4	DO^3	do_3-la_3	DO^4	sol_2-mi_3	FA^4	sol_1-la_2	DO^3	do_3-la_3	DO^4	mi_2-fa_3	DO^4	mi_2-re_3	FA^4	fa_1-sol_2
14	*Repleatur os meum*	DO^1	do_3-re_4	DO^3	sol_2-la_3	DO^4	re_2-mi_3	FA^4	sol_1-la_2	DO^3	sol_2-la_3	DO^4	la_1-mi_3	DO^4	sol_2-re_3	FA^4	sol_1-sol_2
15	*Deus misereatur nostri*	DO^1	re_3-mi_4	DO^3	la_2-sol_3	DO^4	do_2-re_3	DO^1	re_3-mi_4	DO^1	re_3-mi_4	DO^3	la_2-la_3	DO^4	re_2-mi_3	FA^4	sol_1-do_3
16	*Adoramus te Christe*	DO^1	sol_3-re_4	DO^3	do#$_3$-la_3	DO^4	la_2-mi_3	FA^4	la_1-sib_2	DO^3	la_2-la_3	DO^4	mi_2-mi_3	DO^4	mi_2-mi_3	FA^4	sol_1-la_2
17	*Beatissimus Marcus*	DO^1	mi_3-mi_4	DO^3	sol_2-la_3	DO^4	do_2-mi_3	FA^4	fa_1-la_2	DO^3	sol_2-la_3	DO^4	re_2-fa_3	DO^4	do_2-fa_3	FA^4	fa_1-si_2

Part two

The Reception of Italian Music in Central-Eastern Europe

MARINA TOFFETTI
University of Padua

GABUSSI'S LEGACY INTERTEXTUAL PHENOMENA INVOLVING THE *MOTECTORUM LIBER PRIMUS* (VENICE, 1586)

The complex phenomenon of intertextuality has long been the center of attention of extensive interdisciplinary studies.[1] As far as music history is concerned, the musical culture of the fifteenth and sixteenth centuries is particularly rich in intertextual phenomena.[2] A considerable quantity of the extensive literature on this aspect of composition deals principally with techniques of paraphrase and parody in musical genres, such as the polyphonic *chanson*, madrigal, motet and the mass.[3] Yet the assumption that most motets of the period used no borrowed material[4] still needs to be verified by means of a more systematic investigation, and in any case would not imply that the motet could not also be influenced by various intertextual phenomena.[5] Recently, a growing number of musicologists seem to have acknowledged the fact that the study of intertextual issues in fifteenth-century music can raise new questions and give new answers to important questions, such as compositional process, stylistic genealogy and reception history, that are also relevant to the genre of the

[1] For a comprehensive and up-to-date summary of the phenomenon of intertextuality and its various cases see Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Lucca, LIM, 3 vols., 2005-2013, II (2009), chapter IV, *Intertestualità e arte allusiva*, pp. 116-173.

[2] Two important essays by Lewis Lockwood and Howard Mayer Brown have given fundamental impetus to investigation in this area, providing original and relevant insights on the subject. See Lewis Lockwood, *On 'Parody' as Term and Concept in 16th-Century Music. Aspects of Medieval and Renaissance Music*, in *A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jean Le Rue, New York, Norton, 1966, pp. 560-575; and Howard Mayer Brown, *Emulation, Competition and Hommage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance*, «Journal of the American Musicological Society», XXV/1, 1982, pp. 1-48. Concerning early seventeenth century repertoire, both in Jeffrey Kurtzman, *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610*, Houston, Rice University Studies, 1978, and in Id., *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, context, performance*, Oxford, Oxford University Press, 1999 there is considerable discussion of intertextual issues between the Monteverdi *Vespers* and contemporaneous compositions.

[3] To comprehend the wealth of works devoted to the techniques of paraphrase and parody in the fifteenth- and sixteenth-century mass it is sufficient to look at the bibliography which concludes the entries *Borrowing* in NG², IV, pp. 5-41 (by J. Peter Burkholder) and *Bearbeitung* in MGG², *Sachteil* I (1994), coll. 1321-1327 (by Gesine Schröder and Thomas Bösche).

[4] See Burkholder *Borrowing*, p. 18: «many motets used no borrowed material, and this became standard by the late 16th century».

[5] See, for instance, the stimulating essay by Michèle Fromson, *A Conjunction of Rhetoric and Music: Structural Modelling in the Italian Counter-Reformation Motet*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVII, 1992, pp. 208-246.

motet.[6] Although the principal issues involved with compositional reception have as yet not been investigated in a methodical manner and do not seem to have led to any significant systematic explorations, intertextual phenomena have been at the center of attention of a number of new works dedicated to the musical production of this period.[7]

The study of intertextuality becomes even more interesting when one can explore the intersections with reception history and the human and professional experiences of the protagonists of the contemporary musical scene. Following the composers' frequent relocations, one can try to reconstruct the contours of a complex cultural geography that remains largely uninvestigated. In the light of these circumstances, it would appear useful to reconsider the life and works of Giulio Cesare Gabussi, who was invited to conduct the chapel of Sigismund III Vasa of Poland in 1601, at the time when he was active as the choirmaster at the cathedral in Milan.[8]

When he arrived in Poland, Gabussi had published two collections of madrigals and two of sacred music.[9] A closer examination of his book of motets for five and six voices has highlighted some aspects of his language, allowing us to focus on the nature of the technical and stylistic heritage that he had brought with him. His compositional experience would be felt throughout Poland, influencing some composers active alongside him at the royal court. Among these was Giulio Osculati from Lodi who, in his motet for six voices, *Nativitas tua*, published in Cracow in 1604, clearly shows not only that he knew Palestrina's motet for four voices on the same text, but that he had also assimilated the lessons of the five-voice motet on this text by Giulio Cesare Gabussi.

1. *Historical context*

The reasons that led Sigismund III to invite Giulio Cesare Gabussi to Poland have already been investigated elsewhere, on the basis that such an invitation could be related to the travels in Italy of two eminent Polish prelates, András Báthory (1583-1584) and Wojciech

---

[6] See Daniele V. Filippi, 'Lo studio dell'intertestualità nella musica del Cinquecento: esperienze e prospettive', paper read during the international conference "Music philology today: historical heritage and new perspectives" (Cremona, 25-27 November 2009).

[7] See Marina Toffetti, *Intertestualità e paratestualità nel repertorio della canzone strumentale milanese*, «Philomusica on-line», IX/2, 2010, pp. 482-508; Peter Poulos, 'Victoria a Genova. Modelli e influenza', paper read during the "XVIII Convegno Annuale della Società Italiana di Musicologia" (Genoa, 21-23 October 2011).

[8] See Marina Toffetti, *Da Milano a Varsavia: di nuovo su Giulio Cesare Gabussi e altre presenze italiane nella Polonia del primo Seicento*, in *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*, eds. Aleksandra Patalas - Marina Toffetti, con esemplificazioni musicali in CD / with music examples in CD, Venezia, Fondazione Levi, 2012 (TRA.D.I.MUS., Studi e Monografie, 1), pp. 161-196.

[9] *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1580 (RISM A/I G 95); *Motectorum liber primus*, Venetiis, Angelo Gardano, 1586 (RISM A/I G 96); *Magnificat X, quorum novem quinis, et unum senis vocibus concinuntur*, Mediolani, Francesco ed eredi di Simon Tini, 1589 (RISM A/I G 97) and *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1598 (RISM A/I G 98).

Baranowski (1595-1596).[10] From the detailed travel diaries by Stanisław Reszka,[11] who accompanied Báthory in Italy, we learn that the prelate visited cardinal Carlo Borromeo in Milan on two occasions, during his trip to Rome[12] and during his return journey, and that at that time he was in correspondence with the cardinal, who sent him a few letters «elegantissimae, plenae consiliorum sanctorum de vitae ratione ab Illustrissimo Principe instituenda».[13] From the rich account of the return journey we learn that on August 27, 1584 Báthory stayed in Lodi, where he was welcomed by the local clergy and attended prayers accompanied by an organ concert,[14] and arrived in Milan on the following day, where he was solemnly welcomed by Carlo Borromeo and by a delegation of the governor. He would stay in Milan until August 30, visiting the most famous sites of the city (including the cathedral, the governor's palace and the churches of Santa Maria presso San Celso and San Nazaro) and participating in various functions and sung prayers.[15] Later he would return to Lodi, where he visited some holy relics and attended a mass in the cathedral.[16] From Reszka's diaries we also learn that Báthory knew Federico Borromeo personally, whom he met in Rome May 22, 1588.[17] Federico Borromeo was also in contact with Wojciech Baranowski, who spent almost a year (beginning in November of 1595) in Italy: in fact it is known that Baranowski visited Cardinal Federico,[18] with whom he had been exchanging letters at least from April 10, 1597 until September 9, 1602.[19]

It is likely that Baranowski and Báthory brought back with them to Poland extremely positive impressions of the musicians they had had the opportunity to meet in Italy, among whom were certainly Giulio Cesare Gabussi and, in the case of Báthory, perhaps also Giulio Osculati of Lodi.[20] Both Gabussi and Osculati were invited to serve at the royal court and moved to Poland in 1601. Therefore, it is worthwhile to reflect on the nature of musical experiences they had accumulated prior to their journey to Cracow.

---

[10] See Toffetti, *Da Milano a Varsavia*, pp. 170-171, and Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Music in Poland under the Patronage of Bishops at the Turn of the Seventeenth Century*, in this volume, pp. 13-30.

[11] *Stanislai Rescii diarium 1583-1589*, ed. Ioannes Czubek, Kraków, Akademia Umiejętności, 1915.

[12] Of Báthory's short stay in Milan during the outward journey we only know that the prelate reached Milan on November 2 and stayed there at the behest of Cardinal Borromeo until 7 November, when he left for Lodi. See *Stanislai Rescii diarium*, p. 4.

[13] On January 26, 1584 Reszka reported that Báthory had come to Rome (where he attended the church and the hospital of St. Stanislaus of Poland), and had received letters from Cardinal Borromeo. See *Stanislai Rescii diarium*, pp. 18-38.

[14] See *ibidem*, p. 54.

[15] See *ibidem*, p. 55.

[16] *Ibidem*, p. 56. Báthory continued to be interested in the fate of Carlo Borromeo and was informed of his death on December 9, 1584. See *Stanislai Rescii diarium*, p. 81.

[17] See *ibidem*, p. 207.

[18] More in the article by Przybyszewska-Jarmińska, *Music in Poland*, p. 25.

[19] See Marco Bizzarini, *Zieleński e il ruolo delle relazioni italo-polacche nel mecenatismo musicale tra Cinquecento e Seicento*, published in the present volume, pp. 31-42.

[20] At present we have no biographical information about Giulio Osculati relating to the period prior to his trip to Poland. We do not even know if Osculati, who is supposed to have resided in his hometown of Lodi (less than 20 kilometers from Milan), could have been in contact with Giulio Cesare Gabussi – or have studied with him – before he went to Cracow. See Zygmunt M. Szweykowski, *Giulio Osculati*, in NG², XVIII, p. 770; Francesco R. Rossi, *Giulio Osculati*, in MGG², *Personenteil*, XII (2004), coll. 1445-1446.

2. *General characteristics of Gabussi's collection*

As at the time the duties of chapel master in Poland were mostly concerned with sacred music performed by the court chapel, it seems appropriate to concentrate our attention mainly on Gabussi's sacred publications before traveling to Poland, and in particular on his collection of motets printed in Venice by Angelo Gardano in 1586. If we want to frame the collection of Gabussi in the broader context of the late-Renaissance motet in Milan, we have to deal with the preliminary problem of the scarcity of studies and critical editions dedicated to this rich and stimulating repertoire.[21] From the motet collection itself and from its dedication, addressed to the archbishop of Milan, Gasparo Visconti, we can draw some information on the context in which the book was conceived, and we learn that the compositions of the *Motectorum liber primus*, which had already been appreciated by many, were written for the services of the cathedral of Milan:

> Illustrissimo ac reverendissimo D. D. Gaspari Vicecomiti Mediolanensis Ecclesiae Archiepiscopo. Quoniam multo praestantiorem, atq[ue] utiliorem ex sacris concentibus, quam ex aliis huius generis scriptionibus voluptatem percipi, semper iudicavi; idcirco operae pretium me facturum existimavi, si omnem meum laborem, omnem operam, curam, studium in iis consumerem. Quoniam item animi mei propensionem in amplitudinem tuam primum tibi ipsi, deinde etiam aliis omnibus non modo significare, verum etiam declarare vehementer cupiebam; nulla re alia id mihi commodius consequi posse visus sum, quam si hos ingenii mei fructus, quales quales sunt, tibi dicatos, ac consecratos, cum tui nominis inscriptione in publicum efferrem, et cum aliis communicarem. Accipe igitur Illustriss[ime] et Reverendiss[ime] Antistes laeto animo, serenaque fronte, has meas sacras cantiones, delectas de multis, quas texui, quamdiu[m] operam meam in Templo tuo Maximo desiderari non sum passus. Si personae, quam sustines, dignitatem respexeris, non dubito, quin hoc munusculum meum nullius esse pretii aestimes: at, si animum meum tibi dicatum, atq[ue], adeo in perpetuum addictum, spectaveris; (vide, quanta lux liberalitatis, et sapientiae tuae mihi oboriatur, quantumq[ue] mihi de illa pollicear) spero, fore, ut non modo aspernere hoc quidquid est, quod tibi a me offertur, verum etiam pro tuo gravissimo, et maximo iudicio, quo in musicis vales, libenter excipias. Amplitudini tuae humilissimus servus Iulius Caesar Gabutius.

---

[21] This gap is partly filled by several works of Robert L. Kendrick, and in particular by his monograph, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2002, rich in analysis and observations on a large number of published compositions conceived or executed in Milan during the period under consideration; and by Rodobaldo Tibaldi, *Lo stile 'osservato' nella Milano di fine Cinquecento: Alcune osservazioni preliminari*, «Polifonie. Storia e teoria della coralità», I/2, 2001, pp. 251-275 (English translation on pp. 277-279), which also includes a transcription of the motet *Sperent in te omnes* from Gabussi's *Motectorum liber primus*; and Id., *I mottetti a quattro voci (Milano, 1599) di Giovanni Paolo Cima e lo stile 'osservato' nella Milano di fine Cinquecento: alcune osservazioni*, «Polifonie. Storia e teoria della coralità», II/1, 2002, pp. 7-69 (English translation on pp. 71-105). On the phenomenon of adaptation in the same area see Margaret Ann Rorke, *Sacred Contrafacta of Monteverdi Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan*, «Music and Letters», LXV, 1984, pp. 168-175 and Antonio Delfino, *Geronimo Cavaglieri e alcuni* contrafacta *di madrigali marenziani*, in *Luca Marenzio musicista europeo. Atti della Giornata di Studi marenziani* (Brescia, 6 marzo 1988), eds. Maria Teresa Rosa Barezzani - Mariella Sala, Brescia, Edizioni di Storia Bresciana, 1990, pp. 165-216.

This explains the presence of the motet dedicated to St. Ambrose, the patron saint of Milan (*O doctor optime*), and that of three motets on texts of Marian inspiration (*Nativitas tua Dei genitrix*, *Sancta et immaculata* – with the *secunda pars Benedicta tu* – and *Gaude Maria virgo*) which responded to the liturgical needs of the Milan cathedral (entitled *'Mariae nascenti'*) where Marian feasts in general, and in particular the feast of the Nativity of the Blessed Virgin (which falls on 8 September), were – and still are – celebrated with the utmost solemnity. In fact, solemnity and decorum, attained through sober writing and continuous monitoring of the overall sound effect of each segment, are the traits that best characterize the motets of this collection.

The collection includes twelve motets (one of which is divided into two *partes*) for five voices and eight for six voices. The table below displays a summary of the information regarding the main characteristics of the compositions (duration in *breves*, combination of clefs, presence of B-flat in the key signature, *finalis*, use of canon by inversion).

Table 1

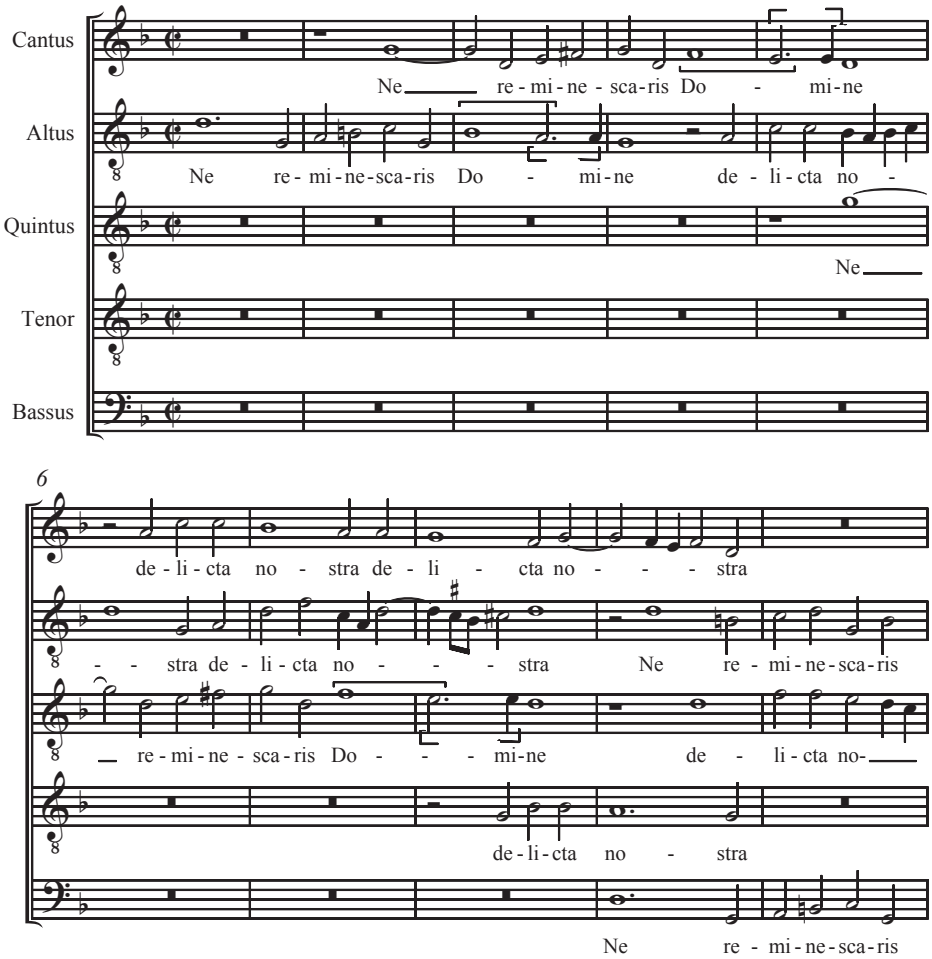
No.	Title	Voices	*breves*	Contrapuntal technique	Key signature	Clefs	*finalis*
1	*Sperent in te omnes*	5	55		♭	Cg2-Ac2-Vc3-Tc3-Bf3	F
2	*Nativitas tua Dei genitrix*	5	73	canon by inversion	-	Cc1-Ac3-Vc4-Tc4-Bf4	C
3	*Recordare Domine*	5	64		-	Cc1-Ac3-Vc4-Tc4-Bf4	d
4	*Vulnerasti cor meum*	5	82	canon by inversion	-	Cc1-Ac3-Vc4-Tc4-Bf4	d
5	*Spem in alium*	5	74		-	Cg2-Ac2-Vc3-Tc3-Bf3	G
6[I]	*Sancta et immaculata*	5	54	canon by inversion	-	Cg2-Ac2-Vc3-Tc3-Bf3	G
6[II]	*Benedicta tu (secunda pars)*	5	61		-	Cg2-Ac2-Vc3-Tc3-Bf3	G
7	*Respice* [in] *me*	5	85		-	Cg2-Ac2-Vc3-Tc3-Bf3	a
8	*In te Domine speravi*	5	68		♭	Cc1-Ac3-Vc4-Tc4-Bf4	d
9	*Ne reminescaris* [sic] *Domine*	5	70		♭	Cc1-Ac3-Vc4-Tc4 -Bf4	g
10	*Dominus mecum est*	5	68		♭	Cg2-Ac2-Vc3-Tc3-Bf3	F
11	*Emendemus in melius*	5	81		-	Cc1-Ac3-Vc4-Tc4-Bf4	e
12	*O sacrum convivium*	5	64	canon by inversion	-	Cc1-Ac3-Vc4-Tc4-Bf4	G
13	*O doctor optime*	6	66		-	Cc1-Ac3-VIc3-Tc4-Vc4-Bf4	G
14	*Surrexit pastor bonus*	6	73		-	Cc1-Ac3-VIc3-Tc4-Vc4-Bf4	d
15	*Ave verum corpus*	6	68		-	Cc1-VIc1-Ac3-Tc4-Vc4-Bf4	a
16	*Gaude Maria virgo*	6	83		♭	Cc1-Ac3-VIc3-Tf3-Vc4-Bf4	F
17	*Confitebor tibi Domine*	6	75		♭	Cc1-Ac3-Tc4-Vc3-Bf4-VIf4	F
18	*Exaudisti Domine*	6	59		♭	Cc1-Ac3-VIc3-Tc4-Vc4-Bf4	d
19	*Respice in me Domine*	6	89		-	Cg2-Ac2-VIc2-Tc3-Vc3-Bf3	d
20	*Cantate Domino*	6	56	canon by inversion	-	Cg2-vig2-Ac2-Tc3-Vc4-Bc4	d

As can be seen from the table, in the motets for five voices, the *Quintus* (V) is notated, depending on the combination of the clefs, in Alto or Tenor clef. The motets for six voices display a greater variety of voice combinations: while the *Quintus* is notated either in Alto or in Tenor clef, the *Sextus* (VI) is notated in one case in the Treble clef (in the motet *Cantate Domino*, no. 20, which closes the collection), in one instance in the Soprano clef (*Ave verum corpus*, no. 15), once in the Mezzosoprano clef, a single time in the Bass clef (*Confitebor tibi Domine*, no. 17) and in four pieces in the Alto clef. The duration of the motets oscillates between 54 and 89 *breves*. Only one motet (no. 6) is divided into *prima* and *secunda pars*, while all others consist of a single part only. In all the motets, the texture is quite varied, ranging from the full ensemble to the combination of only two-three voices. The tonal palette used by Gabussi is equally varied. The clef combinations include both natural clefs, used in thirteen motets, and high clefs (*chiavette*), used in the remaining seven motets (one of which with its *secunda pars* is also noted in *chiavette*).

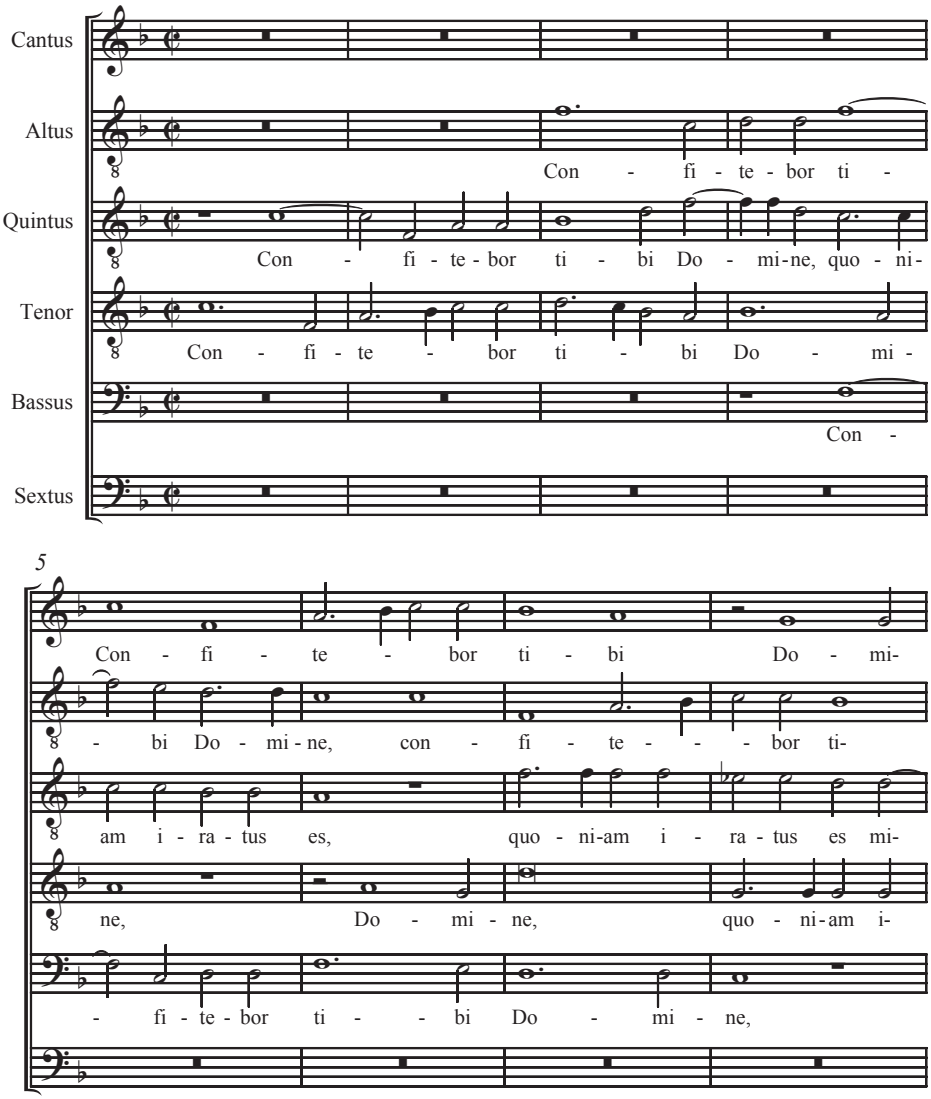
From the point of view of compositional technique, all the motets, with the exception of only *In te Domine speravi* (no. 8), begin with an imitative episode. In some motets we find deviations from the 'classic' schema, characterized by the voices entering in turn with the same motive. In the motet *Ne reminiscaris Domine* (no. 9), for example, the first three voices expose one after another the motives built on the words «Ne reminiscaris Domine» and «delicta nostra», while the fourth (the Tenor) 'skips' the first text fragment and enters singing the words «delicta nostra» (see example 1). A process based on the close entry of the first two voices (in a sort of *stretto*) is used in the opening episode of the motets *Confitebor tibi Domine* (no. 17) and *Cantate Domino* (no. 20; see example 2).

Imitation is also the most prevalent technique in the internal episodes, although harmonic (if not explicitly homophonic) fragments are occasionally employed to emphasize some particularly significant words. In general, the opening imitative episodes are larger and display more complex contrapuntal techniques, while the internal episodes, rarely organized according to a fixed scheme, are contrapuntally more agile and less demanding. Some opening sections feature more complex contrapuntal techniques, including canons by inversion (in which an upward interval in the *Dux* becomes a downward one in the *Comes*) – an ancient 'Flemish' technique denoting a rather intellectual approach to composition. However, in spite of the complexity of the structure, Gabussi never sacrifices euphony of sound, even at the cost of taking occasional licenses from the strict contrapuntal rules of imitation that he himself has imposed. The overlapping of the same motive, exposed simultaneously in similar and contrary motion in different voices, is featured in the opening section of the motets *Nativitas tua Dei genitrix* (no. 2), *Sancta et immaculata* (no. 6[1] and, as we have seen, *Cantate Domino* (no. 20), as well as, in a slightly varied form, in the first episode of the motet *O sacrum convivium* (no. 12; see example 3).

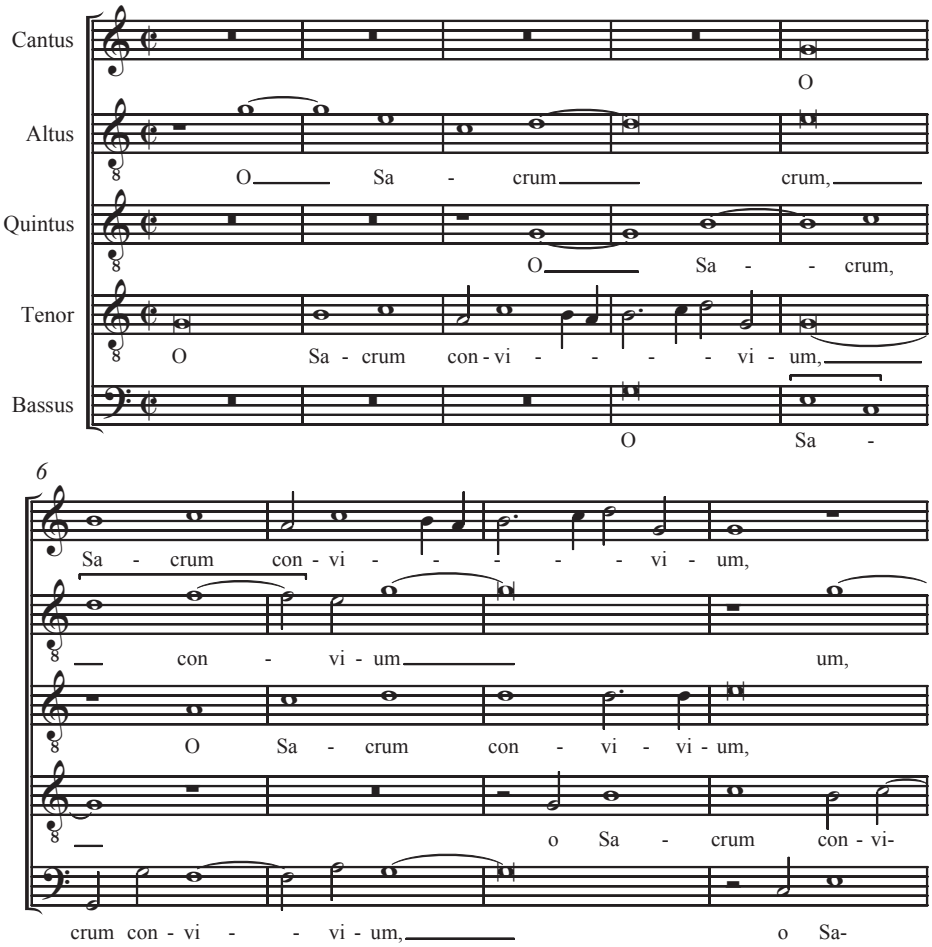
Example 1. Giulio Cesare Gabussi, *Ne reminiscaris Domine*, bars 1-10
In *Motectorum liber primus* (Venice, Angelo Gardano, 1586)



Example 2. Giulio Cesare Gabussi, *Confitebor tibi Domine*, bars 1-9
In *Motectorum liber primus* (Venice, Angelo Gardano, 1586)



Example 3. Giulio Cesare Gabussi, *O sacrum convivium*, bars 1-9
In *Motectorum liber primus* (Venice, Angelo Gardano, 1586)

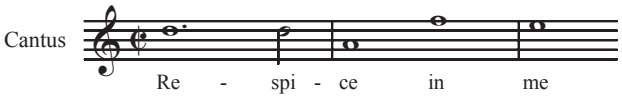


In spite of the complexity of the compositional process, the sound effect of the opening episode of this motet is highly euphonic and of great impact. The opening section of the motet *Vulnerasti cor meum* (no. 4) also exhibits a canon by inversion.

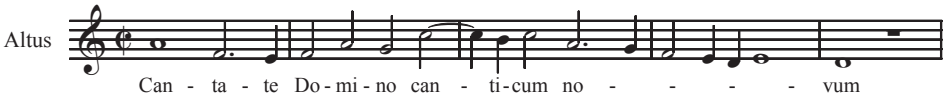
In his opening motives Gabussi shows a preference for angular lines, with disjoint intervals that frequently switch from ascending to descending directions. The continuous change in melodic direction can be found, for example, in the opening episode of the motets *Respice in me Domine* (no. 19) and *Cantate Domino* (no. 20). Similar characteristics can also be traced in the motive of the opening section of the motet *Ave verum corpus* (no. 15;

see example 4) and in that of *Nativitas tua Dei genitrix* (no. 2), based on a sequence formed from the intervals of a descending second and an ascending fourth (see example 7).

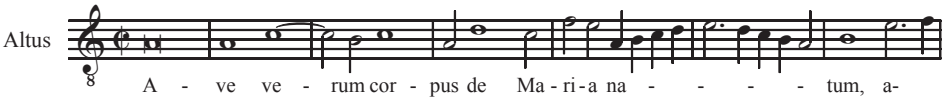
Example 4a. Giulio Cesare Gabussi, *Respice in me Domine*
In *Motectorum liber primus* (Venice, Angelo Gardano, 1586)



Example 4b. Giulio Cesare Gabussi, *Cantate Domino*
In *Motectorum liber primus* (Venice, Angelo Gardano, 1586)



Example 4c. Giulio Cesare Gabussi, *Ave verum corpus*
In *Motectorum liber primus* (Venice, Angelo Gardano, 1586)



So far we have observed the constructive characteristics of Gabussi's motets from an internal point of view. Of far greater complexity is the task of projecting them against the backdrop of contemporary motet production and identifying at least a few of their possible models. Some of the compositional behaviors which have been highlighted in Gabussi's collection are traceable also in the motets of Andrea Gabrieli, and in particular in his *Ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum*, printed in Venice in 1576:[22] the sober character, motives with angular profiles,[23] canons by inversion and the overlap of different motives simultaneously employed as 'subject' and 'countersubject'.[24] As in Gabussi's

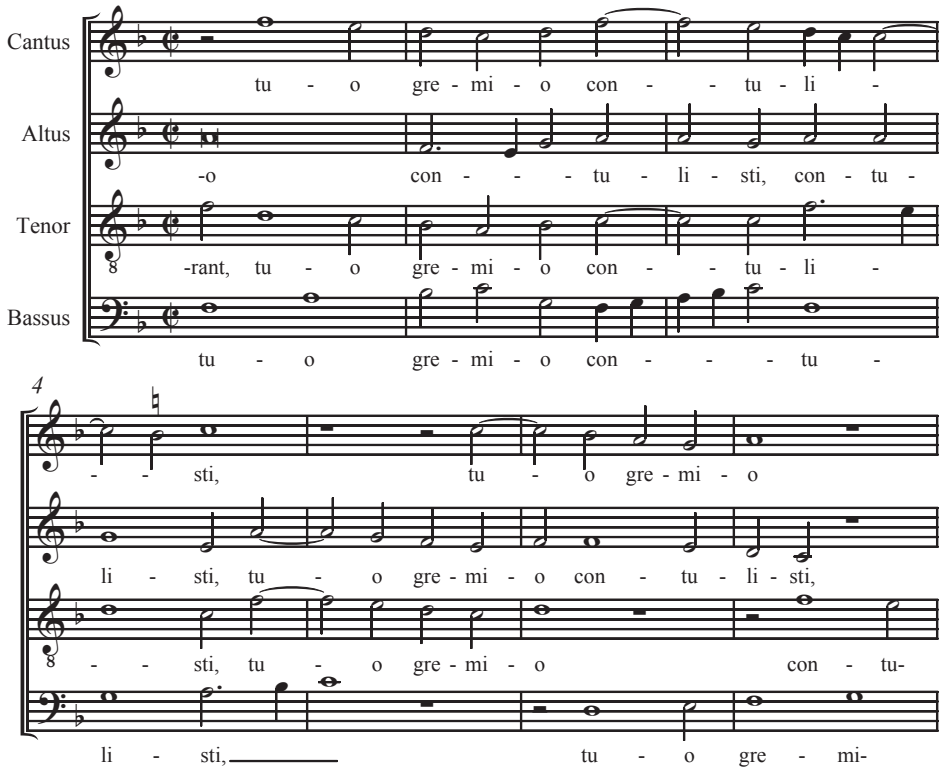
[22] Cf. Andrea Gabrieli, *Ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum omnibus sanctorum solemnitatibus deservientium. Liber primus*, Venetiis, Angelo Gardano, 1576 (RISM A/I G 54). Critical edition by David Bryant and Elena Quaranta, Milano, Ricordi, 2005 (Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli, 7).

[23] Angular and arpeggiated motives, mainly based on the notes of a single chord, appear in most of the motets by Gabrieli.

[24] See the opening episode of Gabrieli's motet no. 12 (*Te Deum patrem ingenitum*), which begins with a sort of *stretto* where the initial motive, proposed as a subject, is superimposed on the same motive in contrary motion as a counter subject.

book, we also find in that of Gabrieli several opening sections in which two or three voices present the initial motive based on the first text fragment, while those remaining enter singing the next text fragment with a new motive.[25] In Gabussi's motet *Sancta et immaculata* (no. 6[I]) there are several motives, used in both similar and contrary motion, that bear a certain resemblance to those of Gabrieli's motet on the same text (no. 8), to be sung *in omnibus solemnitatibus B. M. V.* (see example 5).

Example 5a. Andrea Gabrieli, *Sancta et immaculata*, «tuo gremio contulisti»
In *Ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum* (Venice, Angelo Gardano, 1576)

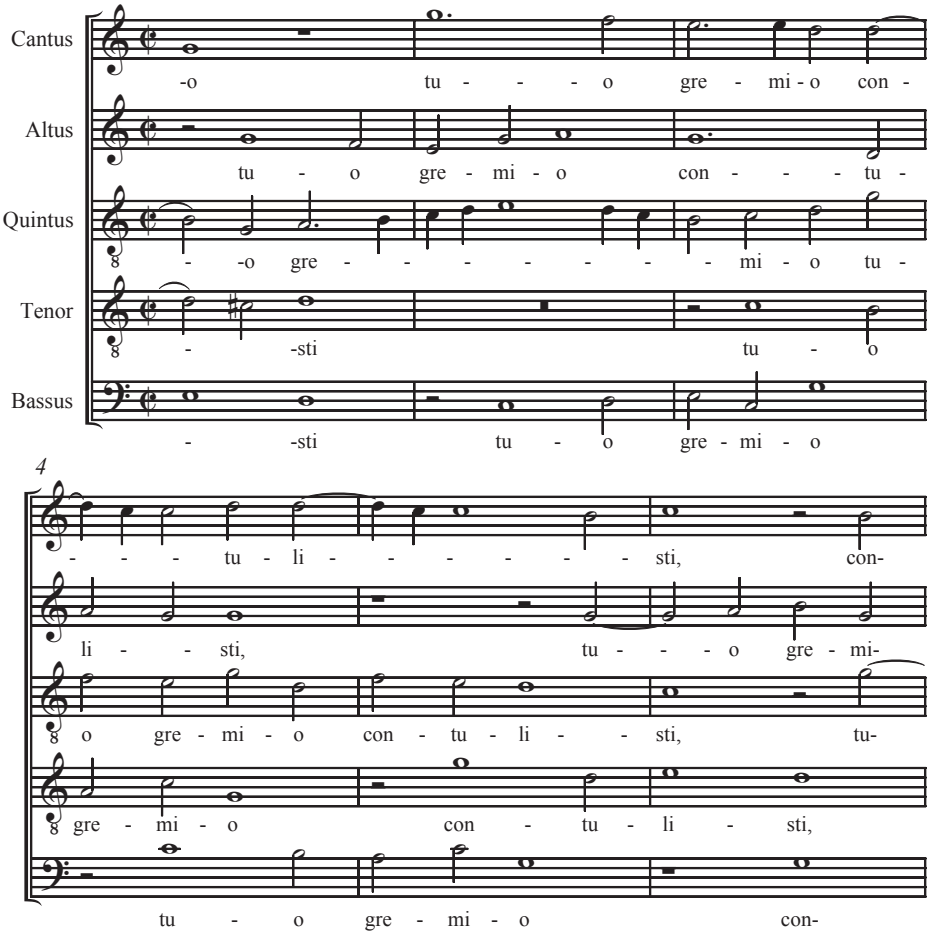


In addition to the influence of Andrea Gabrieli, the motets of Gabussi's *Motectorum liber primus*, as we will see later, prove also to have assimilated to various extents some of the characteristics of the language of Luca Marenzio's motets from the *Motecta festorum totius anni* (1585),[26] printed in Rome only a year before the motets of Gabussi.

[25] See for instance motets no. 9 (*Maria Magdalene*), no. 22 (*Tollite iugum meum*), no. 23 (*Filiae Hierusalem*) and no. 25 (*Viri sancti*).

[26] Cf. Luca Marenzio, *Motecta festorum totius anni*, Romae, Alessandro Gardano, 1585 (RISM A/I M 494). See Luca Marenzio, *Opera Omnia*, VII, *Musica sacra*, ed. Roland Jackson, American Institute of Musicology,

Example 5b. Giulio Cesare Gabussi, *Sancta et immaculata*, «tuo gremio contulisti»
In *Motectorum liber primus* (Venice, Angelo Gardano, 1586)



It is still premature to deal convincingly with such a complex question as the relationship between the characteristics of Gabussi's motets and the rest of contemporary motet production. I have made a preliminary attempt to compare Gabussi's motets with those by three of the major polyphonists of the time – Orlande de Lassus, Tomás Luis de Victoria and Palestrina – based on the same texts, in order to evaluate Gabussi's stance

Neuhausen/Stuttgart, Hänssler, 2000 (Corpus Mensurabilis Musicae, 7). For some preliminary considerations on technical and stylistic characteristics of these motets see Giovanni Acciai, *«Lucae Marentii Motecta festorum totius anni* [...] *quaternis vocibus» e «Madrigali a quattro voci» (1585)*, in Barezzani - Sala, *Luca Marenzio musicista europeo*, pp. 238-255.

in relation to compositions that could have been his models and highlight the presence of any quotations, reminiscences or allusions. At first glance, it seems that a number of motives used in Gabussi's motets are similar to those in the motets of Lassus, Victoria or Palestrina on the same text. In most cases, however, the similarity between motives is rather vague, sometimes restricted to a few intervals or to the rhythmic pattern and metric position of syllables with respect to the *tactus*. Only in certain circumstances is it reasonable to assume a direct derivation of Gabussi's motets from consciously adopted models,[27] but even where the similarities between motives become more noticeable, it is not easy to determine if they were unconscious reminiscences, intentional allusions or explicit quotations.[28]

Considering it is somewhat unlikely that Gabussi did not know one of the most successfull collections of motets of the most illustrious polyphonist of the period, I have compared Gabussi's motet *Vulnerasti cor meum* (no. 4), the text of which is taken from the Song of Solomon, with Palestrina's motet on the same text included in his fourth book of motets for five voices, which was published for the first time only two years prior to Gabussi's collection.[29] The trait that clearly distinguishes the opening episode of Gabussi's motet (and that does not appear in Palestrina's) is a motive sung simultaneously in similar and contrary motion, according to a technique – that of the canon by inversion – which, as I have already illustrated, can be considered particularly dear to Gabussi. A comparison of the opening section of the two motets shows that Gabussi's first motive presents exactly the same rhythmic profile as Palestrina's with regard to the duration of each note and the metric position of the stressed and unstressed syllables compared to subdivisions of the *tactus* (see example 6). In that case and in similar ones, however, it is probable that Gabussi, independently of Palestrina, simply reacted to the same words in a similar way.

In the following episodes we find further analogies among the motives used by Gabussi and those employed by Palestrina that could be interpreted either as intentional

---

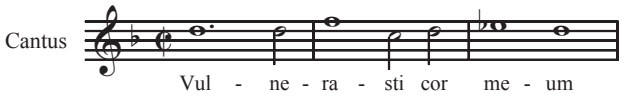
[27] In the above cited paper Peter Poulos showed a case of *emulatio* in the motets on the same text *Versa est in luctum* by Simone Molinaro (*Motectorum* […] *liber primus*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1597), Tomás Luis de Victoria (*Officium defunctorum* […], Madrid, apud Joanem Flandrum, 1605) and G. C. Gabussi (*Della nova Metamorfosi* […], Milano, Agostino Tradate, 1605), where a passage recalls a similar passage in the madrigal by Luca Marenzio *Dolorosi martir* (from *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1580). In the *Motectorum liber primus* by Gabussi, we can observe some similarities between the motet *O doctor optime* (see in particular the fragments built respectively on the words «beate Augustine» and «beate Ambrosi») and Tomás Luis de Victoria's setting of the same text (from the manuscript preserved in Barcelona, Biblioteca Central, ms. 682).

[28] On different types of conscious and unconscious quotations and intertextual phenomena see Burkholder, *Borrowing*, pp. 6-7; Caraci Vela, *La filologia musicale*, pp. 119-120.

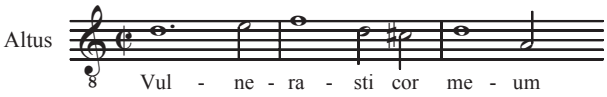
[29] Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Motettorum quinque vocibus liber quartus*, Romae, Alessandro Gardano, 1583 [*Tenor*, *Bassus*] -1584 [*Cantus*, *Altus*, *Quintus*]; RISM A/I P 716. Among the texts set to music by Gabussi in the *Motectorum liber primus*, seven had already been set to music by Palestrina: *Nativitas tua Dei* for four voices (1563 H V 63), *Sancta et immaculata* for six voices (1572 H II 109), *O Sacrum convivium* for five voices (1572 H II 23), *Confitebor tibi Domine* for eight voices (1572 H II 132), *Vulnerasti cor meum* for five voices (1584b H IV 27), *O doctor optime* for four voices (H XXXI 37) and *Surrexit pastor bonus* for eight voices (H VI 57). Cfr. *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Werke*, ed. Franz X. Haberl and others, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862 (1907 R).

allusions or as unconscious reminiscences (in relation to a common training and educational backgroud) to Palestrina's motet. It is also possible that the same text would suggest similar musical settings to multiple composers who were using the same generic vocabulary of music-text relationships independent of any direct relationship or knowledge of one another's compositions.

Example 6a. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Vulnerasti cor meum*
In *Motettorum quinque vocibus liber quartus* (Rome, Alessandro Gardano, 1583-1584)



Example 6b. Giulio Cesare Gabussi, *Vulnerasti cor meum*
In *Motectorum liber primus* (Venice, Angelo Gardano, 1586)



3. *The motets* Nativitas tua Dei genitrix *by Palestrina, Luca Marenzio, Giulio Cesare Gabussi and Giulio Osculati*

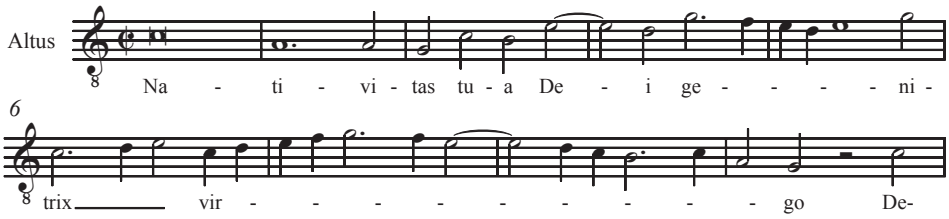
In Gabussi's collection, as has been said, the motet *Nativitas tua Dei genitrix* is particularly important for its role in the liturgical feast celebrated with great solemnity in the cathedral of Milan. Therefore, it is understandable that Gabussi dedicated his greatest creative efforts to this motet, deploying a contrapuntal arsenal of unusual complexity. In its formal design, Gabussi's motet (see appendix) is comprised of a single *pars*, whose length is 73 *breves* subdivided into ten segments of various lengths, in conformity with the structure of the text:

Nativitas tua Dei genitrix Virgo (bars 1-21)
gaudium annuntiavit (bars 20-25)
universo mundo (bars 26-29)
ex te enim (bars 29-31)
ortus est sol iustitiae (bars 31-36)
Christus Deus noster: (bars 36-40)
Qui, solvens maledictionem, (40-48)
dedit benedictionem, (bars 48-53)
et confundens mortem (bars 52-56)
donavit nobis vitam sempiternam. (bars 56-73)

The motet has an expanded imitative *exordium* and its internal segments conclude with cadences, but avoid interruptions of the polyphonic *continuum*. Imitative counterpoint

prevails, but there are also homorhythmic passages (see, for example, the passages at «Christus Deus» and «qui solvens maledictionem», which present a sort of declamation). On some occasions, Gabussi uses particular devices for the sake of text expression (see the word-painting and rhetorical strategies in the passages «ortus est», «solvens» and «mortem»). The first episode («Nativitas tua Dei genitrix Virgo»),with its 21 *breves*, is the longest (followed by the last, which lasts 17 *breves*) and denotes a remarkable contrapuntal commitment. The first motive deserves attention because of its length and its melodic profile (cf. example 7).

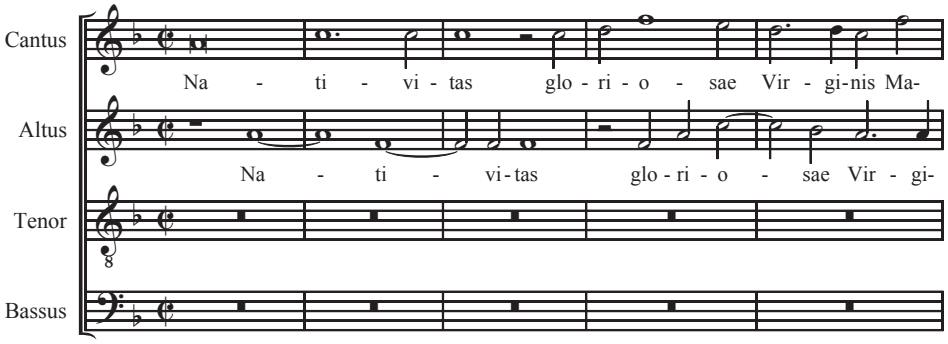
Example 7. Giulio Cesare Gabussi, *Nativitas tua Dei genitrix*
In *Motectorum liber primus* (Venice, Angelo Gardano, 1586)



If we assume the initial sound constitutes a melodic center of gravity, we will notice that Gabussi's motive first descends to low G, then back up to the high G by means of a sequence of three consecutive rising intervals of a fourth, each counterbalanced by an interval of a descending second, giving the melody a profile with a particularly edgy nature. The second part of the motive, built on the word «genitrix», starts from the acute G and ends on the 'center of gravity' C. The last motive of the section, built on the word «Virgo», moves once again from C, but this time upward, and then draws a line which is opposite of that of the first motive, reaching first the high G, and finally ending on the low G after a long *excursus*. The morphology, size and structure of the initial motive create a particularly expanded construct. The distance between the first two entries confirms this impression: the Soprano enters after two *breves*' length of time in which the first Alto voice sings only two notes.

The opening imitative section is a canon by inversion based on the superposition of this motive, which is presented simultaneously in similar and contrary motion (see appendix). The same compositional technique, together with a very similar melodic treatment of the word «Nativitas», is to be found in the opening section of Luca Marenzio's motet *Nativitas gloriosae Virginis Mariae* for four voices (*In nativitate B. Mariae Virginis*) included in his first book of motets, where the *Cantus* and *Altus* voices begin on a unison and then proceed in contrary motion (see example 8).

Example 8. Luca Marenzio, *Nativitas gloriosae Virginis Mariae*, bars 1-5
In *Motecta festorum totius anni* (Rome, Alessandro Gardano, 1585)



The text of *Nativitas tua Dei genitrix*, as indicated above, stimulated the creativity of many composers, including Palestrina, who composed two versions for four voices that differ in significant details, enabling us to reflect upon the nature of his creative process. The first version is included in his first book of motets, *Motecta festorum totius anni* [...] *quaternis vocibus*, published for the first time in Rome in 1563, which soon become «a model of excellence in motet composition, as testified by instances of *imitatio* by Marenzio, Victoria and G. F. Anerio, among others».[30] In Filippi's opinion, this motet «stands out for its elegant construction and intense expressiveness». The second version of this motet (which is clearly an alternative authorial version) appeared in the anthology *Liber primus Musarum* issued by Antonio Barrè in the same year.[31]

If we compare the motet from Palestrina's *Motecta festorum* and the one that appears in Gabussi's collection, we find a few motivic and technical similarities, but also significant stylistic differences. In both motets the first episode is quite extensive, while the following, built on the words «gaudium annuntiavit», displays a motive based on the repetition of the same note. In the subsequent episode we find a different treatment of the fragment «ex te enim»,[32] to which Palestrina attaches some importance, while Gabussi focuses more on the following fragment «ortus est sol». Here Gabussi applies a madrigalistic approach to the words «ortus est», where the *imago* of the sunrise is rendered with an ascending interval – while in the motet by Palestrina the same fragment ends with a descending interval. Both Palestrina and Gabussi place particular emphasis on the words «Christus Deus noster», underlining the referential climax of the first part

[30] Daniele V. Filippi, 'Palestrina's *Nativitas tua Dei Genitrix Virgo*. New perspectives about the compositional process in the Renaissance', paper presented at the South-Central Renaissance conference "Exploring the Renaissance 2004" (The University of Texas - St. Edward's University, Austin (TX), 1-4 April 2004).

[31] See *Liber primus Musarum cum quattuor vocibus sacrarum cantionum que vulgo mottetta vocantur* […], Venetiis, apud F. Rampazetum, 1563 (RISM B/I 1563[3]).

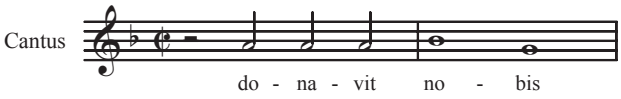
[32] Note also the textual variant where Palestrina sings the fragment «in universo mundo» instead of «universo mundo».

of the text with more chordal writing. However, Gabussi treats the word «solvens» madrigalistically, utilizing an F sharp that 'resolves' to the following G, while there is no such emphasis in the motet by Palestrina. On the contrary, Palestrina applies word-painting to «confundens», employing a motive with an angular profile which, in its disposition among the voices, confuses the texture and surprises the listener, accustomed to more linear motifs. In both motets the word «mortem» is underlined by a more homophonic structure. Noteworthy in Gabussi's version is the more pronounced emphasis, thanks to a B flat, that creates a harmonically well-characterized and isolated fragment.

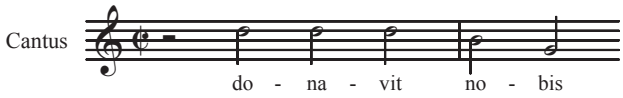
In the above-mentioned collection of motets by Luca Marenzio (1585) there is a motet (*Conceptio tua genitrix Dei virgo*), the text of which, except for the substitution of «conceptio» with «nativitas» as the first word, corresponds exactly to that set to music by Palestrina and Gabussi (*Nativitas tua genitrix Dei virgo*). In Marenzio's motet smaller note values are used to facilitate word-painting in correspondence with some words, such as «virgo» (as in Gabussi's motet), «gaudium», «justitiae», «mortem» and «sempiternam».

As in the versions by Palestrina and Gabussi, imitation prevails in Marenzio's *Conceptio tua genitrix Dei virgo*, but we also find occasional chordal episodes, as in the simplified and more homophonic writing with which he too sets the words «Christus Deus noster». In some fragments, such as «in universo mundo», Marenzio employs only one motive, presenting it in both similar and in contrary motion (according to a process that had already appeared in motets by Andrea Gabrieli and was often also used by Gabussi. At the beginning of the concluding episode, in correspondence with the words «donavit nobis», Marenzio's motive begins with repetition of a single note, followed by a descending third, echoing the motive created by Palestrina for the same words (see example 9).

Example 9a. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Nativitas tua Dei genitrix*, «donavit nobis»
In *Motecta festorum totius anni* (1563? Venice, Antonio Gardano, 1564)



Example 9b. Luca Marenzio, *Conceptio tua genitrix Dei virgo*, «donavit nobis»
In *Motecta festorum totius anni* (Rome, Alessandro Gardano, 1585)



A further motet composed on the text *Nativitas tua Dei genitrix* deserves to be taken into account here: it is the version for six voices by Giulio Osculati included in the

collection *Melodiae sacrae*, assembled by Vincenzo Gigli,[33] dedicated to the Archduke Ferdinand Habsburg, and published in Cracow in 1604. The fact that the anthology was published in Poland and collects compositions of the (mainly Italian) leading composers then active at the Polish royal court suggests that the motets included were composed on-site. Given the close proximity of the two musicians during Gabussi's Polish sojourn, we could suppose that Osculati, who was then employed as a tenor,[34] had taken advantage of the presence of the Bolognese chapel master to improve his compositional skills under his leadership. In any case, the very fact that Osculati chose to use a text that had already been set to music, among others, in the collection of his *maestro di cappella* is in itself an eloquent gesture of homage and an intentional form of *emulatio*.

Contrary to Gabussi, Osculati, who, as far as is known, was probably slightly younger than his master, had had no collections published before moving to Poland. Later he would publish three collections of sacred music which apparently met with a certain success, at least judging by the fact that some of his compositions appear in important anthologies issued between 1604 and 1621.[35]

Let us now have a look at the way Osculati's composition compares to that of his master. It should be noted that, of the six parts of the motet, only three (those of *Cantus*, *Altus* and *Tenor*) are preserved, so that it is an arduous task to propose a hypothetical reconstruction of the missing parts. The surviving portion of the polyphonic texture, however, does allow us to determine at least some important aspects of the composition, such as, among others, the profile of the motives and their relationship to the text, their methods of employment (in similar motion or otherwise), the presence of sections based on imitation, and the articulation of the composition into episodes based on the division of the text into fragments.

Reference to the motet of Gabussi (and, perhaps indirectely, to that of Marenzio) is clear from the *exordium*, from which Osculati takes the features of the first part of his initial motive and the combination of contrary and similar motion. In this work the influence of Gabussi's model is not merely passive, nor does it play a purely 'constructive' role (providing material for the construction of a new piece), but functions as a creative and experimental *stimulus*. Osculati, on the one hand, highlights what he has borrowed

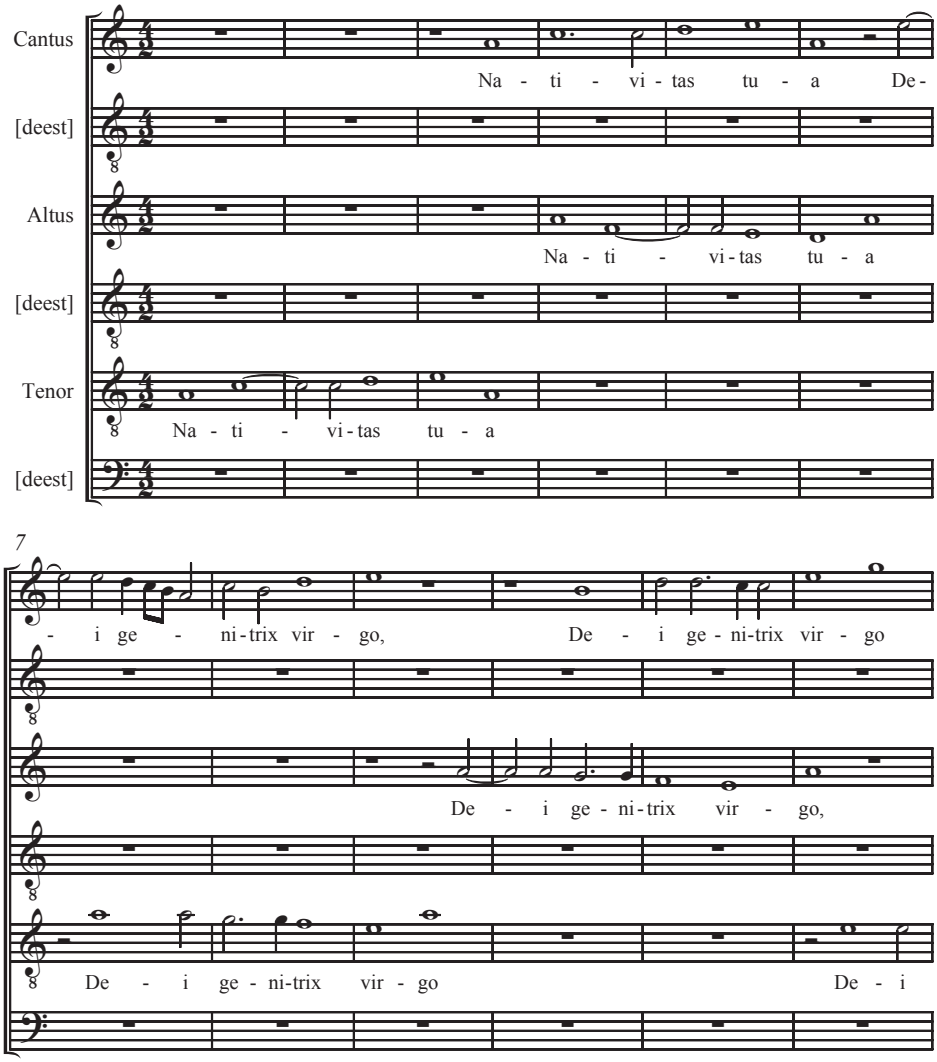
---

[33] Vincenzo Gigli (known in Poland as Vincentius Lilius) arrived in Poland from Graz no later than 1596 and still belonged to the royal chapel in the 1630s. See Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music in Poland*, III: *The Baroque*, part 1: *1595-1696*, trans. John Comber, Warsaw, Sutkowski, 2002, p. 69.

[34] See Anna Szweykowska, *Przeobrażenia w kapeli królewskiej na przełomie XVI i XVII wieku* [Transformations in the royal chapel at the turn of the 17th century], «Muzyka», XIII/2, 1968, pp. 3-21; Anna Szweykowska - Zygmunt M. Szweykowski, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów* [Italians in the royal chapel of the Polish Vasas], Kraków, Musica Iagellonica, 1997 (Acta Musicologia Universitatis Cracoviensis, 3), pp. 41, 121; Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music*, p. 66; Ead., *Muzyczne dwory polskich Wazów* [The music courts of the Polish Vasas], Warszawa, Wydawnictwo Naukowe *Semper*, 2007, pp. 40, 59, 197.

[35] His first published collection, to our knowledge, is the book of *Missae quinque vocum* [...] *liber primus*, Venetiis, Angelo Gardano, 1604 (RISM A/I O 139), followed by the *Liber primus motectorum*, Venetiis, Alessandro Raverii, 1609 (RISM A/I O 140) and by the *Sacra omnium solemnitatum vespertina psalmodia*, Venetiis, Giacomo Vincenti, 1615 (RISM A/I O 141).

Example 10. Giulio Osculati, *Nativitas tua Dei genitrix*, bars 1-12
In *Melodiae sacrae* (Cracow, Skalski, 1604)

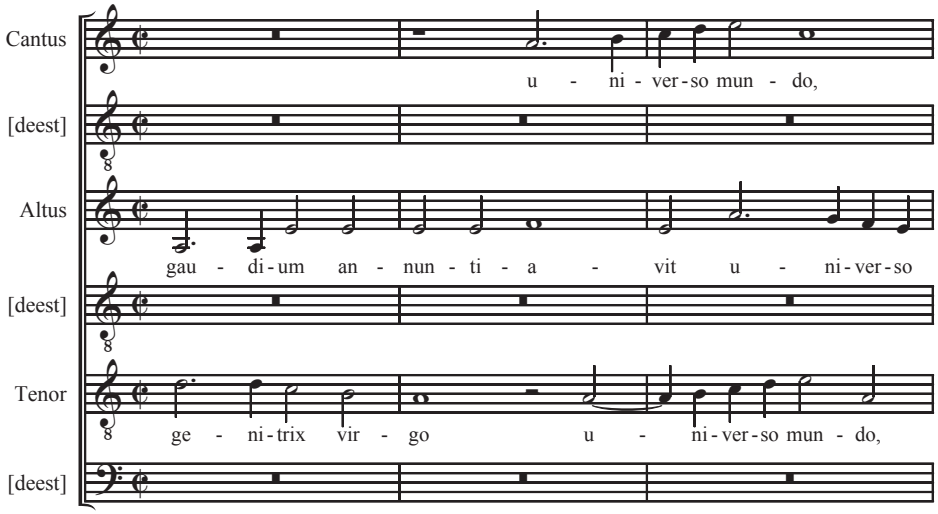


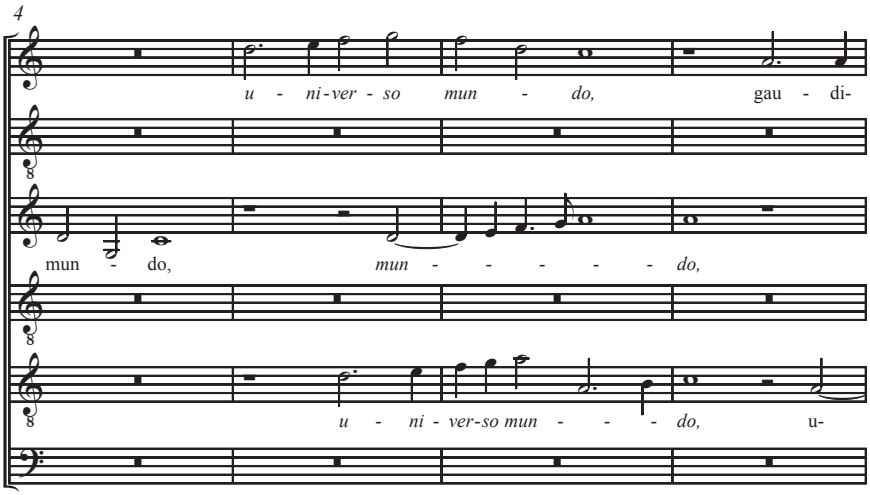
from Gabussi's *exordium* by placing it in a strategic location – right at the beginning of the first episode of his new composition – and on the other hand, finds in the relationship with the pre-existing model vital motivations for creating a new and fully original composition. While Gabussi had built the first episode from a broad motive based on the words «Nativitas tua Dei genitrix Virgo», Osculati, like Marenzio, divides the text in different ways, chanting first the words «Nativitas tua» and then the words «Dei genitrix Virgo», with two distinct and much shorter motives exposed in both similar and contrary motion (see example 10).

Contrary motion is also used in the extended following episode, built on the fragment «gaudium annuntiavit universo mundo» (see example 11).

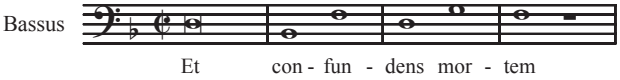
As in the motet by Gabussi, here too the fragment «hortus est» ends with an ascending (albeit conjunct) interval. Contrary to the motets of Palestrina, Gabussi and Marenzio, Osculati's fragment «Christus Deus noster» is not emphasized by a more harmonic style of writing. Unlike Gabussi, Osculati does not stress the word «solvens» nor the word «mortem». On the contrary, in the fragment «et confundens mortem» Osculati moves away from Gabussi's model to accommodate a suggestion coming from Palestrina's motet, rendering the meaning of the word «confundens» by means of an angular pattern and continuous changes in melodic direction (see example 12).

Example 11. Giulio Osculati, *Nativitas tua Dei genitrix*, bars 13-19
In *Melodiae sacrae* (Cracow, Skalski, 1604)

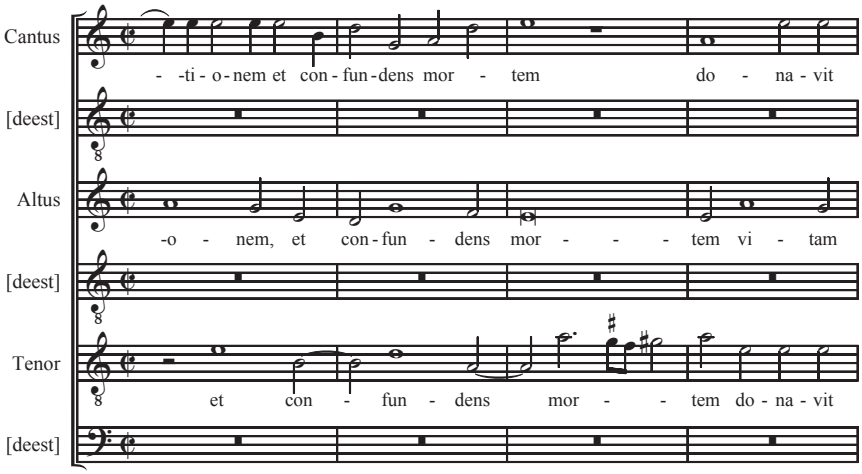




Example 12a. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Nativitas tua Dei genitrix*, bars 64-72
In *Motecta festorum totius anni* (Rome, 1563)



Example 12b. Giulio Osculati, *Nativitas tua Dei genitrix*, bars 51-54
In *Melodiae sacrae* (Cracow, Skalski, 1604)



As illustrated by the few examples that have been taken into consideration here, the network of relationships that connected motets of the late sixteenth century must have been much more complex than was previously believed. The cosmopolitan cultural and musical milieu of various courts scattered around Europe no doubt facilitated contacts and exchanges between artists from different geographical areas. The motet for six voices *Nativitas tua Dei genitrix* by Giulio Osculati, written at the court of Sigismund III by a composer from Lodi under the guidance of a teacher from Bologna and published in Cracow in a collection edited by an Italian composer active in Poland, is an explicit act of *emulatio* of the model for five voices included in Gabussi's individual collection, published in Venice in 1586, and destined for the duomo in Milan. Yet it also shows a solid knowledge of Palestrina's motet for four voices published for the first time in Rome in 1563 and exhibits similarities with Marenzio's motets *Nativitas gloriosae Virginis Mariae* and *Conceptio tua Dei genitrix Virgo*, published in Rome only one year prior to Gabussi's collection. The web of intertextual and international relationships is complex indeed.

Abstract

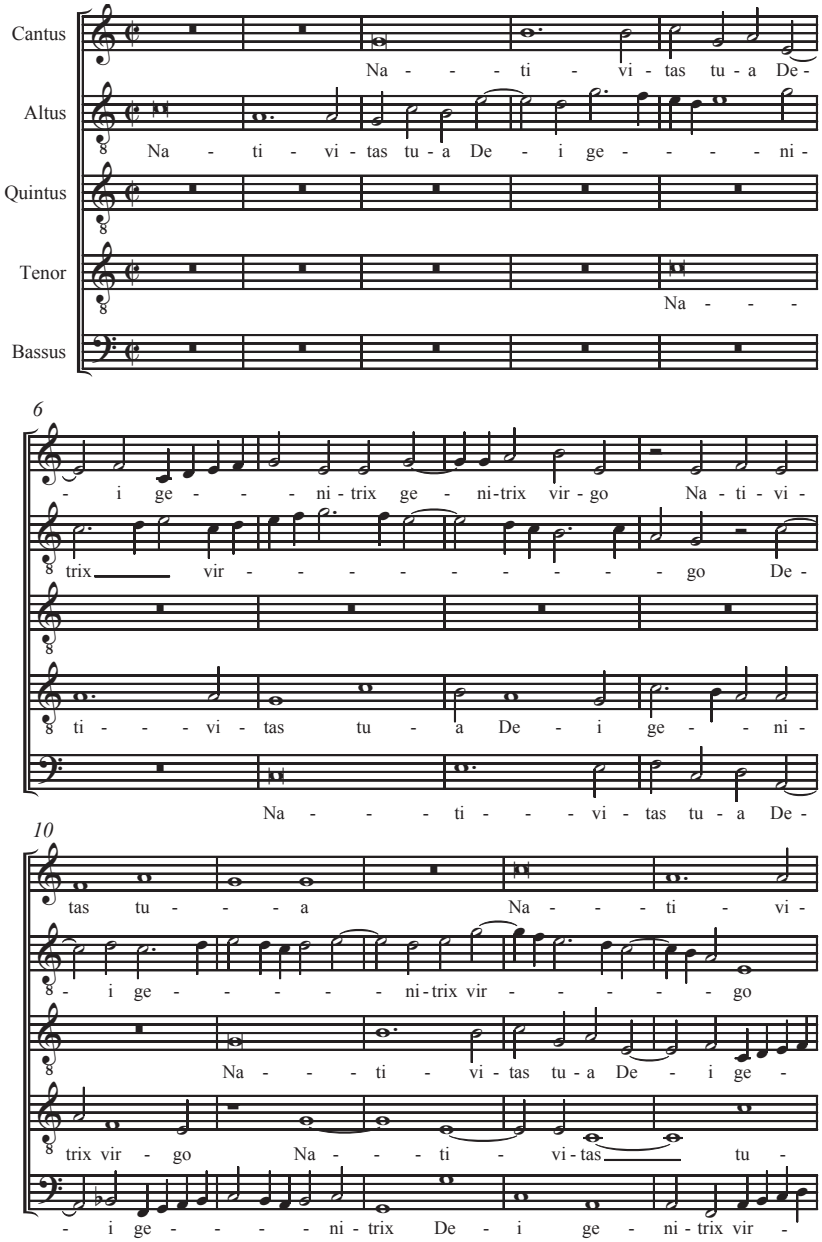
The study of intertextual phenomena becomes particularly interesting when one can explore the intersections with reception history and the professional experiences of the protagonists of the contemporary musical scene. Beginning with a detailed analysis of Giulio Cesare Gabussi's *Motectorum liber primus* (Venice, 1586), the article takes into account the network of relationships that connected motets of the late sixteenth century, which must have been much more complex than has been previously believed. The cosmopolitan musical milieu of various courts scattered around Europe no doubt facilitated exchanges between artists from different geographical areas. The motet for six voices *Nativitas tua Dei genitrix* by Giulio Osculati, written at the court of Sigismund III by a composer from Lodi under the guidance of a teacher from Bologna and published in Cracow in a collection edited by a composer of Italian origin active in Poland, is an explicit act of *emulatio* of the model for five voices included in Gabussi's individual collection, published in Venice in 1586, and destined for the Duomo in Milan. Yet, it also shows a solid knowledge of Palestrina's motet for four voices published for the first time in Rome in 1563 and exhibits similarities with Marenzio's motets *Nativitas gloriosae Virginis Mariae* and *Conceptio tua Dei genitrix Virgo*, published in Rome only one year prior to Gabussi's collection. As shown by the case under consideration, the web of intertextual and international relationships had to be complex indeed.

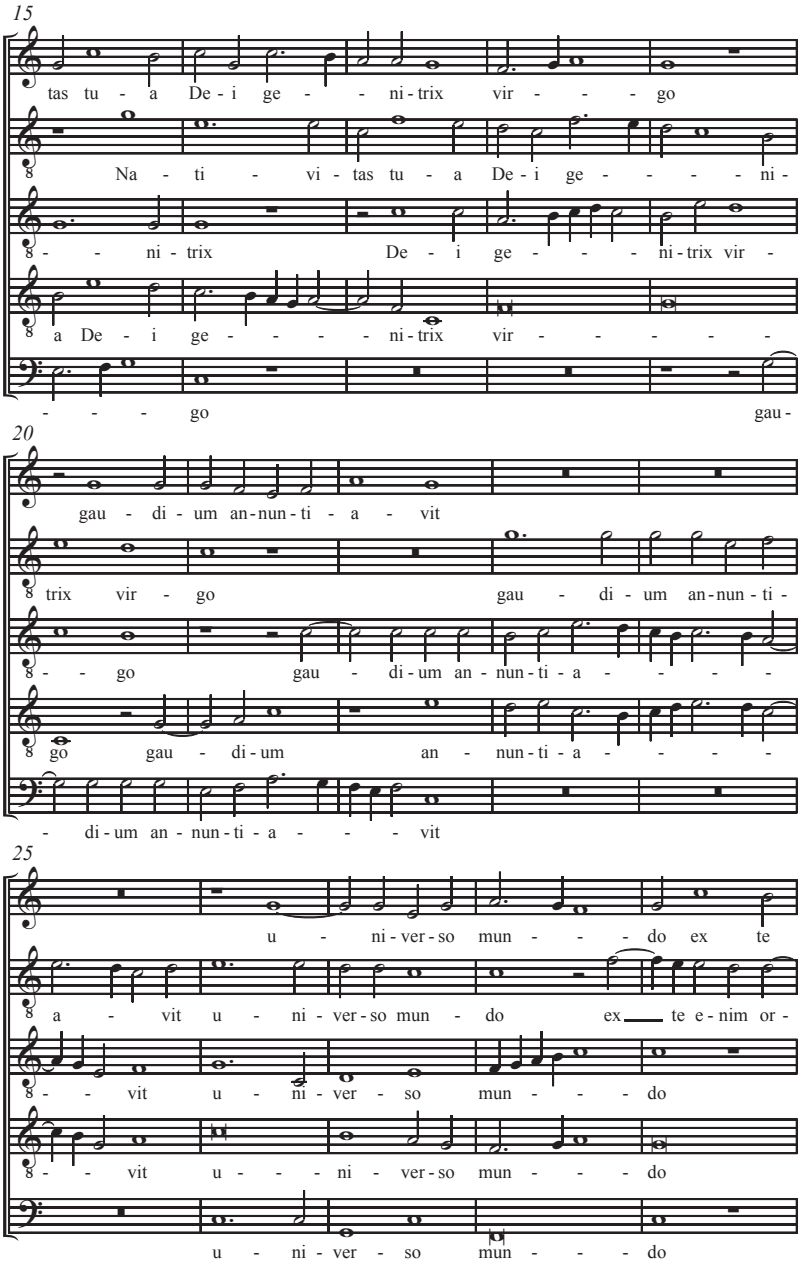
Lo studio dei fenomeni intertestuali si rivela particolarmente interessante quando si possono esplorare le intersezioni con la storia della ricezione e con le esperienze professionali dei protagonisti della scena musicale contemporanea. Muovendo da un'analisi del *Motectorum liber primus* (Venezia, 1586) di Giulio Cesare Gabussi, l'articolo prende in considerazione la rete delle relazioni che collegavano i mottetti del tardo Cinquecento, che doveva essere molto più complessa di quanto non si credesse in precedenza. L'ambiente musicale cosmopolita di varie corti sparse per l'Europa dovette senza dubbio facilitare gli scambi tra artisti provenienti da diverse aree geografiche. Il mottetto a sei voci *Nativitas tua Dei genitrix* di Giulio Osculati, scritto alla corte di Sigismondo III da un compositore di Lodi sotto la guida di un maestro bolognese e pubblicato a Cracovia in una raccolta curata da un compositore di origini italiane attivo in Polonia, rappresenta un esplicito atto

di *emulatio* del modello a cinque voci incluso nella raccolta di Gabussi, pubblicata a Venezia nel 1586 e concepita per il duomo di Milano. Inoltre esso rivela una solida conoscenza del mottetto di Palestrina a quattro voci pubblicato per la prima volta a Roma nel 1563 e presenta analogie con i due mottetti di Marenzio *Nativitas gloriosae Virginis Mariae* e *Conceptio tua Dei genitrix Virgo*, pubblicati a Roma solo un anno prima della raccolta di Gabussi. Come dimostra il caso preso in esame, la rete di relazioni intertestuali e internazionali doveva essere davvero complessa.

Appendix

Giulio Cesare Gabussi, *Nativitas tua Dei genitrix*
In *Motectorum liber primus* (Venice, Angelo Gardano, 1586)




15
tas tu - a De - i ge - - ni - trix vir - - - go
Na - ti - vi - tas tu - a De - i ge - - - - - ni -
- - ni - trix De - i ge - - - ni - trix vir -
a De - i ge - - - - ni - trix vir - - - - -
- - - go gau -
20
gau - di - um an - nun - ti - a - vit
trix vir - go gau - di - um an - nun - ti -
- - go gau - di - um an - nun - ti - a - - - -
go gau - di - um an - nun - ti - a - - - -
- di - um an - nun - ti - a - - - vit
25
u - ni - ver - so mun - - - do ex te
a - vit u - ni - ver - so mun - do ex te e - nim or -
- - vit u - ni - ver - so mun - - - do
- - vit u - - - ni - ver - so mun - - - do
u - ni - ver - so mun - - - do

30

e - - - nim or - tus est sol or - tus est sol

- tus est sol iu - sti - ti - ae or - tus est or - tus est

ex te e - nim or - tus est sol *or - tus est*

or - tus est sol iu - sti - ti - ae iu - sti - ti - ae

or - tus est sol iu - sti - ti - ae

35

iu - sti - ti - ae Chri - stus De - - - us no -

sol iu - sti - ti - ae Chri - - - stus De - us no - - -

sol iu - sti - ti - ae Chri - stus De - us no -

Chri - stus De - - - us no - - -

Chri - stus De - - - us no - - -

40

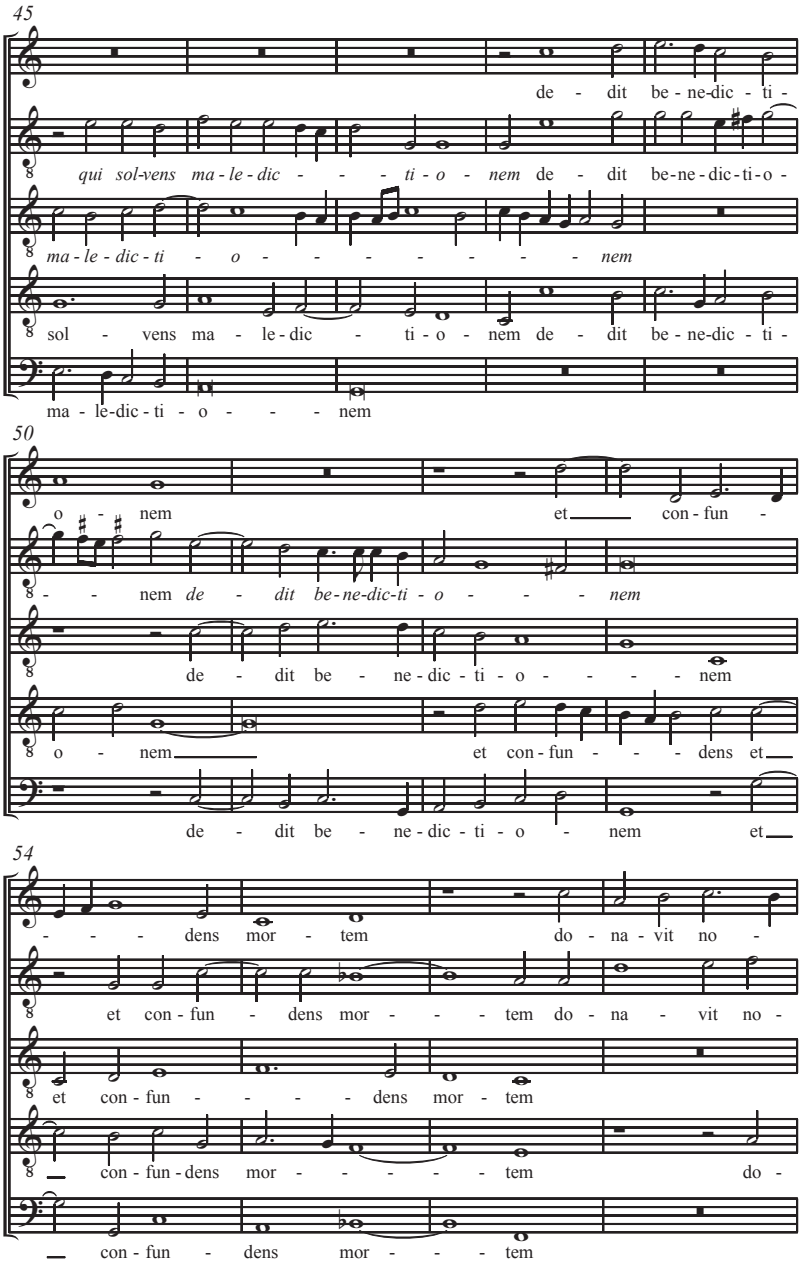
ster qui sol - vens ma - le - dic - ti - o - - - - nem

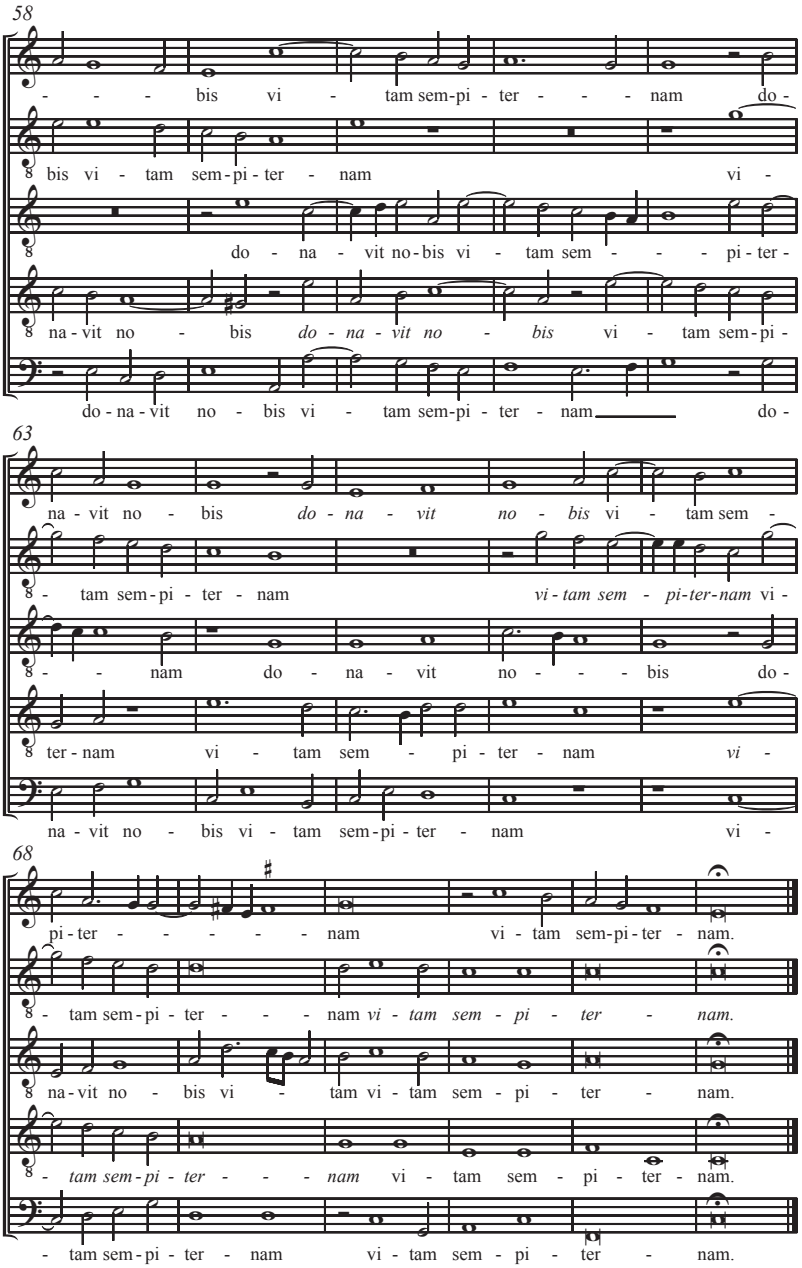
ster qui sol - vens ma - le-dic - ti - o - - - nem

ster qui sol - vens ma - le-dic - ti - o - nem *qui sol - vens*

ster qui

ster qui sol - vens


45
de - dit be - ne-dic - ti -
qui sol-vens ma - le - dic - - - ti - o - nem de - dit be-ne - dic-ti-o -
ma - le - dic - ti - o - - - - - - - nem
sol - vens ma - le - dic - ti - o - nem de - dit be - ne-dic - ti -
ma - le-dic - ti - o - - - nem
50
o - nem et con - fun -
- - nem de - dit be-ne-dic-ti - o - - - nem
de - dit be - ne - dic - ti - o - - - - nem
o - nem et con - fun - - - dens et
de - dit be - ne - dic - ti - o - nem et
54
- - - dens mor - tem do - na - vit no -
et con - fun - dens mor - - - tem do - na - vit no -
et con - fun - - - - dens mor - tem
con - fun - dens mor - - - - - tem do -
con - fun - dens mor - - - tem


58
- - - bis vi - tam sem-pi - ter - - - nam do -
bis vi - tam sem-pi - ter - nam vi -
do - na - vit no-bis vi - tam sem - - - pi - ter -
na - vit no - bis do - na - vit no - bis vi - tam sem-pi -
do - na - vit no - bis vi - tam sem-pi - ter - nam do -
63
na - vit no - bis do - na - vit no - bis vi - tam sem -
- tam sem-pi - ter - nam vi - tam sem - pi-ter-nam vi -
- - nam do - na - vit no - - - bis do -
ter - nam vi - tam sem - pi - ter - nam vi -
na - vit no - bis vi - tam sem-pi - ter - nam vi -
68
pi - ter - - - - - nam vi - tam sem-pi - ter - nam.
- tam sem-pi - ter - - - nam vi - tam sem - pi - ter - nam.
na - vit no - bis vi - tam vi - tam sem - pi - ter - nam.
- tam sem-pi - ter - - - nam vi - tam sem - pi - ter - nam.
- tam sem-pi - ter - nam vi - tam sem - pi - ter - nam.

ALEKSANDRA PATALAS
Jagiellonian University, Cracow

ASPRILIO PACELLI IN POLAND: COMPOSITIONS, TECHNIQUES, RECEPTION

In the music of early seventeenth-century Poland one may notice important stylistic changes and, initially, in this process the most significant role was played by Italian musicians and composers, among whom – Asprilio Pacelli (after 1560[1]-1623).[2] He was the longest-active Italian chapel master at the Polish royal court: in fact, he most probably

[1] According to the epitaph affixed to the monument dedicated to Pacelli by the Polish King Sigismund III in the collegiate church of St. John the Baptist in Warsaw, which was destroyed in the Second World War (cf. Szymon Starowolski, *Monumenta Sarmatarum*, Cracovia, Viduae et Haeredes Francisci Cesarii, 1655, p. 247), the composer died on 4 May 1623, at the age of 53 (cf. note 5). This gives a date of birth of 1570, but in Noel O'Regan's opinion, the documents that testify to Pacelli's activities in Rome as choirmaster since 1586 lead him to backdate Pacelli's birth to the previous decade. See Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the origins of the Roman «Concerto Ecclesiastico»*, «Journal of Seventeenth Century Music», VI/1, 2000, http://www.sscm-jscm.org/v6/no1/oregan.html; Daniele V. Filippi - Aleksandra Patalas, *Asprilio Pacelli*, in DBI on-line, Treccani.it, http://www.treccani.it/ (14/12/2014).

[2] The first monograph on Pacelli's life and work was that of Matteo Gliński, *Asprilio Pacelli, insigne Maestro di Cappella della Corte Reale di Polonia (1570-1623)*, Città del Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1941. Since then there have been published critical editions of his music as well as several books and papers in which more attention has been paid to the composer: Asprilio Pacelli, *Madrigali*, ed. Matteo Glinski, Roma, Edizioni de Santis, [1947] (Opera omnia, 1); Thomas D. Culley, *Jesuits and music*, 2 vols., I, *A study of the musicians connected with the German College in Rome during the 17th century and their activities in Northern Europe*, Rome, Jesuit Historical Institute, 1970, *ad ind.*; Zygmunt M. Szweykowski, *Unikalne druki utworów Asprilia Pacellego. Z muzycznych poszukiwań w Szwecji 2* [Unique prints of compositions by Asprilio Pacelli. Music research in Sweden, 2], «Muzyka», XVII/1, 1972, pp. 74-93; Giuseppe Vecchi, *La «Docta schola» di Asprilio Pacelli*, in *Primo incontro con la musica italiana in Polonia: dal Rinascimento al Barocco*, Proceedings of the conferences (Parma 12-13 June and Bydgoszcz 11-12 September 1969), Bologna, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1974, pp. 153-162; Alina Osostowicz-Sutkowska, *The Pelplin Tablature as a source to the history of Polish-Italian musical ties*, in *Secondo incontro con la musica italiana e polacca: Musica strumentale e vocale-strumentale dal Rinascimento al Barocco*, Proceedings of the conference (Bologna 29-30 September 1970), Bologna, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1974, pp. 75-80; Noel O'Regan, *Institutional patronage in post-Tridentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini, 1550-1650*, London, Royal Musical Association, 1995, *ad ind.*; Aleksandra Patalas, *An unknown missa «Ave maris stella» by Asprilio Pacelli,* «Musica Iagellonica», I, 1995, pp. 23-50; Anna Szweykowska - Zygmunt M. Szweykowski, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów* [Italians in the Polish royal chapel of the Vasas], Kraków, Musica Iagellonica, 1997, *ad ind.*; O'Regan, *Asprilio Pacelli*; Aleksandra Patalas, *Madrigale spirituale w siedemnastowiecznej Rzeczpospolitej - kompozycje Asprilia Pacellego* [The *madrigale spirituale* in seventeenth-century Poland - compositions of Asprilio Pacelli], «Muzyka», XLVIII/4, 2003-2004, pp. 47-76; Asprilio Pacelli, *Bogu w Trójcy jedynemu i Świętemu Stanisławowi, tablica obiecana* [A tablet promised to God one in Trinity and Saint Stanislaus], in *Polska pieśń wielogłosowa XVI i początku XVII wieku* [The Polish polyphonic song of the 16th and beginning of the 17th century], eds. Piotr Poźniak - Wacław Walecki, Kraków, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk - Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Musica Iagellonica, 2004 (Monumenta Musicae in Polonia), *Nuty i komentarze* [Notes and commentaries], pp. 191-192; Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones*, ed. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk - Stowarzyszenie Liber Pro Arte, 2012 (Monumenta Musicae in Polonia). A fragment of the introduction to this edition was reprinted in «De

arrived in Poland in December 1602,[3] at the age of about 40; and he led the royal chapel for more than 20 years right up to his death. Unfortunately, the archival documents that would serve to study in detail the royal ensemble's activity and Pacelli's role in it have not come down to us. What we do know is that he was well-paid[4] and his work was appreciated by Sigismund III; the king even funded his epitaph in the church of St. John the Baptist in Warsaw.[5] Pacelli was recognised as a very efficient chapel master. Asides this limited information, there are further two entries in the Warsaw baptismal records, from 1611 and 1614,[6] where Pacelli is named as a godfather. One of the members of the royal chapel, the organist Paul Siefert, was apparently in some kind of conflict with the chapel master, because the organist complained about Pacelli's way of conducting his compositions.[7] Nonetheless, the Roman composer must have been satisfied enough with his work at the royal court to have stayed on in Warsaw for so long. One may not exclude the possibility that he left for Italy in 1608 to see to the printing of his *Sacrae cantiones*, as the letter of dedication to the edition is signed by him in April of that year from Venice.[8]

Musica», XVI, 2012, http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/przybyszewska_de_musica_XIII_2012(1).pdf (10/04/2014).

[3] Pacelli's arrival in Poland is testified by the following document (Roma, Archivio Segreto Vaticano, *Fondo Borghese*, III 52 CD, cc. 324*v*-325*r*) coming from the office of Claudio Rangoni – the Papal Nuncio in Poland: «Cracovia 28 XII 1602 [... Il Rè] nelli giorni festivi, ne' quali non suol andar in chiesa, ma farsi cantar il Vespro in camera, sí trattiene nella devotione fin a notte, con gusto anco particolare dell'inventioni varie di concerti di musica, che le fa l'Aspriglio, Maestro di Cappella nuovamente venuto». Quoted after Szweykowska - Szweykowski, *Włosi w kapeli*, p. 37.

[4] Cf. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów* [The music courts of the Polish Vasas], Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Semper, 2007, p. 198; Ead., introduction to Pacelli, *Sacrae cantiones*, p. 3.

[5] Cf. note 1. The text on the epitaph tablet reads: «D. O. M. ET MEMORIAE EXCELLENTIS VIRI ASPRILII PACELLI, ITALI DE OPPIDO VASCIANO DIOEC. NARNIEN. QVI PROFESSIONE MUSICVS, ERVDITIONE, INGENIO, INVENTIONVM, DELECTABILI VARIETATE, OMNES EIVS ARTIS COAETANEOS SVPERAVIT, ANTIQVIORES AEQVAVIT, ET SER[ENISSI]MI ATQVE VICTORIOSISSIMI PRINCIPIS DNI. DNI. [sic] SIGISMVNDI III. POLONIAE ET SVECIAE REGIS CAPELLAM MVSICAM TOTO CHRISTIANO ORBE CELEBERRIMAM VLTRA VIGINTI ANNOS MIRA SOLERTIA REXIT, EADEM SAC[RA] M[AIES]TAS REGIA OB FIDELISSIMA OBSEQVIA HOC BENEVOLENTIAE MONVMENTVM PONI IVSSIT. DE[CES]SIJT DIE IIII. MAIJ AN[N]O DOM[INI] MDCXXIII. AN[N]O AETATIS LIII»; cf. the tablet's photo http://www.audiovis.nac.gov.pl/obraz/35505/00a65fef1403115e167a08e54b1fa54c/ (10/04/2014).

[6] Cf. Warszawa, Archiwum Archidiecezjalne, *Liber Baptisatorum comparatus per me Ioanne Ciarnowski Vicedecanum Ecclesiae collegiatae Varschawiensis Anno Domini 1602*, ms. M. I. 266, p. 187: «1611 Dominica Quarta Adventus [...] Feria 2da [...] / Eodem die Baptisatus est puer nomine Thomas pater eius Ferens Szieniczkj mater Hedvigis. Levantes Magister Capellae S.R.M. [= Pacelli] Anna Długosowa»; p. 244: «1614 [...] Dominica Nona post Pentecosten Feria 2. femella Magdalena nomine baptisata, filia famati Sebastiani Pika, Musici S. R. M, et Elenae uxoris eius legittimae. Patrini fuerunt Dominus Aspril Magister Capellae S. R. M. cum honesta Ursula Waxmanowa. idem qui supra».

[7] Max Seiffert, *Paul Siefert 1586-1666. Biographische Skizze*, «Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft», VII, 1891, p. 400, quotes fragments of the *Supplication Caspari Försteri* dated 19 April 1628 (before the Second World War this document was kept in the Stadtarchiv in Danzig): «Der Capellmeister hatt tactiret wie ein Schelm, Undt der Kazgraue Schelm Asprilius hette es ihm [= Paul Siefert] zu Hofe auch also gemacht, wen seine Compositiones in Capella gesungen worden».

[8] It seems highly probable that the letter of dedication to the Polish king was signed by the Venetian publisher in the name of the composer. The dedication is reproduced in the introduction to Pacelli, *Sacrae cantiones*, pp. 7-8.

Pacelli's artistic personality might well have influenced the generation of Polish composers born ca. 1600 (such as Adam Jarzębski or Franciszek Lilius), whose education may have started under the chapel master's wing, as well as those working alongside him. His activity in Poland ran parallel to the creative period of Mikołaj Zieleński, who was working for the bishop Wojciech Baranowski – the later primate of Poland. Both composers distinguished themselves in the history of music in Poland as the authors of motets for one or more choruses and small-scale sacred pieces. However, their artistic objectives, albeit parallel, were different in detail.

In this paper, I will present some selected issues concerning Pacelli's music that reflect the above-mentioned changes in musical style.

1. *Sources of Pacelli's music from the period of his sojourn in Poland*

The musical sources originating after 1602 can be divided into five groups. To the first one (cf. table 1) belong the German reissues of earlier publications printed during the Italian period of Pacelli's career. They confirm the considerable interest for his music in German-speaking countries after 1607.

In the years 1607-1608 the printing house of Nicolaus Stein in Frankfurt published five reissues of authorial collections of compositions by Pacelli, which had already appeared in Italy in the years 1597-1601. These German editions were offered for sale during the book fairs in Leipzig and Frankfurt, and thanks to the catalogues of these fairs we have the appropriate information.[9] The collection of motets and psalms for eight voices from 1597 was newly issued by Stein in 1607; the collection containing psalms and motets for four voices of 1599 was republished in 1608; two books of *madrigali spirituali*, for four and five voices respectively, were newly issued in a collected edition. The first book originally appeared in Venice in 1601, but the second book has gone lost and the date of its Italian publication is unknown. Stein's reissues of these books must have appeared no later than 1609, when they were being sold at the book fairs. There is one mysterious title in the fair catalogue from 1608, *Sacrae cantiones* or motets for eight voices and/or instruments, published by Stein. It is most probably the title of a lost collection, but probably not the one announced in the preface to Pacelli's *Chorici Psalmi.*[10] The second title, which cannot be connected with any of Pacelli's publications known to us, is *Cantiones Sacrae* for five, six, eight, ten to twenty voices, mentioned by François-Joseph Fétis,[11] which he claimed was published in Frankfurt in 1604. In this case Fétis's date would seem to be erroneous. He took his information mainly from the book fair catalogues, but none records such a publication in the year 1604. The title is very similar to Pacelli's well-known collection *Sacrae cantiones* for the same number of voices, printed in Venice in 1608, which could have been immediately reissued in Frankfurt.

---

[9] Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Hilversum, Knuf, 1965, p. 58.

[10] Asprilio Pacelli, *Chorici Psalmi et motecta quatuor voc. liber primus*, Roma, Niccolò Muzi, 1599, foreword: «[...] subito doppo questa editione, mandero alla Stampa il Secondo Libro, di altri Mottetti, e Salmi, la maggior parte de' quali sono composti per risposta de' presenti».

[11] François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 vols., Bruxelles, Meline-Cans, 1837-1844, VII (1841), p. 110.

Table 1. Reissues of Pacelli's collections published after his arrival in Poland

Date, city and publisher	Title	Notes	Date, city and publisher of the first edition	Title of the first edition
1604?, Frankfurt	*Cantiones Sacrae, 5, 6, 8, 10-20 vocum*	Mentioned in Fétis, *Biographie*		
1607, Frankfurt Nicolaus Stein Wolfgang Richter	*Motetae et Psalmi, qui octonis vocibus concinuntur* RISM A/I P 25		1597, Roma Niccolò Muzi	*Motectorum et psalmorum qui octonis vocibus concinuntur liber primus* RISM A/I P 24
1608, Frankfurt Nicolaus Stein	*Psalmi, Magnificat et motecta, quatuor vocibus* RISM A/I P 27		1599, Roma Niccolò Muzi	*Chorici Psalmi et motecta quatuor voc. liber primus* RISM A/I P 26
1608, Frankfurt Nicolaus Stein	*Sacrae Cant*[*iones*]. *Quae v*[*ulgo*] *M*[*otecta*] *app. 8 vocib. concinendae, tam voci quam instr. applicatae*	Lost; cf. Göhler, *Verzeichnis*		
1609?, Frankfurt Nicolaus Stein	*Madrigaliorum libri duo 4. & 5. vocib.*	The lost print; the collective edition of two books printed earlier; cf. Göhler, *Verzeichnis* and Fétis, *Biographie*	1601, Venezia Giacomo Vincenti	*Madrigali* [...] *Libro Primo. A Quattro Voci* RISM A/I P 30
				Madrigali a cinque voci libro secondo [lost]

Table 2. Pieces published in anthologies after Pacelli's arrival in Poland, taken from his prints of 1597 and 1608

Date, city and publisher of the anthology	Title and its editor	Title of Pacelli's composition(s)	Date and the publisher of the first edition	Title of the first edition
1612, Strasbourg Karl Kieffer Paul Ledertz	*Promptuarii musici* [...] *Pars* II ed. Abraham Schadaeus RISM B/I 1612[3]	*Cantate Domino* *Veni Sancte Spiritus* *O vere digna hostia*	1608, Venezia Angelo Gardano et Fratelli	*Sacrae Cantiones quae quinque, sex, septem, octo, novem, decem, duodecim, sexdecim, et viginti vocibus concinnuntur. Liber primus* RISM A/I P 28
1613, Strasbourg Karl Kieffer Paul Ledertz	*Promptuarii musici* [...] *Pars* III ed. Abraham Schadaeus RISM B/I 1613[2]	*Tres sunt qui testimonium dant* (b.c. part added by the editor)	1597, Roma Niccolò Muzi	*Motectorum et psalmorum qui octonis vocibus concinuntur liber primus* RISM A/I P 24
		Beata es Virgo Maria *Estote fortes in bello* *In coelestibus regnis* *Isti sunt triumphatores*	1608, Venezia Angelo Gardano et Fratelli	*Sacrae Cantiones* [...] *Liber primus* RISM A/I P 28
1617, Strasbourg Anton Bertram Paul Ledertz	*Promptuarii musici* [...] *Pars* IV ed. Caspar Vincentius RISM B/I 1617[1]	*Te Deum*	1608, Venezia Angelo Gardano et Fratelli	*Sacrae Cantiones* [...] *Liber primus* RISM A/I P 28
1621, Leipzig Abraham Lamberg Gottfried Gross	*Florilegii Musici Portensis* [...] *Pars* III ed. Erhard Bodenschatz (RISM B/I 1621[2])	*Exurgat Deus*, *Tres sunt qui testimonium dant* (b.c. part added by the editor)	1597, Roma Niccolò Muzi	*Motectorum et psalmorum* [...] *liber primus* RISM A/I P 24
		Cantate Domino	1608, Venezia Angelo Gardano et Fratelli	*Sacrae Cantiones* [...] *Liber primus* RISM A/I P 28

To the second group of Pacelli's works published during his stay in Poland (cf. table 2) belong individual compositions for two choruses which appeared in the period 1612-1621 in the very popular German anthologies printed in Strasbourg and Leipzig, collected by Schadaeus, Vincentius and Bodenschatz. The music was taken from two authorial collections of Pacelli: *Motectorum et psalmorum* of 1597 and *Sacrae cantiones* of 1608. Those anthologies most probably became the source for the handwritten copies of Pacelli's compositions belonging to the music collections in Liegnitz, Levoča, Königsberg and Uppsala.[12]

The third, small group (cf. table 3) consists of six pieces: one spiritual madrigal and five motets for one and two choruses, which do not come from any of the collections by Pacelli known today. They appeared in anthologies published in Venice, Rome, Strasbourg, München and Antwerp between 1604 and 1621. Of particular importance seems to be the madrigal, composed for five voices, which may come from the lost second book of spiritual madrigals. In that case, the book must have been printed not later than 1604, which seem highly probable.

To the fourth group of Pacelli's works belong printed compositions that are directly connected with the Polish period of the composer's career (cf. table 4). Of course, one cannot exclude that some of the pieces published during this time had been composed beforehand in Italy.

The earliest prints date from 1604, at the beginning of Pacelli's activity in the Polish-Lithuanian Commonwealth. In the well-known Cracow anthology *Melodiae sacrae* edited by Vincenzo Gigli and containing pieces by former and present members of the royal chapel, Pacelli is represented by two motets for five and seven voices. Probably in the same year in Cracow, there was published separately a song in honour of St. Stanislaus, the Cracow bishop and patron saint of Poland. The Polish text to this composition was provided by the priest Stanisław Grochowski. Later on, in 1608, Pacelli published in Venice his largest collection of motets for one and several choirs, entitled *Sacrae cantiones*, dedicated to the Polish king, who – in turn – sponsored, after the composer's death, a collection of his polychoral masses, today only preserved in part. The prints from the Polish period are not numerous and certainly do not reflect the whole of Pacelli's output during the final 20 years of his life. His music was certainly collected in manuscripts in the possession of the royal chapel, which now have been lost in their entirety.

Finally (cf. table 5), the last group consists of a couple of compositions which were found in Polish handwritten sources or in manuscripts that can be connected with Pacelli's Polish period. They are kept in the Archives of the Cracow Cathedral Chapter and in libraries in Gdańsk, Pelplin and Dresden.

[12] More on this subject can be found in the introduction to Pacelli, *Sacrae cantiones*, p. 6.

Table 3. Pacelli's compositions known exclusively from anthologies published after 1602, but probably composed in Italy

Date, city and publisher	Title and editor	Title of Pacelli's compositions	Notes
1604, Venezia Angelo Gardano	*Musica de diversi eccellentiss. autori a cinque voci sopra i Pietosi affetti del M.R.P.D. Angelo Grillo* ed. Massimiano Gabbiani RISM B/I 1604[8]	*Lieve fiamma ch'ascenda*, 5v	Possibly taken from Pacelli's lost collection *Madrigali a cinque voci libro secondo*
1609, München Adam Berg	*Hortus musicalis variis diversorum authorum Italiae floribus consitus* [...] *liber* III ed. Michael Herrerius RISM B/I 1609	*Quam dulcia palato*, 5v *Qui ratione mundum*, 6v	
1613, Strasbourg Karl Kieffer, Paul Ledertz	*Promptuarii musici* [...] *Pars* III ed. Abraham Schadaeus RISM B/I 1613[2]	*Sanctus Jacobus gloria perenni*, two choirs, b.c.	b.c. added by Caspar Vincentius
1614, Roma Bartolomeo Zannetti	*Selectae cantiones excellentissimorum auctorum 8 vocibus concinendae* ed. Fabio Constantini RISM B/I 1614[3]	*Factum est silentium*, two choirs, b.c.	The composition is included in the manuscript: Rome, Biblioteca Nazionale, mss. musicali 33-34 RISM ID no. 850036525
1621, Antwerpen Pierre Phalèse	*Sacrae cantiones excellentissimorum auctorum 8 vocibus collectae* ed. Fabio Constantini RISM B/I 1621[1]	*Factum est silentium*, two choirs, b.c.	A new edition of RISM B/I 1614[3]

Table 4. Pacelli's printed pieces probably composed in the Polish-Lithuanian Commonwealth

Date, city and publisher	Title and editor	Title of Pacelli's composition(s)
1604, Kraków, Bazyli Skalski	*Melodiae sacrae* ed. Vincenzo Gigli RISM B/I 1604[2]	*Beatus qui non abiit*, 5v *Iniquos odio habui*, 7v
s.d. [1604?], s.l. [Cracow?]	*Bogu w Troycy jedynemu i świętemu Stanisławowi, patronowi polskiemu, tablica obiecana*[13]	*Tablica obiecana świętemu Stanisławowi* [A tablet promised to Saint Stanislaus], 4v
1608, Venezia, Angelo Gardano et Fratelli	*Sacrae Cantiones quae quinque, sex, septem, octo, novem, decem, duodecim, sexdecim, et viginti vocibus concinnuntur. Liber primus* RISM A/I P 28	26 motets[14]
1629, Venezia, Alessandro Vincenti	*Missae* [...] *concinendae tum octo, tum duodecim, tum sexdecim, tum denique decem, & octo vocibus* RISM A/I P 29	nine masses[15]

[13] The only surviving printed copy is preserved in Wrocław, Biblioteka Ossolineum, XVII-44; cf. Pacelli, *Bogu w Trójcy jedynemu*, pp. 191-192, 348.

[14] See Pacelli, *Sacrae cantiones*, ed. Barbara Przybyszewska-Jarmińska.

[15] The masses are entitled *Ave maris stella* (8v), *Veni Sancte Spiritus* (8v), *Brevis Domine quid multiplicati sunt* (8v), *Defunctorum* (8v), *Domine salvum fac Regem* (12v), *Super flumina Babilonis* (12v), *Quando lieta sperai* (12v), *Regina caeli* (16v), *Hodie nobis Caelorum Rex* (18v). More on the subject in Szweykowski, *Unikalne druki*.

Table 5. Pacelli's compositions preserved in manuscripts in Poland or connected with the composer's Polish period

Title of Pacelli's composition	Archive/library	Shelf mark of the manuscript (RISM)
Rorate caeli, 4v three copies (in the second copy the Alto part is missing)[16]	Cracow, Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej	mss. Kk I.2 no. 1 (RISM ID no. 300258017); Kk I.6 no. 6 (RISM ID no. 300257923); Kk I.7 no. 10 (RISM ID no. 300258108)
Kyrie eleison, 4v two copies (anonymous piece hypothetically attributed to Pacelli; in the second copy only the Basso part is preserved)		mss. Kk I.2 no. 2; Kk I.7 no. 11
Missa Ave maris stella, 4v from *Missae* 1629 (RISM A/I P 29), but a different version		mss. Kk I.2 no. 11 and Kk I.2b no. 4 (Basso ripieno) (RISM ID no. 300258027)
Ecce sacerdos magnus, two choirs (incomplete), from *Sacrae cantiones* 1608 (RISM A/I P 28)[17]	Cracow, Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego	ms. KrATJ 1631

[16] See Elżbieta Głuszcz-Zwolińska, *Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce*: *Zbiory muzyczne proweniencji wawelskiej* [Thematic catalogue of early music manuscripts in Poland: Collections of music copied for use at Wawel], ed. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne (Musicalia vetera, 7 vols.), I/2 (1972), I/6 (1983); Anna Sienkiewicz, *Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce*: *Zbiory muzyczne proweniencji wawelskiej* [Thematic catalogue of early music manuscripts in Poland: Collections of music copied for use at Wawel], ed. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne (Musicalia vetera, 7 vols.), I/5 (1982).

[17] See Elżbieta Zwolińska, *Fragmenty rękopiśmiennych partesów z początku XVII wieku z Archiwum Prowincji Małopolskiej Towarzystwa Jezusowego w Krakówie (PL-KrATJ 1631)* [Fragments of the manuscript parts from the beginnings of the 17th century in the Archiwum Prowincji Małopolskiej Towarzystwa Jezusowego in Cracow (PL-KrATJ 1631)], in *Complexus effectuum musicologiae. Studia Miroslao Perz septuagenario dedicata*, ed. Tomasz Jeż, Kraków, Wydawnictwo Rabid, 2003, pp. 53-64.

Title of Pacelli's composition		Archive/library	Shelf mark of the manuscript (RISM)
Vulnerasti cor meum, two choirs (incomplete, missing A and TI of the second choir; doubtful attribution)		Gdańsk, Polska Akademia Nauk, Biblioteka	ms. 4006 (RISM ID no. 305000465)
Exsurgat Deus, two choirs, b.c. (falsly attributed to Andrea Gabrieli), from *Motectorum et psalmorum* 1597 RISM A/I P 24			ms. 4006 (RISM ID no. 305000465) and ms. 4012 (b.c.)
Regna terrae, two choirs, b.c. (incomplete, only b.c. preserved anonymously), from *Motectorum et psalmorum* 1597 RISM A/I P 24			ms. 4012 (RISM ID no. 305000293)
In the Pelplin organ tablatures I, IV: eight compositions for two choirs,[18] from *Motectorum et psalmorum* 1597 RISM A/I P 24	*Regna terrae*	Pelplin, Biblioteka Seminarium Duchownego	tablature IV, cc. 60*v*-62*r*
	Ave Regina (two copies)		tablature I, cc. 74*v*-76*r* and tablature IV, 128*v*-130*r*
	Magnificat		tablature I, cc. 77*v*-81*r*
	Surge propera, secunda pars: *Veni electa*		tablature IV, cc. 81*v*-83*r*, cc. 82*v*-85*r*
	Quare fremuerunt gentes		tablature IV, cc. 118*v*-120*r*
	Alma Redemptoris Mater		tablature IV, cc. 127*v*-129*r*
	Jubilate Deo		tablature I, cc. 130*v*-132*r*
	Laudate Dominum omnes gentes		tablature I, cc. 134*v*-135*r*
Cantemus Domino, 3v, b.c.		Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek	ms. Mus. Löb. 56 (RISM ID no. 211006343)

[18] Pacelli's pieces were published in the facsimile edition *The Pelplin Tablature*, eds. Adam Sutkowski - Alina Osostowicz-Sutkowska, 10 vols., Graz-Warszawa, Akademische Druck- und Verlagsanstalt - Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1963-1970 (Antiquitates Musicae in Polonia), II (1964), V (1965). The Pelplin tablatures are accessible on line: http://www.pbi.edu.pl/site.php?s=NGJmYTAxMDgwOTY4&tyt=tabulatury&aut=&x=0&y=0 (10/04/2014).

2. *Musical genres practiced by Pacelli in Poland*

If – on the basis of the musical sources that have come down to us – one compares types of compositions written by Pacelli before and after his arrival in Poland (cf. table 6 and previous tables), it appears that he generally continued composing in the same musical genres and using the same techniques introduced in his earlier music although in his new abode he introduced important innovations. However, it is doubtful that the chapel master while in Poland, continued writing Italian *canzonette spirituali* as he had done at the beginning of his compositional career. One could consider as their functional equivalent the Polish song in honour of St. Stanislaus, Patron of Poland (*Tablica obiecana świętemu Stanisławowi* [A tablet promised to Saint Stanislaus]), whose tomb is located in the cathedral church in Cracow. This composition and the *canzonette* share a simple texture and bipartite form (cf. example 1). As far as the use of homorhythmic polyphony and declamatory melody is concerned, the Polish song resembles some of Pacelli's psalms from the *Chorici Psalmi* of 1599, but Mirosław Perz[19] has stressed that Pacelli's song has features of a two-part dance with the first part in duple and the second part in triple meter. Religious dance songs of this type are known from the Polish sixteenth-century repertoire;[20] thus the song for St. Stanislaus may be interpreted as testimony of the composer's bow of acknowledgement towards the Polish tradition.

Another Pacelli piece, coming from the collection of musical manuscripts of the Cracow cathedral archive, *Rorate caeli*, also testifies to the musician's response to local demands (cf. example 2).

This short piece was probably commissioned by the musical chapel called *cappella rorantistarum*, active at the Cracow cathedral. This male ensemble had to perform every day a *Rorate* mass with its introit *Rorate caeli*. It is probable that Pacelli's composition was written in the first years of his stay in Poland, in the period when the royal chapel while following the king used to spend several months every year in Cracow. *Rorate caeli* clearly distinguishes itself from the background of the rest of Pacelli's remaining output but – on the other hand – resembles other pieces from the Rorantists' repertoire: it is composed for the *ad aequales* setting, typical of the ensemble and is entirely based on the plainchant *cantus firmus* which is introduced in the second tenor and with the rest of voices in florid counterpoint. The Rorantists clearly appreciated the composition as it was performed right up to the middle of the eighteenth century. For the same musical ensemble there was prepared anonymously an adaptation of Pacelli's polychoral, eight-voice mass, *Ave maris stella* (published in his *Missae* of 1629) – here rearranged for a male chorus.

---

[19] See Mirosław Perz, *Staropolskie opracowania polifoniczne tekstów związanych z kultem św. Stanisława Biskupa* [Early Polish polyphonic settings of texts associated with the cult of St. Stanislaus], in *Summarium. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego* [Summarium. Reports of the Scientific Society of the Catholic University in Lublin], VII, Lublin, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1978, pp. 103-118.

[20] See the psalms by Mikołaj Gomółka published as *Melodiae na Psałterze polski przez Mikołaja Gomółkę uczynione* [Melodies for the Polish psalter created by Mikołaj Gomółka], Kraków, Łazarz Andrysowicz, 1580.

Example 1. Asprilio Pacelli, *Tablica obiecana świętemu Stanisławowi* [A tablet promised to Saint Stanislaus], (Cracow?, 1604?)
Modern edition: Piotr Poźniak and Wacław Walecki, Kraków, Musica Iagellonica, 2004, p. 191

Nr 95. Tablica obiecana świętemu Stanisławowi

t.: Stanisław Grochowski
m.: Asprilio Pacelli

1.Bo - ga w świę - tych je - go chwal - my, pa - tro - ny swe wy-
2.Przez trzy - dzie - ści lat nie - płod - na żo - na Wie - li - sła-

4

- sła - wiaj - my, mie - dzy któ - re po - wstał z Pol - ski Sta - ni - sław, bi - skup kra - kow - ski.
- wa, Bo - gna, ta go z nie - ba u - pro - si - ła, Bo - gu słu - gą po - słu - bi - ła.

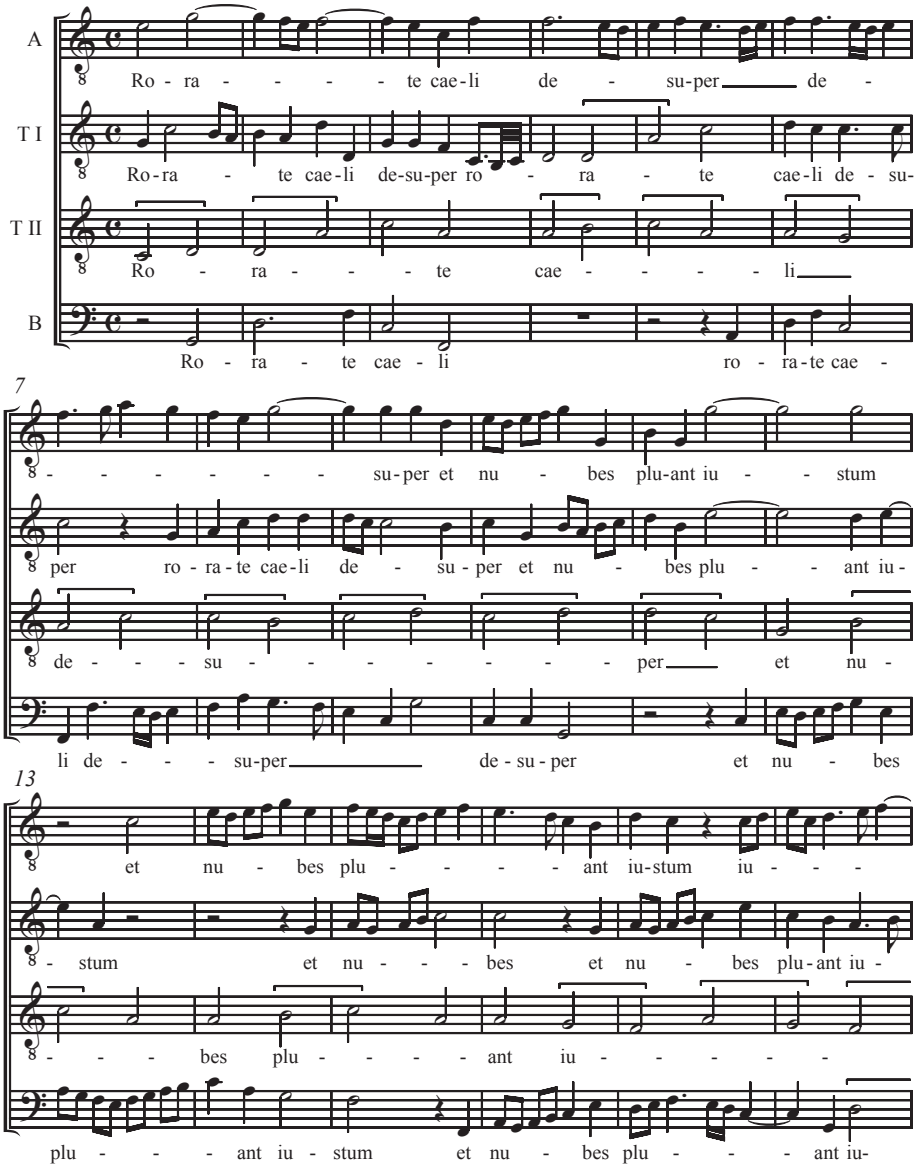
MI 0028

Table 6. Compositions by Pacelli ordered by genre

Musical genre	Composed up to 1602 (Italy)	Composed or published after 1602 (Poland)
Canzonette spirituali a 3 (*laude*)	RISM B/I 1591[13] (two pieces) RISM B/I 1592[5] (two)	
Madrigali spirituali	RISM A/I P 30 (1601, twenty one) RISM B/I 1604[8] (one)	Second book of madrigals (lost, printed before 1604?)
Religious songs in Polish		*Bogu w Trójcy jedynemu i Świętemu Stanisławowi, tablica obiecana* 1604? (one)
Motets for a single choir	RISM A/I P 26 (1599, twelve)	RISM B/I 1604[2] (two) RISM A/I P 28 (1608, eleven) mss. in Cracow (two)
Psalms for a single choir (possible performance *in concerto*)	RISM A/I P 26 (1599, ten)	ms. in Dresden (one)
Polychoral motets and psalms for two-five choirs	RISM A/I P 24 (1597, twenty) mss. in Rome (three) mss. in Regensburg (four)[21]	RISM A/I P 28 (1608, fifteen) mss. in Gdańsk (two)
Polychoral masses		RISM A/I P 29 (1629, nine)
Symphoniae		Lost

[21] The Haberl Sammlung belongs to the Proskesche Musikabteilung of the Bischöfliche Zentralbibliothek in Regensburg. Pacelli's motets *Dixit Pater familias*, *Super flumina Babilonis* and *Surge illuminare Ierusalem* are for three choirs, and *Salve Regina* is for four choirs. The compositions are incomplete; the only extant voices are three parts of the third choir (C, A, B) and the complete fourth choir (C, A, T, B). Like many other sources in the collection, the manuscripts with Pacelli's compositions were brought to Germany from Italy. I would like to thank Daniele V. Filippi for the information about the manuscripts in Regensburg.

Example 2. Asprilio Pacelli, *Rorate caeli*, bars 1-18
Cracow, Archives of the Cracow Cathedral Chapter, mss. Kk I. 2 no. 1



Pacelli's compositions written for the Cracow musical milieu may be regarded as exceptional, however the rest of his Polish output can be divided into three larger groups, discussed below.

3. *Compositions for a single chorus*

Pacelli's most traditional compositions are motets for five, six and seven voices, included in the collection of *Sacrae cantiones* of 1608 as well as the *Melodiae sacrae* of 1604 (the latter anthology opens with Pacelli's *Beatus vir*, which underlines the key-role of the royal chapel master in the Polish musical world). They have features of typical sixteenth-century motets for full chorus: they are constructed on the basis of syntactic imitation, without any internal textural contrasts, and with the melody-lines resembling Palestrinian models (cf. example 3).

4. *Polychoral compositions*

At present, Pacelli's best-known pieces are his polychoral compositions. To him we may ascribe the important contribution of the dissemination of *cori spezzati* in Poland. It is known that his early double-choir collection *Motectorum et psalmorum* of 1597 was highly appreciated in the Commonwealth. Nine pieces of this publication were included in the first and fourth parts of the Cistercian organ tablature from Pelplin;[22] and at least some of them were copied after the composer's death. The stylistic trend initiated in the 1597 collection found its continuation in the *Sacrae cantiones* of 1608, as well as in the unique motet *Vulnerasti cor meus*, from the Gdańsk manuscript 4006.[23] The principal features of Pacelli's polychorality, compared with the musical language of the *Offertoria* by Mikołaj Zieleński – the most significant works of this type in Poland, published in 1611,[24] indicate two different attitudes to the concept of *cori spezzati* (cf. table 7) and, at the same time, point to the considerable variety of solutions present in the Polish polychoral repertoire of the time.

[22] The Pelplin tablature is one of the biggest manuscript organ tablatures of the period in Europe; cf. Osostowicz-Sutkowska, *The Pelplin Tablature*.

[23] *Musicalia Gedanenses: rękopisy muzyczne z XVI i XVII wieku w zbiorach Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk: katalog* [The 16th and 17th century musical manuscripts in the Gdańsk Library of the Polish Academy of Science: catalogue], ed. Danuta Popinigis - Danuta Szlagowska, Gdańsk, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, 1990, *ad ind*.; Aleksandra Patalas, *Asprilio Pacelli's compositions from the Gdańsk manuscript Ms 4006* (in preparation).

[24] Mikołaj Zieleński, *Offertoria totius anni*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1611; the new edition as Mikołaj Zieleński, *Opera omnia*, 3 vols., ed. Władysław Malinowski, Kraków - Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 1966, 1974, 1978 (Monumenta Musicae in Polonia).

Example 3. Asprilio Pacelli, *Iste sanctus*, bars 15-28
In *Sacrae cantiones* [...] *Liber primus* (Venice, Angelo Gardano et Fratelli, 1608)

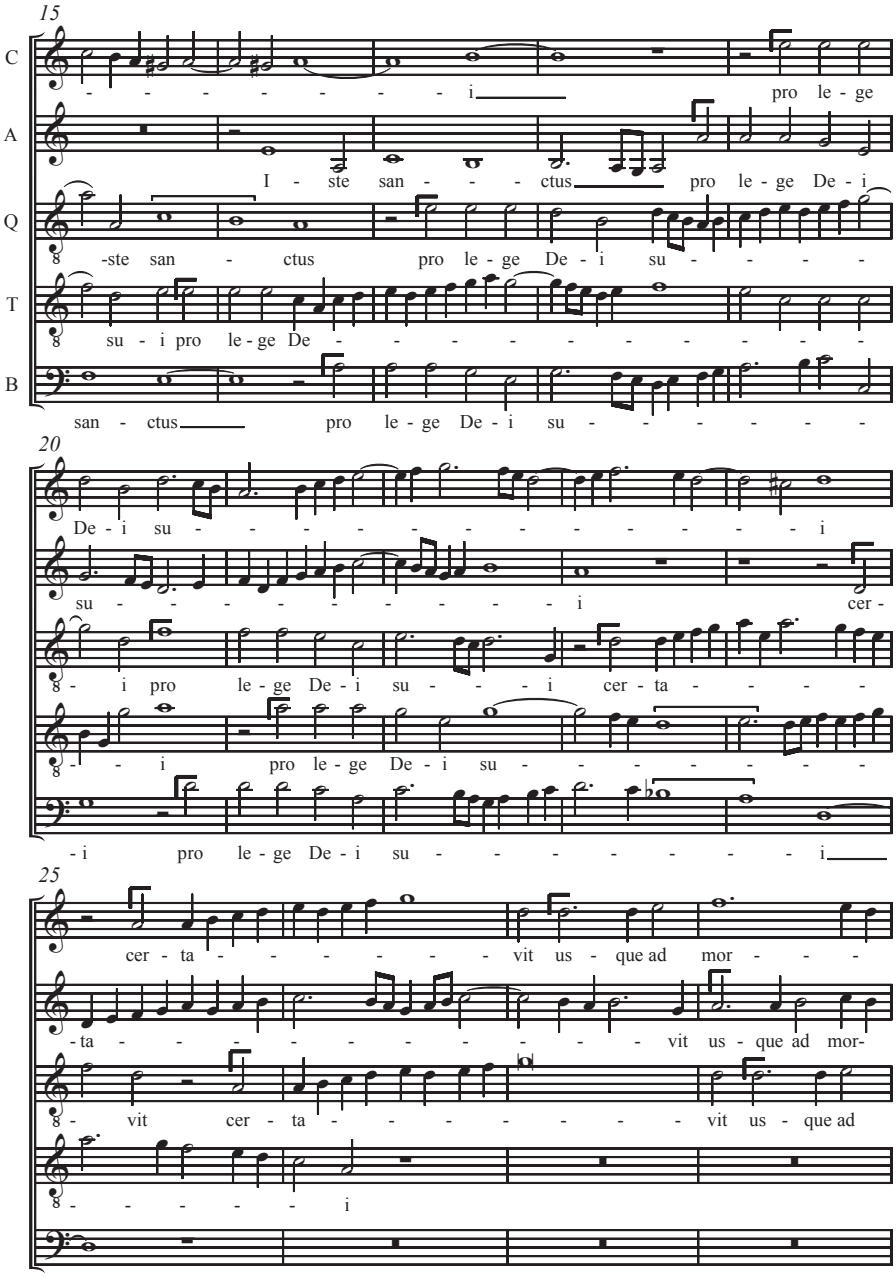


Table 7. General features of polychorality by Asprilio Pacelli and Mikołaj Zieleński

Pacelli, *Sacrae cantiones* (Venice, 1608)	Zieleński, *Offertoria totius anni* (Venice, 1611)
Works for two, three, four, five choirs	Works for two choirs *Magnificat* for three choirs
In 23 out of 28 pieces: lack of contrasts between choirs (mainly C_1 C_3 C_4 F_4)	Usually contrasts between choirs (rare C_1 C_3 C_4 F_4)
Lack of indications concerning instruments	Suggestions concerning the use of instruments: a group of trombones, a violin
Basso per l'organo	*Partitura pro organo*

In Pacelli's compositions the number of choirs reaches five, but most often there is a lack of contrast among them (usually he uses *a voce piena* setting). There are no suggestions concerning the use of instruments beside the *Basso per l'organo* part. Zieleński, however, exploits almost exclusively two choirs, but strongly underlines the contrasts of their registers; moreover, on the title page he suggests the use of instruments doubling vocal parts («vocibus tam vivis, quam instrumentalibus»), and in seven pieces he clearly indicates parts for a group of trombones and – in one case – a part for a violin. Beside that, Zieleński's organ accompaniment has the form of a *Partitura pro organo* with two or three bass-lines instead of one single part.

Pacelli's mastery in the field of polychorality lies in his dynamic and even dramatic use of massive sound. He was trying to avoid schematic solutions; he put together different textures (freely polyphonic, imitative, homorhythmic). He obtained his most dynamic effects through the quick exchange of declamatory choirs. An important factor in some of his polychoral pieces is the shaping of the musical texture in close conformity with the meaning of the verbal text, as in *Media nocte* for three choirs (e.g. the initial words «Media nocte» [«In the middle of the night»] are sung by three Basso voices, whereas the following «clamor factus est» [«there was a great noise»] are performed by a sudden *tutti* in quick declamation).

In his *Sacrae cantiones* Pacelli, as mentioned, goes beyond the two-choir settings, introducing pieces for three, four and five choruses, which were absent in his earlier publications, but were already present in his Italian years. Among the manuscript copies from the collection, which were prepared from Italian musical sources or brought from Italy[25] and which once belonged to Franz Xaver Haberl, there are four Pacelli motets for three and four choirs, unknown from his prints. One should stress that, in Poland, the chapel master's motets for four and five choirs are the earliest known local examples of the so-called 'colossal Baroque'. In the next decades, this stylistic tendency would be continued in Warsaw by Giovanni Francesco Anerio, Marco Scacchi and Marcin Mielczewski.

[25] Cf. note 21.

5. *Concertato compositions*

The third stream in Pacelli's Polish output – and perhaps the most intriguing one – embraces compositions with elements of the *concertato* technique. These compositions seem to be of particular historical importance, because the very beginnings of this technique in the Commonwealth are still vague and unclear, due to the lack of musical sources. Unfortunately, information is scarce about these stylistic *concertato* novelties in Pacelli's music. He introduced some elements of this technique in his polychoral, mono-choral and small-scale pieces. One of the manifestations of the *concertato* idea in the polychoral motets from his *Sacrae cantiones* is the use of short passages for two, three and four voices from various choirs. Changes in the number of voices are connected with the meaning of the words. For example, a small ensemble of higher voices is employed to imitate a song of Angels in *Te Deum*. Another detail suggesting Pacelli's interest in *concertato* technique comes from the letter of dedication to his *Sacrae cantiones* (cf. appendix 1, text underlined). As we can read, before 1608 Pacelli had already composed pieces – which he labelled *Sinfonie* – in which he used voices and – apparently – obligatory instruments which were to be in dialogue («Symphonias mirificis, et quamplurimis vocibus, et musicalibus instrumentis invicem sibi respondentes»). Unfortunately, the chapel master decided not to publish these elaborate compositions as he realized that only a few ensembles would have been able to perform such music. Instead, he sent to press more ordinary polychoral pieces. One may only suppose that the *Sinfonie* might have been among the earliest examples of *concertato* works in Poland.

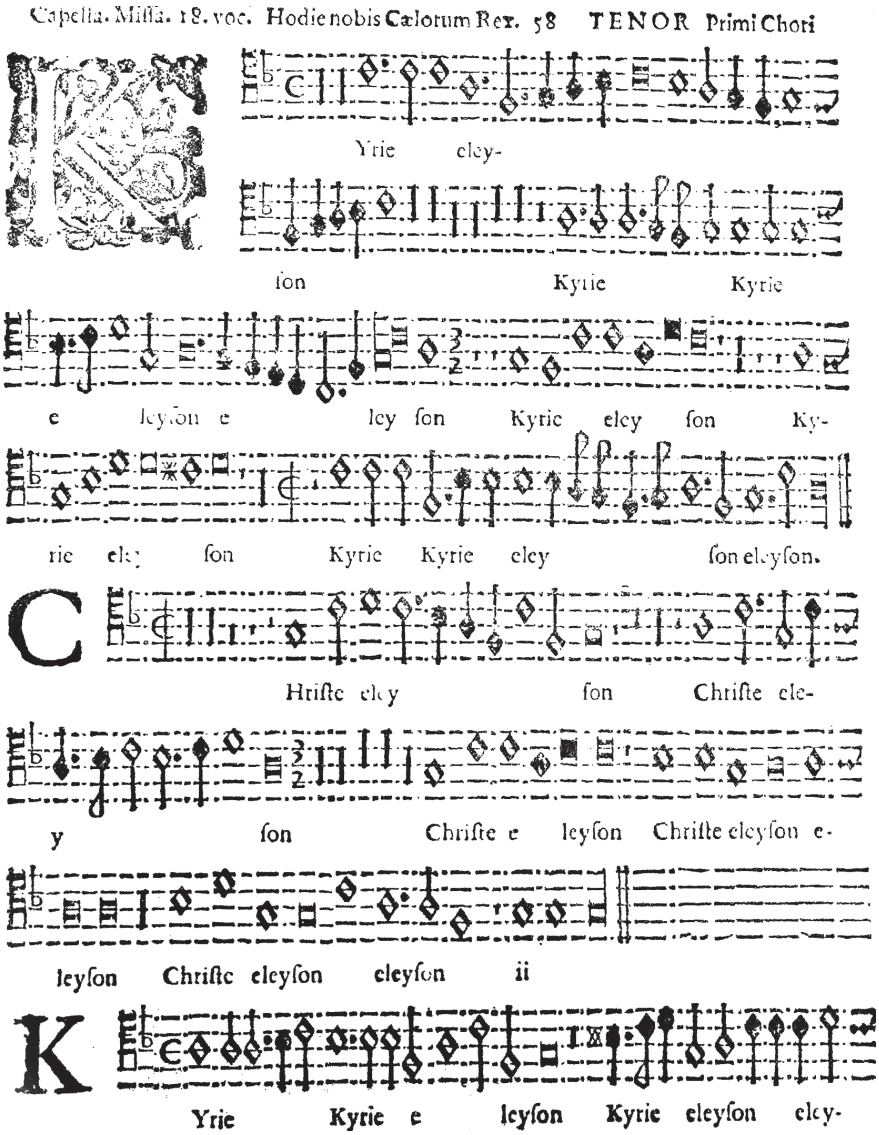
Another element of the *concertato* technique may be found in one of Pacelli's posthumously published masses – the *Missa Hodie nobis Caelorum Rex* for four choirs. The work is based on some melodic motives taken from the plainchant responsory for Christmas. In two part-books, for the Alto and the Tenor of the first choir (the only two which have survived) the composer used the term *cappella*, which almost certainly means the main choir with multiple singers per part (cf. figure 1).

Adjacent to this section for the *cappella*, Pacelli could well have introduced some parts conceived for soloists such as Giovanni Gabrieli had already done by 1597. It seems very likely that the Roman composer was influenced by the Venetian master, whose works were performed by the royal chapel under his own direction.[26] The print of masses includes all known mass-settings by the chapel master.[27] Probably, they were

[26] Cf. Fragment of Kaspar Főrster's letter to the City Council in Gdańsk (2 December 1627), lost during World War II, quoted by Max Seiffert, *Paul Siefert 1586-1666. Biographische Skizze*, «Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft», VII, 1891, pp. 397-428; p. 407: «So hat doch niemahln irkein *Chori Magister* Ihm wieder seinen willen eines andern *Musici Compositiones* aufdringen laßen, Weill solches [...] dermaßen verkleinerlich, das auch woll die *Cantores in privat*schuelen sich damit ungerne *despect*iren laßen. [...] dahero auch der Vortreffliche *Musicus* vndt *Organist* zu *Venedig* Hr. *Joan Gabrieli*, als Er Königl. Mayt. in Pohlen undt Schweden zu Warschaw seine *Compositiones offeriret*, selber die *Capell* zu*regi*ren, oder auch auff einer gewißen zeit dieselben zumachen nich begehret, sondern alles in des damahligen *Capellae Magistri* Herrn *Asprilij Pacelli* gefallen undt gutachten gestellet, Dergestalt es dan auch an allen Örtern vernunfftige *Musici* noch halten [...]».

[27] Cf. note 18.

Figure 1. Asprilio Pacelli, *Missa Hodie nobis Caelorum Rex*: *Tenor primi chori*
In *Missae* (Venice, Alessandro Vincenti, 1629), p. 58



composed after his arrival in Poland and performed in the presence of King Sigismund III and appreciated by the king himself.[28] The title of one of these masses, *Missa Salvum fac Regem*, suggests that it might have been composed for the ruler. All titles indicate the use of pre-compositional material, either a *cantus prius factus* or a polyphonic model. Unfortunately, having only two part-books of the first choir we cannot definitely state which of the pieces may have belonged to the type of the paraphrase mass and which to the *Missa ad imitationem*. One of the models was probably Cipriano de Rore's madrigal *Quando lieta sperai*. Two motets by Pacelli, *Veni Sancte Spiritus* for two choirs (from the *Sacrae cantiones* of 1608) and *Super flumina Babylonis* for three choirs (copied in a manuscript preserved in Regensburg), might likewise have served as models for the masses with the same titles and number of voices.

Pacelli must have also played an important role in the process of implantation of *concertato* motets and church concertos in Poland. In a paper published in 2000, Noel O'Regan described Pacelli as one of the forerunners of the *concertato* motet, analysing his collection of *Chorici Psalmi* of 1599 and its foreword.[29] This publication, which precedes that of Viadana's famous *Cento concerti ecclesiastici* (1602), represents the Roman practice of performing polyphonic motets in the manner of small-scale pieces with organ accompaniment. Pacelli refers to this practice in the foreword as *concerti con Organo* and suggests the possibility of such a performance in the case of his own works from the *Chorici Psalmi* (cf. example 5).

Although there is no organ part included in the print, the composer writes about the use of this instrument and improvising its part on the basis of the vocal lines.[30] These,

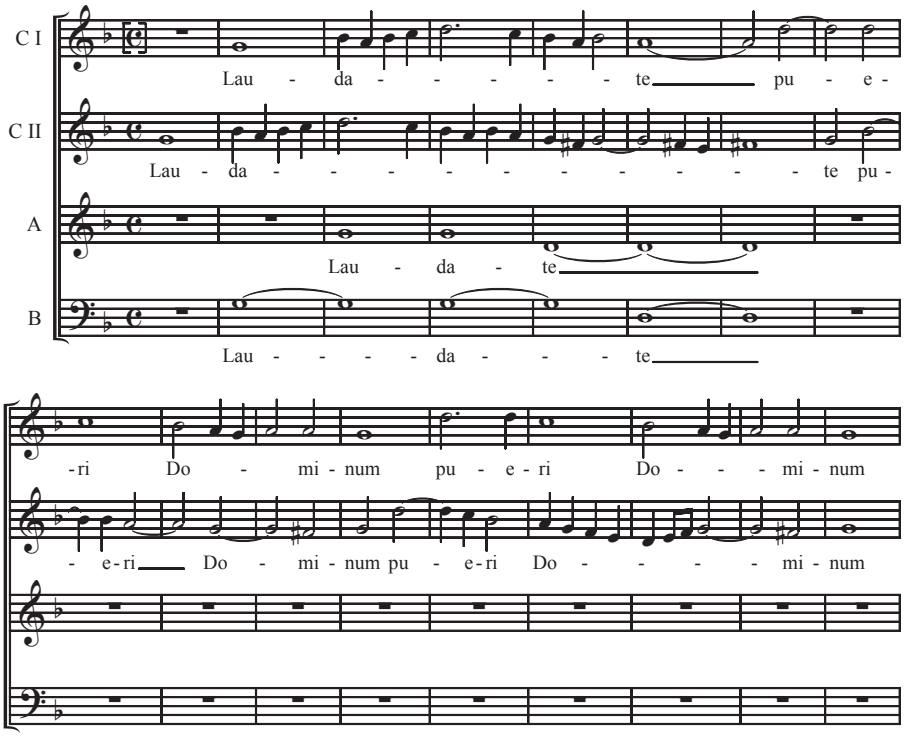
---

[28] Cf. appendix 2, letter of dedication.

[29] Cf. O'Regan, *Asprilio Pacelli*. The author quotes the foreword to *Chorici Psalmi* and gives an English translation.

[30] «Nel che parmi bene con poche parole mostrare come si possino servire di questo Libro. E perche non per tutto sono voci appropriate per cantar detta opera: si mette in consideratione al valente Organista, che secondo le voci, che si troverà, potrà quasi tutte queste compositioni trasportare facilissimamente piu basse, ò più alte, in diversi modi come giudicarà più conveniente, conforme all'habilità de' Cantori che haverà. Et se bene, sono à quattro: alcune di esse però meglior effetto faranno, cantandosi à trè, come doi Soprani, & un Basso. Avvertendo però, che quando la trasportatione sia molto bassa: potrà il medesimo Basso esser cantato all'Ottava alta dal Basso, ò da altra voce. Et se nella trasportatione troverà quella sedia esser più commoda per il Choro d'un'altro tono di quello, che l'opera stessa porta seco; potrà quel medesimo Tono far intonare, & Cantare seguitamente. Come per essempio: se una compositione del Sesto Tono, sarà trasportata, la Terza più Bassa che sarà in D la sol re, ò vero la Quarta Bassa, che sarà in C sol fa ut; & che questo Tono sia molto scommodo, per il choro; si potrà far cantare la medesima compositione dell'Ottavo Tono, che riuscirà commodissima: & cosi nel resto dell'altre opere. Et perche li Gloria Patri, & Sicut erat à Otto, in queste lontane trasportationi riuscirebbono molto scommode, si potranno lasciare. Il che tutto si lascia in arbitrio del Dotto è svegliato Mastro di Capella, è dal valente, & giuditioso Organista: alla cui Dottrina, è valore: non fa di mestieri usare simili essemplificationi, & avvertimenti». [«It seems to me that it would be helpful to show in a few words how this book can be used. Since not everyone will have voices appropriate for singing these works, the skilled organist should bear in mind that, according to the voices which are available, almost all of these compositions can be most easily transposed downwards, or upwards, in various ways as is judged convenient, according to the abilities of the singers at hand. Also, although they are written for four [voices], some of them will make a better effect if sung by three, e.g. two sopranos and a bass. Note, however, that if the transposition is very low, the same bass part can be sung an octave higher by the bass or by another voice. Further, if in the transposition another tone (mode) is found more convenient for the choir than that in which the piece ends up, then that other mode can

Example 4. Asprilio Pacelli, *Laudate pueri*, bars 1-17
In *Chorici Psalmi* [...] *liber primus* (Rome, Niccolò Muzi, 1599)



in turn, may be chosen from the polyphonic structure according to the possibilities of a given ensemble. If necessary, some parts may be transposed an octave higher or lower, and even the mode of the composition may be changed. As a result, one may perform a four-voice motet as a composition – for example – for two Sopranos, Bass and organ, or even as a composition for a solo voice with organ. As O'Regan demonstrates, such practice was already known in Rome from about 1573, and was popular particularly at the Collegio Germanico when Pacelli was employed there. It seems highly probable that this kind of practice was disseminated in the Commonwealth after Pacelli's arrival at the royal court. The ever-remaining open question is, if, and to what extent, the

be intoned and followed. For example, if a piece in the sixth tone is transposed a third lower onto D la sol re, or indeed a fourth lower onto C sol fa ut, and this tone is found very inconvenient for the choir, the same piece can be sung in the eighth tone, which will be found much more suitable; the same applies to the rest of the pieces. However, because the Gloria Patri and Sicut erat settings for eight voices would be very difficult in these distant transpositions, they can be omitted. All of this can be left to the judgment of the experienced and perceptive maestro di cappella, or the capable and sensible organist; with their knowledge and understanding, further advice and examples are unnecessary»]. The quotation and translation after O'Regan, *Asprilio Pacelli*.

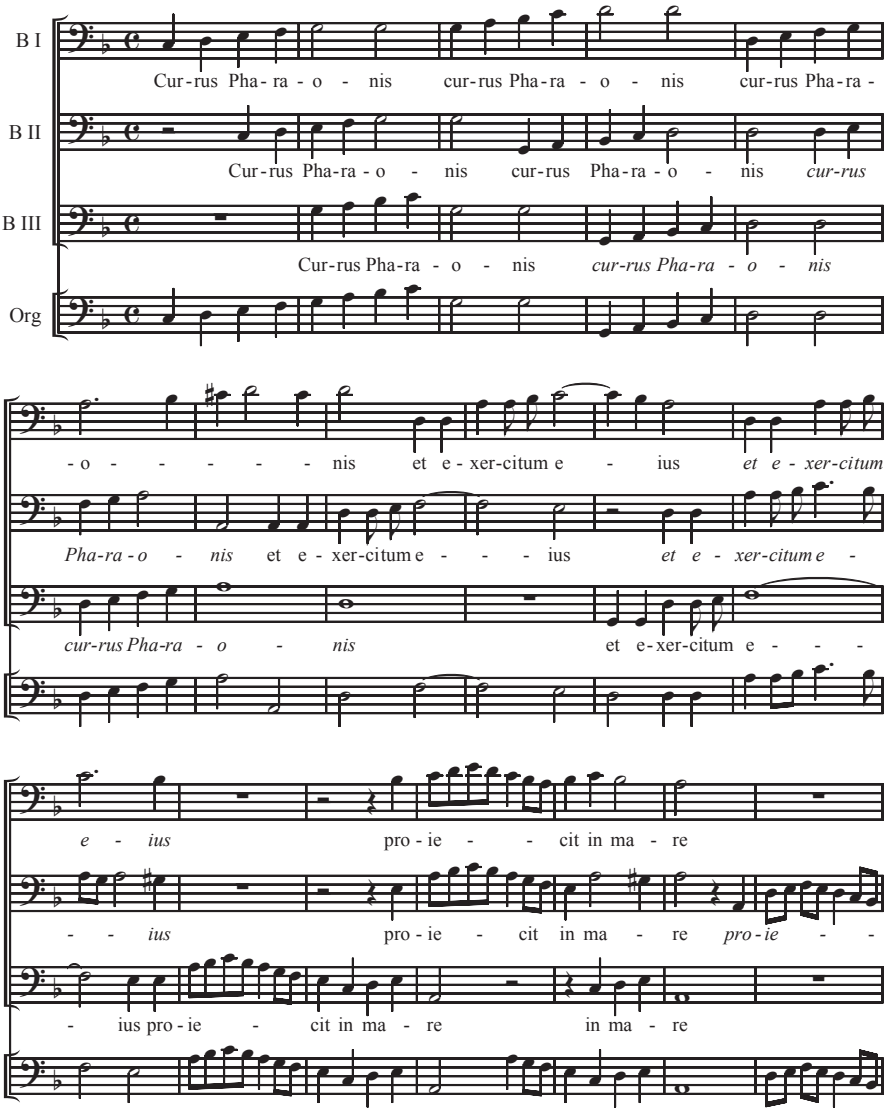
composer's suggestions might have influenced Zieleński's *Communiones totius anni* (Venice, Alessandro Vincenti, 1611) for one, two and three voices with organ and other instruments.

Of special interest is Pacelli's composition, *Cantemus Domino*, belonging to the genre of the church concerto, but preserved only partially. It may be interpreted as a natural continuation of the composer's ideas present in his *Chorici Psalmi*. *Cantemus Domino* (the text is taken from the Book of Exodus) which is composed for three basses and *basso continuo* and the only surviving copy is preserved as a manuscript housed in the Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek in Dresden (cf. example 5). The source was partially destroyed: most of the continuo part is missing and there are some gaps in the vocal parts. Nevertheless, it is clear that the structure of the piece is typical of the church concerto. It is multi-sectional and the sections are contrasted on the basis of texture, number of voices and mensuration. There is a dialogue between the voices, adjacent to imitative or homorythmic passages. One can still observe a strong connection between this *concerto* and Pacelli's motets, particularly visible in its melody-lines, more suited to polyphony than monodic in character. This stylistic tendency was present in other Roman church concertos from the beginning of the seventeenth century. Thus, the chapel master's piece may be interpreted as a counter-proposal not only for Zieleński's *Communiones*, but also to Giovanni Battista Cocciola's *bicinia* and *tricinia*.[31]

As has been demonstrated, Asprilio Pacelli's presence in the Commonwealth was connected with the introduction of new stylistic trends. He contributed, through both motets and masses, to the dissemination of the polychoral technique of the 'colossal' type. He was one of the first composers in Poland to exploit the possibilities of the *concertato* idiom. Pacelli also responded to the needs of the music ensembles in Warsaw and Cracow. His music may have inspired local composers of his own and of the next generation.

[31] Giovanni Battista Cocciola, an Italian musician active in the Commonwealth at the beginning of the seventeenth century. See Giovanni Battista Cocciola, *Dzieła zebrane* [Collected works], ed. Irena Bieńkowska, Warszawa, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2004.

Example 5. Asprilio Pacelli, *Cantemus Domino*, fragment
Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek, ms. Mus. Löb. 56



Abstract

Asprilio Pacelli (post 1560-1623) was the longest active Italian chapel master at the Polish royal court. His artistic personality obviously may have influenced the generation of Polish composers born ca. 1600 (such as Adam Jarzębski or Franciszek Lilius), whose education might have started under the chapel master's wing, as well as those working contemporaneously alongside him, such as Mikołaj Zieleński. The article concentrates on the types of music Pacelli composed in Poland, compared with his earlier output. Although he generally maintained stylistic traits used before his arrival at the Polish royal court, he introduced some important innovations after he had settled in Poland. He distinguished himself as the author of motets and psalms for one chorus, motets and masses for two-five choirs, spiritual madrigals and religious songs. The most intriguing part of his music embraces compositions with elements of the *concertato* technique as the origin of this new technique in the Commonwealth is still vague and unclear, due to the lack of musical sources. Moreover, German reissues of Pacelli's Italian publications confirm considerable interest in his music in German-speaking countries after 1607.

Asprilio Pacelli (post 1560-1623) fra i maestri di cappella italiani fu quello attivo più a lungo alla corte reale polacca. La personalità artistica di Pacelli potrebbe ovviamente aver influenzato la generazione di compositori polacchi nati attorno al 1600 (come Adam Jarzębski e Franciszek Lilius), la cui formazione potrebbe essere iniziata sotto la sue guida, così come alcuni suoi contemporanei, come Mikołaj Zieleński. L'articolo si concentra sulla musica che Pacelli compose in Polonia, messa a confronto con la sua produzione precedente. Sebbene al suo arrivo alla corte reale polacca egli avesse mantenuto nelle grandi linee gli orientamenti stilistici della sua produzione precedente, nondimeno egli introdusse alcune importanti innovazioni. Si distinse come autore di mottetti e salmi per un solo coro, di mottetti e messe per due-cinque cori, di madrigali spirituali e canti religiosi. Fra le sue composizioni di maggiore interesse vanno ricordate quelle che presentano alcuni elementi della tecnica concertata, in quanto le origini dell'impiego di questa nuova tecnica nella Confederazione polacco-lituana sono ancora poco chiare, per la mancanza di fonti musicali. Infine le riedizioni tedesche delle stampe italiane di Pacelli attestano un notevole interesse per la sua musica nei paesi di lingua tedesca dopo il 1607.

Appendix 1

Title page and letter of dedication from Pacelli's *Sacrae Cantiones* (Venice, 1608)

[p. 1] ASPRILII PACELLI SERENISSIMI AC INVICTISSIMI SIGISMUNDI III. POLONIAE Svetiae, etc. Regis. MVSICAE MAGISTRI. SACRAE CANTIONES QVAE Quinque, Sex, Septem, Octo, Novem, Decem, Duodecim, Sexdecim, et Viginti vocibus Concinnuntur. LIBER PRIMVS. VENETIIS, APUD ANGELVM GARDANVM ET FRATRES. MDCVIII

[p. 3] Serenissimo Atque Invictissimo Sigismundo III Poloniae Regi, Magno Duci Lithuaniae, Russiae, Prussiae, Masoviae Samogitiae, Livoniaeque etc. etc.. Nec non Suecorum, Gottorum, Vandalorumque haereditario Regi D.D. meo Clementiss.

Eas, quae coram S. R. Maiestate Tua passim deca[n]tantur, Symphonias mirificis, et quamplurimis vocibus, et musicalibus instrumentis invicem sibi respondentes, in lucem edere, longe quidem augustius splendidius foret: nam quis in terris musicorum coetus huic Maiestatis Tuae Choro anteferendus est? Verum opus illud in alia te[m]pora differens, cum interea melodias hasce, quas Motecta vocamus, ad comodiorem cuiuscunque musicae congregationis usum publicandas esse, duxerim, cuinam eas consecrare, debueram, praeterquam tibi SIGISMUNDE REX Augustissime, in cuius tutela ortae, educataeque sunt, et in cuius liberali patrocinio praeclarissimi quique artis musicae cultores iam pridem conquiescunt? Ut enim Solem ex terra elicere fruges videmus, sic favore Principis virtutum, artiumque praestantiam excitari, foneri [sic], adaugeri, cum alibi semper comperta res est, tum vero magis in praesentia experimur. Hinc ego, quamuis VRBE procul hoc est, quamuis charissimae patriae, quae virtutum theatrum, et sanctitatis domicilium est, solatio caream: tamen delicijs, quas coelum illud, et terra, et multiplex excellentium virorum co[n]suetudo producunt, minus dolenter carere posse mihi videor, solo Maiestatis Tuae conspectu, et erga me animo propensione recreatus. Qua propter cum ex totius orbis terrarum celeberrimo templo Sancti Petri Maiestas Tua me vocaverit, et in hac luce collocandum elegerit, profecto illius praeteriti status recordatio iucunditatem mihi, perinde ac delectatio praesens honestatem parit: Etenim fatebor ingenue, quod sentio; nusquam scilicet iucundius, honestiusue cuiquam poteram labores, et obsequia; operamque meam addicere, quam Maiestati Tuae, ut pote quae sacrae musicae studiosissima Davidico quodam afflatu ducitur, et concordantibus affectibus, omniumque virtutum, quibus potissimum Reges divina sapiunt, et humana gubernant, praeclaro adeo concentu insignitur, ut externae, internaeque consonantiae petrarum, et excelsum exemplum Principibus cunctis, subditisque praeseferat [sic]. Oro igitur, atque obsecro Maiestatem Tuam, ut munusculum hoc hilari fronte suscipere, mihiquae suae plusquam REGIE benignitatis, et munificentiae ope ad maiora properanti animos addere ne gravetur. Interim DEUM O.M. supplici[b]us votis rogabo, ut ad quaecumque eminentissimarum virtutum exempla natam Maiestatem Tuam incolumem diu, et undequaque felicem tueatur. Venetijs. Calendis Aprilis. MDCVIII.

Sereniss. atque Invitiss. Maiestatis Tuae Addictissimus Servus Asprilius Pacellus.

Appendix 2

Letter of dedication from Asprilio Pacelli's *Missae* (Venice, Alessandro Vincenti, 1629)

SERENISSIMO, AC POTENTISSIMO SIGISMVNDO TERTIO POLONIAE, ET SVECIAE REGI, Magno Duci Lituaniae; Russiae, Prussiae, Masouiae, Samogitiae, Liuoniaeque Principi. DOMINOQVE CLEMENTISSIMO. Nihil in humanis immortale, nisi virtus à mortalitate vindicarit. Asprillium Pacellum praecipua virtutum Pietas sic caelo vindicauit, vt in terris meliore sui parte nequaquam mortuus videatur. Inter alia enim Artis Musicae opera, quibus Maiestati Tuae studium, & industriam suam approbauit, Missarum Officia eiusmodi sunt, vt statim templis consecrata, cum diuini Sacrificij Sanctitate Deo dedicata, ad Caelos & immortalitatis sedem transiuerint. Agnoscunt tamen Maiestatem Tuam, & adhuc sub nomine eiusdem prodire in terris volunt, sub cuius olim auspicijs Coelo digna erant, dum publica Sacra, dum thura, dum preces, dum Angelicos cantus (qui hic pars operis) artificiosae modulationis obsequio comitantur, aut commendant. Non possunt post haec non grata esse Maiestati Tuae, Minimè itaque timui ea rursus Maiestati Tuae offerre, aut potius reddere. Cui iuxta tam gratos concentus summum animi mei cultum deuotissimè addico. Viue Magne Rex, Lateque sonanti nominis [sic], ac virtutum tuarum gloria Orbem Christianum imple. Venetijs Kal. Augusti, 1629. Maiestatis Tuae Serenissimae, ac Potentissimae Humillimus, & addictissimus Servus Alexander Vincentius.

PIOTR WILK
Jagiellonian University, Cracow

THE *FANTASIE* OF MIKOŁAJ ZIELEŃSKI AND THE EARLY BAROQUE TRADITION OF DIMINUTION AND ENSEMBLE INSTRUMETAL MUSIC

To date the three instrumental fantasias by the early 17th-century Polish composer Mikołaj Zieleński have not been the subject either of separate and detailed analysis or of comparative studies. Presumably, this is due to the fact that these works represent but a fraction of the large corpus of vocal and instrumental works by a musician who seems to have been extraordinarily prolific, particularly when compared to his Polish contemporaries. Furthermore, the three pieces in question survive in an incomplete state without the highest part.[1] Although an edition of these pieces was published in the series *Florilegium Musicae Antiquae*[2] – with a soprano part constructed by the editor – scholars and performers have not shown great interest in them as it is unreliable and a considerable part of the original writing has been changed. If the fantasias are ever performed in concert nowadays, they tend to be adapted and arranged to suit the tastes of the individual performers.[3] This article aims not only to bring to the public's attention these unjustly neglected pieces, but also to correct what I would argue have been misreadings of the fantasias in the literature so far.

The first researcher to discuss Zieleński's fantasias in any depth was Hieronim Feicht. In his *About the Musical Culture of Poland* he described these works in a short paragraph in the chapter *Music at the Time of the Polish Baroque.*[4] His claims that the *Fantasy a 2* and the first *Fantasy a 3* resemble in formal terms a multi-sectional ricercar, and that the second *Fantasy a 3* is similar to a canzona have been widely accepted. They can be found reiterated by Zygmunt Szweykowski in his foreword to the *Florilegium* edition,[5] and also in the monographs by Katarzyna Morawska and Barbara Przybyszewska-Jarmińska respectively on music in the Polish Renaissance and Baroque periods, although

[1] Mirosław Perz, *W sprawie dokumentacji fantazji Mikołaja Zieleńskiego* [In a matter of documentation of Zieleński's fantasias], «Muzyka», XXVI/3, 1991, pp. 83-84; Andrzej Jazdon, *Zaginionych fantazji Mikołaja Zieleńskiego dokumentacji ciąg dalszy* [Documentation of lost fantasias by Zieleński continued], «Muzyka», XXVIII/1, 1993, pp. 103-105.

[2] Mikołaj Zieleński, *3 fantazje na instrumenty smyczkowe lub dęte i organy* [3 Fantasias for strings or winds and organ], eds. Tadeusz Ochlewski - Kazimierz Sikorski - Zygmunt M. Szweykowski, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967 (Florilegium Musicae Antiquae, 20).

[3] For example, Marcin Szelest's concert during the conference "Early Music: Context and Ideas II" (Kraków 11-14 September 2008).

[4] Hieronim Feicht, *Muzyka w okresie polskiego baroku* [Music at the time of the Polish Baroque], in *Z dziejów polskiej kultury muzycznej* [About the musical culture of Poland], 2 vols., I, *Kultura staropolska* [Old Polish culture], ed. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958, p. 200.

[5] Zieleński, *3 fantazje,* p. 4.

Przybyszewska-Jarmińska considered only the two-part fantasy in connection with the ricercar.[6] Admittedly, Feicht remarked that Zieleński's fantasias were «predominantly fortuitous attempts at composing for a purely instrumental ensemble».[7] It seems, however, that his belief expressed in the following sentence, that they were «still somewhat uneasy steps taken in the field of instrumental music», could have greatly weakened the popularity of these pieces amongst musicians and musicologists alike.[8]

The fantasias were not given much more attention in Zygmunt Szweykowski's foreword to the previously cited edition completing the part of the missing soprano. Apart from repeating Feicht's comments on the form of the compositions, the analyst observed «close dependence of the developing melodic line on the polyphonic vocal melody», as well as introduction of extensive leaps, which «should be considered inherent to instrumental music».[9]

In *Mikołaj Zieleński's Polyphony* by Władysław Malinowski, to this day the only existing comprehensive, methodical and analytical study of the work of the composer, the fantasias were considered by the author as marginal pieces.[10] Still, it ought to be pointed out that in comparison with Szweykowski, Malinowski's thesis goes a step further by classifying the figuration in all three pieces as typically instrumental.[11] Moreover, according to his categorisation of Zieleński's compositions, the two-part fantasy is counted among four-part pseudo-monodies, whereas the three-part fantasias feature among *tricinia.*[12]

In a short note on the fantasias in *Renaissance*, Katarzyna Morawska touches on Feicht's findings regarding the form of the pieces and the composer's «inclination to the so-called echo effect» but she also states that «in view of their form, use of polyphony as well as arrangement, the fantasias still belong to the tradition of the 16th century».[13]

The final item of note in the list of writings on the fantasias is the extensive first part of Barbara Przybyszewska-Jarmińska's monograph *Baroque.*[14] Dedicating a separate section (a paragraph) to Zieleński's fantasias, she adapts Malinowski's classification and stresses the fact that, except for the missing lyrics, the fantasias do not differ from vocal compositions for the same number of parts included in the *Communiones*.

The texts referred to above focus on such features of the fantasias as their relation to a genre, form, compositional techniques, style, setting, and the degree of advancement of the instrumental idiom. In order to properly address the issue of genre, one should first

---

[6] Katarzyna Morawska, *Historia muzyki polskiej: Renesans* [History of Polish music: Renaissance], ed. Stefan Sutkowski, Warszawa, Sutkowski, 1994, pp. 318-321; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Historia muzyki polskiej: Barok, część pierwsza, 1595-1696* [History of Polish music: Baroque, part 1, 1595-1696], ed. Stefan Sutkowski, Warszawa, Sutkowski, 2006, p. 447.

[7] Feicht, *Muzyka*, p. 200.

[8] *Ibidem.*

[9] Zieleński, *3 fantazje,* p. 4.

[10] Władysław Malinowski, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego* [Mikołaj Zieleński's polyphony], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981.

[11] Malinowski, *Polifonia*, pp. 20-21.

[12] *Ibidem*, p. 19.

[13] Morawska, *Historia muzyki polskiej,* pp. 318, 321.

[14] Przybyszewska-Jarmińska, *Historia muzyki polskiej*, pp. 447-448.

answer the question of what a fantasy was in Zieleński's time. It is known that pieces named fantasias had been composed since the beginning of the 16th century. They were characterised by their undetermined form, and their unrestrained borrowing from other musical genres, with examples of fantasias largely giving the impression of being written-out improvisations. The 16th century lute and keyboard fantasias most frequently resembled ricercars, sometimes intavolations, preludes or toccatas.[15]

Fantasias for ensembles were rare and most popular at the turn of the 17th century. A critical, influential and frequently reissued collection was *Fantasie, recercari, et contrapunti a tre voci di Adriano & de altri autori* (Venice, 1551, 1559, 1593), in which Adrian Willaert alternately used the term fantasy and ricercar.[16] In the same vein *Fantasie a tre voci* (Venice, 1585) by Giovanni Bassano,[17] were vividly contrapuntal and resembled the ricercar.[18] An equally dense polyphonic texture and rich harmony permeated the four or more-part fantasias for violas by the Bolognese composers named Alfonso Ferrabosco (father and son)[19] both of whom worked in England.

In the first decades of the 17th century the formative rules applied from ricercars to the composition of fantasias were increasingly replaced by the concertato technique, and contrasts of mood, which brought fantasias closer to canzonas and sonatas. These pieces were alternatively called fantasias, canzonas or cappriccios. Twenty-one fantasias from the collection *Fantasie overo canzoni alla francese* (Venice, 1603)[20] as well as two fantasias from the collection *Moderna armonia di canzoni alla francese* (Venice, 1612)[21] by Adriano Banchieri were in fact short imitative and chordal four-part canzonas, lacking movements in triple meters, which were essential to this genre.[22] The *Fantasia a 4* from

---

[15] Cf. fantasias by Francesco da Milano, Alfonso Mudarra, Valentin Bakfark, Wojciech Długoraj, Jakub Reys, Diomedes Cato, Andrea Gabrieli, Claudio Merulo, Antonio de Cabezón and Giovanni Gabrieli.

[16] *Fantasie, recercari, et contrapunti a tre voci di Adriano et de altri autori, appropriati per cantare et sonare d'ogni sorte di stromenti*, Venezia, Angelo Gardano, RISM B/I: 1551[16], 1559[25], 1593[8].

[17] Giovanni Bassano, *Fantasie a tre voci per cantar et sonar con ogni sorte d'instrumenti*, Venezia, Giacomo Vincenti - Ricciardo Amadino, 1585.

[18] Cf. Eleanor Selfridge-Field, *Venetian instrumental music. From Gabrieli to Vivaldi*, New York, Dover Publications, 1994[3], pp. 64-65. It is worth remembering that this renowned cornetto player from the Republic of Venice, today known mainly as the author of the handbook on instrumental diminution and improvisation, replaced Zarlino as a teacher of counterpoint in St. Mark's college. Cf. Eleanor Selfridge-Field, *Bassano and the Orchestra of St Mark's*, «Early Music», IV/2, 1976, p. 154. His compositions were known in Poland, which can be seen in his *In Nativitate Domini* as well as in the canzona from the Pelplin Tablature.

[19] Alfonso Ferabosco (I), *Fantasias,* Oxford, Christ Church Library & Archives, ms. Mus. 2, cc. 77*v*-79*r*, 80*r*, 83*v*-85*r*, 90*v*-93*r*, 239*v*-240*v*, 247*r*-248*r*, 251*v*-253*r*, ms. Mus. 61-66, c. 76*r*; Dublin Marsh's Library, ms. Z2.1.12, cc. 4*v*, 5*r*, 9*v*; Alfonso Ferabosco (II), *Fantasias*, London, British Library, ms. Add. 29366-29368, cc. 34*v*, 35*v*, 36*v*, ms. Add. 29996, cc. 88*v*-90*v*, 94*v*-100*r*, 106*v*-109*r*, ms. Add. 29366-29367, cc. 35*r*-35*v*, ms. Add. 17792-17794, 17796, cc. 22*v*-34*r*, 36*v*-37*r*, 38*v*-39*r*. Ferrabosco's fantasias come from the period 1562-1628.

[20] Adriano Banchieri, *Fantasie overo canzoni alla francese per suonare nell'organo et altri stromenti musicali a quattro voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1603.

[21] Adriano Banchieri, *Moderna armonia di canzoni alla francese*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1612.

[22] Banchieri's style can be seen also in *Fantasia secundo tono a 4* by Vincenzo Bertolusi from the tabulature of the Jesuit college in Kroże (today in Vilnius, Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka). It was composed obviously during his stay in Poland (till 1607).

the *Partito de ricercari & canzoni alla francese* (Milan, 1606) by Giovanni Paolo Cima,[23] and the *Fantasia alla francesca* La Bellotina *per sonare con ogni sorte di stromenti*, which were the crowning pieces of the collection of *Concerti,* op. 2 (Venice, 1617) by Francesco Milleville[24] in addition to the final fantasy from *Otto ordini di litanie della Madonna* (Venice, 1619) by Valerio Bona are all similar in style.[25]

While the compositions from *Il fiore de capricci musicali* (Venice, 1588) by Bassano do not differ in style and technique from his three-part fantasias, the short concerted capriccios by Cima from his *Concerti ecclesiastici* (Milan, 1610) or *Seconda aggiunta* (Milan, 1617) are closer to the canzona and early sonata.[26] Furthermore, the collection of *Fantasie, scherzi et capricci* (Venice, 1624) for violin or cornetto and basso continuo by Gabriello Puliti[27] and four fantasias for a solo bass instrument (bassoon) with basso continuo from *Primo libro delle canzoni, fantasie, et correnti* (Venice, 1638) by Bartolomeo Selma y Salaverde[28] can be said to have an even closer resemblance to the canzonas and sonatas. According to the writings by Michael Praetorius in his *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel, 1619) fantasy and capriccio were synonymous, the only distinguishing feature perhaps being a single theme to form the basis of a fantasy, in contrast to a polythematic capriccio.[29] This definition, however, can neither be verified neither by the aforementioned capriccios, nor by the previously referred to polythematic ensemble fantasias by Bassano, or by the keyboard fantasias from *Il primo libro delle fantasie* by Frescobaldi.[30]

Evidently, at the time when Zieleński was writing his *Offertoria* and *Communiones,* the term 'fantasia' signified a range of genre-specific features, more or less apt for describing the style of his compositions. In order to answer the question concerning which tradition Zieleński was closer to, his work needs to be measured against at least some of the previously mentioned pieces. According to Feicht two fantasias by Zieleński

---

[23] Giovanni Paolo Cima, *Partito de ricercari et canzoni alla francese*, Milano, Simone Tini - Filippo Lomazzo, 1606. This piece can also be found in the Pelplin Tablature.

[24] Francesco Milleville, *Concerti a una, due, tre, et quattro voci,* op. 2, Venezia, Giacomo Vincenti, 1617. Apparently, between 1607 and 1611 this Ferrarese composer stayed at the court of Sigismund III Vasa.

[25] Valerio Bona, *Otto ordini di litanie della Madonna che si cantano ogni sabbato nella Santa Casa di Loreto, concertate a doi chori,* […] *commodissime per sonare et cantare*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1619. In 1592, Bona had his *Il secondo libro delle canzonette a tre voci, con l'aggionta di dodeci tercetti a note, Canzonette a tre voci* published in Venice. These instrumental trios follow the style of the fantasias by Giovanni Bassano.

[26] Giovanni Bassano, *Il fiore de capricci musicali a quatro voci per sonar con ogni sorte di stromenti*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1588; Giovanni Paolo Cima, *Concerti ecclesiastici a una, due, tre, quattro voci con doi a cinque et uno a otto*, Milano, Simone Tini - Filippo Lomazzo, 1610; *Seconda aggiunta alli concerti raccolti dal molto reverendo Don Francesco Lucino*, Milano, Filippo Lomazzo, 1617.

[27] Gabriello Puliti, *Fantasie, scherzi et capricci da sonarsi in forma di canzone*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1624. This seems to be the second edition of Capriccios first published in 1605.

[28] Bartolomeo Selma y Salaverde, *Primo libro delle canzoni, fantasie, et correnti da sonar ad una, 2, 3, 4*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1638. This collection dedicated to prince Karol Ferdynand Vasa includes ones of the last ensemble fantasias written in the early Baroque.

[29] Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, III, *Termini musici,* Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619.

[30] Girolamo Frescobaldi, *Il primo libro delle fantasie a quattro*, Milano, Simone Tini - Filippo Lomazzo, 1608.

resemble a multi-sectional ricercar since «their form consists of a series of imitations».[31] The statement encourages whoever approaches the score to consider these pieces as being of the same quality or importance as the fantasia compositions of Bakfark or Frescobaldi, to say the least. However, Zieleński's *Fantasia a 2* and his first *Fantasia a 3* show no sign of the series of imitations. In turn, what they display seems to be more of a dialogue in the concertato style (see examples 1 and 8), indirectly mentioned by Feicht as a profusion of, as he calls them, 'echo-dialogues' typical of the Venetian School.[32]

Regarding the six sections constituting *Fantasia a 2*, the first contains imitation typical of the ricercar (see example 2), whereas the remaining sections are based on canzona-like imitation or a concerted interchange of motifs spinning between the bass and soprano. In following Gabrieli, the subjects imitated in Zieleński's compositions usually employ rhythmically opposing motifs, a feature that makes the texture more vivid and distances it from the style of ricercar (see example 1). The overall similarity between ricercars and Zieleński's fantasias is faint, as his works are far lighter, with its imitative or concertato texture, its free approach to imitation and its more distinct proximity to the canzona (cf. canzona-like motive opening first *Fantasia a 3*) or even some sonatas. By no means do these compositions resemble the ricercar-like fantasias by Bassano (see example 3). Their texture is characterised by an even greater simplicity than the canzona-like fantasias by Banchieri (see example 4). Then, when it comes to technique and one is willing to disregard the rhythmic discrepancies, Zieleński's pieces do not fall short of the ensemble canzonas by Frescobaldi (see example 5) or the sonatas by G. P. Cima (see example 6) and Castello (see example 7). It is worth observing at this point that Barbara Przybyszewska-Jarmińska qualifies the compositions as «the same type of Venetian music in the old style» as in the *Primo libro delle canzoni a quattro voci* by Tarquinio Merula (Venice, 1615),[33] whereas Elżbieta Jasińska-Jędrosz neglects to comment on the similarity of those canzonas (under her diligent scrutiny) to a multisectional ricercar.[34]

Elaborating on the problem of genre, it is impossible not to mention that Malinowski, as followed by Przybyszewska-Jarmińska, regards *Fantasy a 2* as a four-part pseudo-monody «written out and arranged for two instruments and a two-part organ score».[35] This theory, however, is hard to accept as the analysis of the piece reveals a regular duo accompanied by organ, based on the formula used in the remaining two three-part fantasias, classified by these authors as *tricinia*. As the Malinowski's monograph is a very influential, well founded and an accurate reference book, such a theory, taken into serious consideration in (too) many publications, has to be corrected with all the possible counterarguments.

By principle, a pseudo-monody should contain one, or – according to Malinowski – two parts ornamented against the backdrop of a polyphonic network of other parts. This

---

[31] Feicht, *Muzyka*, p. 200.

[32] *Ibidem*.

[33] Przybyszewska-Jarmińska, *Historia muzyki polskiej. Barok,* p. 448.

[34] Elżbieta Jasińska-Jędrosz, *Pierwsza księga canzon Tarquinia Meruli* [First book of canzonas by Tarquinio Merula], «Pagine», V, 1989, pp. 193-218.

[35] Malinowski, p. 19; Przybyszewska-Jarmińska, p. 447.

fantasy does not resemble a pseudo-monody of the *Anchor che il cor partire, Susanne un jour* or *Vestiva i colli* type, frequently quoted in a variety of handbooks on instrumental diminution.[36] Malinowski claims that from a technical point of view, the solo parts in the pseudo-monodies of Zieleński «form part of homogenous four-part contrapuntal structure».[37] Admittedly, this is the case in vocal monodies and duos accompanied by four-part, polyphonic *partitura pro organo*. Nevertheless, the organ part in *Fantasia a 2* is made up of two elements: the bass line which simplifies the richly ornamented part of the bassoon (or bass viol), and the line of the soprano, which reduces the lost part of the cornetto (or violin), which in all likelihood was also heavily embellished by figurations. What is then left out of the allegedly four-part texture are the two parts and their variants. If the development of all the parts and entries of the themes is followed closely, it is impossible to identify a four-part structure in *Fantasia a 2*.[38] Incidentally, the parts of bassoon, cornetto, violin and organ exist in the same relation in the three-part fantasias – the pieces that Malinowski qualified as *tricinia* (see example 8). According to the introduction entitled *Alli benigni lettori* from the ecclesiastical concertos by G. P. Cima, published a year before Zieleński's fantasias, rendering organ basso continuo for such pieces should involve faithful inclusion of external parts and probably chordal completion of the gap between them.[39]

One cannot be more mistaken than to treat *Fantasia a 2* as a pseudo-monody. Were the very broad definition of pseudo-monody as presented by Malinowski to be applied here, the majority of 17th century two-part canzonas, sonatas and vocal concertos would have to be classified as pseudo-monodies, as their authors observed the formula of opening a piece with imitative statements, followed by a homophony-like section in the style of the concertato.[40] Thus, if one wants to clearly define *Fantasia a 2* by its type of setting, it is expedient to employ the term *bicinium*,[41] since the formative strategy governing the piece is similar to the one of the three-part fantasias described as *tricinia*.[42]

As far as the form is concerned, Zieleński's fantasias are not a series of imitative entries (which is the case in a compact polyphonic structure of ricercar) but multi-sectional

---

[36] Cf. Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, Venezia, Angelo Gardano, 1584; Riccardo Rognoni, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1592; Francesco Rognoni, *Selva de varii passaggi*, Milano, Filippo Lomazzo, 1620.

[37] Malinowski, *Polifonia*, p. 21.

[38] Theme entries from *g*, *d*, and *a* in the organ soprano, most probably faithfully repeated by cornetto, are supposed to create the impression of imitation in multi-part compositions. Still, the same principle of 'self-imitation' was followed while constructing the line of violin in solo sonatas at points which were to resemble fugal movements. It is also the publication by Ochlewski that does not reveal the four-part structure (cf. Zieleński, *3 fantazje*).

[39] Cima, *Concerti ecclesiastici, Alli benigni lettori:* «Mi favoriranno anco li valenti Organisti quando sonaranno questi miei (solo con Basso, & Soprano) accompagnarli con le parti di mezo con quella maggior diligenza che sia possibile, perché gli accompagnamenti grati fan grato il Canto».

[40] Malinowski, *Polifonia*, p. 21.

[41] Przybyszewska-Jarmińska in contrast with Malinowski uses the term *bicinia* for two-part *Communiones* by Zieleński.

[42] From the historical point of view the terms *bicinium* and *tricinium* are not exact if related to Zieleński's pieces, as they were usually used to name pieces of a pedagogical aim.

constructions internally contrasted by texture that may remind one of the early Baroque canzonas, capriccios or sonatas. Two pieces begin with an extensive imitative section, which (because of its shape and the way in which the theme is developed) may allude to both ricercar (*Fantasia a 2*) and canzona (first *Fantasia a 3*). In the second *Fantasia a 3,* a short imitative section comes only after a chordal opening. As in early Baroque canzonas and sonatas, all the fantasias consist of sections that smoothly follow on from one into another, maintaining the principle of contrast of texture and mood. None of Zieleński's fantasias is guided by the rule of metric contrast which distinguishes so many canzonas and sonatas of the Baroque period. Judging by the canzonas, capriccios and sonatas by certain composers (Giulio Cesare Ardemanio, Paolo Bottaccio, Giovanni Paolo Cima, Domenico Rivolta, Andrzej Rohaczewski) whose work is showcased in such collections as the Pelplin Tablature, movements in triple meters were not inherent to these genres.[43] Set against the background of ensemble pieces composed in the first decades of the 17th century, Zieleński's fantasias are relatively well-developed works of 118, 93 and 87 bars (1 bar = 1 semibreve), reminiscent of early sonatas, whereas the average length of canzonas and capriccios from that period amounted to a mere 50 bars.

Table 1. Formal schemes of Zieleński's fantasias

Piece	Section	Bars	Texture
Fantasia a 2	A	1-34	imitative (ricercar type)
	B	35-41	polyphonic
	C	42-66	concertato
	D	67-92	imitative-concertato
	E	92-105	concertato
	F	105-118	concertato
I Fantasia a 3	A	1-38	imitative (canzona type)
	B	38-46	concertato
	C	46-65	concertato
	D	65-85	concertato
	E	85-93	polyphonic coda
II Fantasia a 3	A	1-8	chordal
	B	8-12	imitative
	C	12-46	concertato
	C'	46-81	concertato
	D	81-87	polyphonic coda

[43] Cf. *The Pelplin tablature. Instrumental compositions: transcriptions*, eds. Hieronim Feicht - Adam Sutkowski, *Antiquitates Musicae in Polonia*, VIII, ed. Adam Sutkowski, Graz - Warszawa, Akademische Druck- und Verlagsanstalt - Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1970.

In order to judge how advanced the instrumental technique in Zieleński's fantasias was, one should first compare them with the composer's vocal pieces, particularly with his *Communions* for two and three voices. The next step ought to be setting the fantasias against the body of instrumental compositions contemporary to Zieleński, with an emphasis on the repertory of chamber music. Even though the range of instrumental parts in fantasias exceeds its register equivalents in vocal pieces only by small degrees, there are some noticeable discrepancies between the shaping of the melodic lines for vocal and for instrumental parts.

Vocal diminutions may sometimes prove much more exquisite than their instrumental counterparts when it comes to the employment of short rhythm values. Figures such as *groppo* and *trillo* are frequently written out, an element not to be found in fantasias.[44] Nevertheless, diminutions in Zieleński's fantasias reveal his creativity in differentiating these figures. He more often used the concertato technique based on short motives rather than the antiphon-like exchange of long, standard diminutive figures, which distinguished his vocal compositions. Melodic lines of vocal pieces show the composer's predilection for stepwise motion, whereas the fantasias are imbued with demanding interval leaps (especially in the bass part).

If compared with the models featured in key handbooks on instrumental diminution,[45] the lines of the solo parts in Zieleński's fantasias best resemble the solutions proposed by Giovanni Bassano and Riccardo Rognoni. The manner in which they applied leaps is less restrained than in the case of other authors. In this respect, the bass part in Zieleński's fantasias (*fagotto overo viola grossa*) is at some points shaped in a similar way to the part of the viola bastarda in the virtuoso arrangement *Ancor che col partire* by Rognoni (see example 9). The soprano parts in Zieleński's fantasias contain more stepwise figurations, more idiomatic to the compositions for cornetto than for violin. The range of the second soprano in both three-part fantasias (*b flat-d''* and *g-f''*) might, for Zieleński's time, indicate the viola,[46] however, one cannot wholly exclude the violin. The rationale behind this option stemmed from the tradition of avoiding the lowest register of the violin due to the blunt sound of the lowest gut string. Taking into consideration the idiosyncrasies of the performing technique for the instruments specified by Zieleński, one might conclude that the *Fantasia a 2* and the first *Fantasia a 3* were, in a way, suited for violin and bass viol (there are more leaps involving open strings, or frequent alterations of registers), whereas the second *Fantasia a 3* seems more suitable for cornetto and bassoon (with a greater number of figurations in seconds, of shorter span and adapted to the respective breathing technique).

---

[44] Probably the composer left their addition to the performer's taste.

[45] Cf. Silvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venezia, Silvestro Ganassi, 1535; Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venezia, Silvestro Ganassi, 1542, Silvestro Ganassi, *Lettione seconda*, Venezia, Silvestro Ganassi, 1543; Diego Ortiz, *Trattado de glosas*, Roma, Valerio Dorico, 1553; Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir;* Giovanni Bassano, *Ricercate, passaggi et cadentie*, Venezia, Giacomo Vincenti - Ricciardo Amadino, 1585; Riccardo Rognoni, *Passaggi*; Scipione Cerreto, *Della prattica musica*, Napoli, Giovanni Giacomo Carlino, 1601; Giovanni Battista Spadi, *Passaggi ascendenti, et descendenti*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609.

[46] In Venetian practice at the beginning of the 17th century the performance directions 'violino', in fact, often signified 'viola'. Please refer to the range of the *violino* – the highest part of the first choir in *Sonata pian e forte* by Gabrieli, which considerably exceeds the scale of the violin.

The level of performance difficulty for instrumental parts in Zieleński's fantasias may be described as intermediate, when compared to other instrumental pieces of chamber music at the turn of the 17th century. Zieleński's compositions involve more dexterity on the part of the performer than the fantasias by Bassano and Banchieri[47] or the canzonas by Gabrieli and Frescobaldi.[48] On the other hand, they are not as advanced in instrumental technique as the sonatas and canzonas by G. P. Cima, Merula, Marini and Castello.[49] In contrast to Bassano, Banchieri and Frescobaldi, whose ensemble compositions still employ melodic lines typical of vocal pieces, Zieleński's compositions abandon that feature by introducing leap-wise motion and more progressive instrumental motifs. If contrasted against compositions by Cima, Merula, Marini and Castello, the instrumental parts in Zieleński's compositions still have a rather limited range, closer to vocal parts, with fewer figurations in semiquavers, no figures in demisemiquavers and no written-out ornamentations. He is also less inventive when it comes to rhythm, which is without any flair for virtuosity.

Confronted with similar works by other contemporary composers, the fantasias by Zieleński need to be discussed from the perspective of their purpose, as this was a factor which affected the style of the compositions. Handbooks for organists at the time provide the most extensive source of information on the liturgical functions of various instrumental genres. Even though they omit the remarks on the possible role of fantasias, and yet bearing in mind their similarity in style to the ricercar, capriccio or canzona, we may assume that the comments accompanying those genres could be applicable.[50]

L'organo suonarino op. 13 (Venice, 1605) by Banchieri, *Fiori Musicali* (Venice, 1635) by Frescobaldi and *Annuale* op. 8 (Venice, 1645) by Fasolo provide evidence that a ricercar was usually performed during the offertory, or at the gradual or the post communion and in the place of psalms during vespers.[51] The capriccio typically accompanied the communion and could come before the *Magnificat* during vespers, whereas the canzona would be scheduled for the gradual, the offertory, and the post communion and also as a replacement for the vesperal antiphones. Bearing in mind that Zieleński's fantasias belonged to the collection of the *Communiones* one should draw the conclusion that the composer wanted them to be played during the holy communion. That is to say,

---

[47] Cf. Bassano, *Fantasie a tre voci*; Banchieri, *Fantasie overo canzoni.*

[48] Cf. Giovanni Gabrieli, *Sacrae symphoniae*, Venezia, Angelo Gardano, 1597; Giovanni Gabrieli, *Canzoni et sonate*, Venezia, Angelo Gardano, 1615; *Canzoni per sonare con diversi stromenti*, Alessandro Raveri, Venezia 1608; Girolamo Frescobaldi, *Il primo libro delle canzoni,* Roma, Paolo Masotti, 1628, revised edition Venezia, Alessandro Vincenti, 1634.

[49] Cima, *Partito de ricercari et canzoni alla francese*; Cima, *Concerti ecclesiastici*; Tarquinio Merula, *Il primo libro delle canzoni a quattro*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1615; Biagio Marini, *Affetti musicali*, op. 1, Venezia, Bartolomeo Magni, 1617; Dario Castello, *Sonate concertate in stil moderno*, *libro primo*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1621; Dario Castello, *Sonate concertate in stil moderno*, *libro secondo*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1629.

[50] Banchieri's foreword to *Moderna armonia* helps one to realise that the canzonas and the two ensemble fantasias featuring in the collection were to be performed at vespers.

[51] Adriano Banchieri, *L'organo suonarino*, op. 13, Venezia, Ricciardo Amadino, 1605; Girolamo Frescobaldi, *Fiori musicali*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1635; Giovanni Battista Fasolo, *Annuale*, op. 8, Venezia, Alessandro Vincenti, 1645.

the fantasias marked a special liturgical moment in which, according to post-Tridentine specifications, virtuosity ought to be avoided for the sake of the solemn music, which is right for contemplation.

In conclusion, it needs to be decisively stated that, in the light of the above analysis which compares selected instrumental pieces originating from around the turn of the 17th century with fantasias by Zieleński, the works in question cannot be treated as merely the initial, tentative steps in the field of instrumental music. In addition, they should not be perceived as ricercar-like pieces still rooted in the tradition of the 16th century. The pieces give evidence of the composer's familiarity with the latest Baroque tendencies present in ensemble music of his time, which represents the emancipation of the melody in his works from the vocal patterns. This also points to the formal, textural, rhythmic, and expressive contrasts as well as composing for specific instruments. As for the level of proficiency of the instrumental idiom, the fantasias by Zieleński are regarded as more advanced than the chamber music by well-acclaimed instrumentalists of the time, such as Gabrieli or Frescobaldi. Therefore, his compositions should regain their rightful place in the musical canon and should not be shunned by the performers who choose early Baroque canzonas, sonatas and capriccios by the most renowned masters of instrumental chamber music.

Abstract

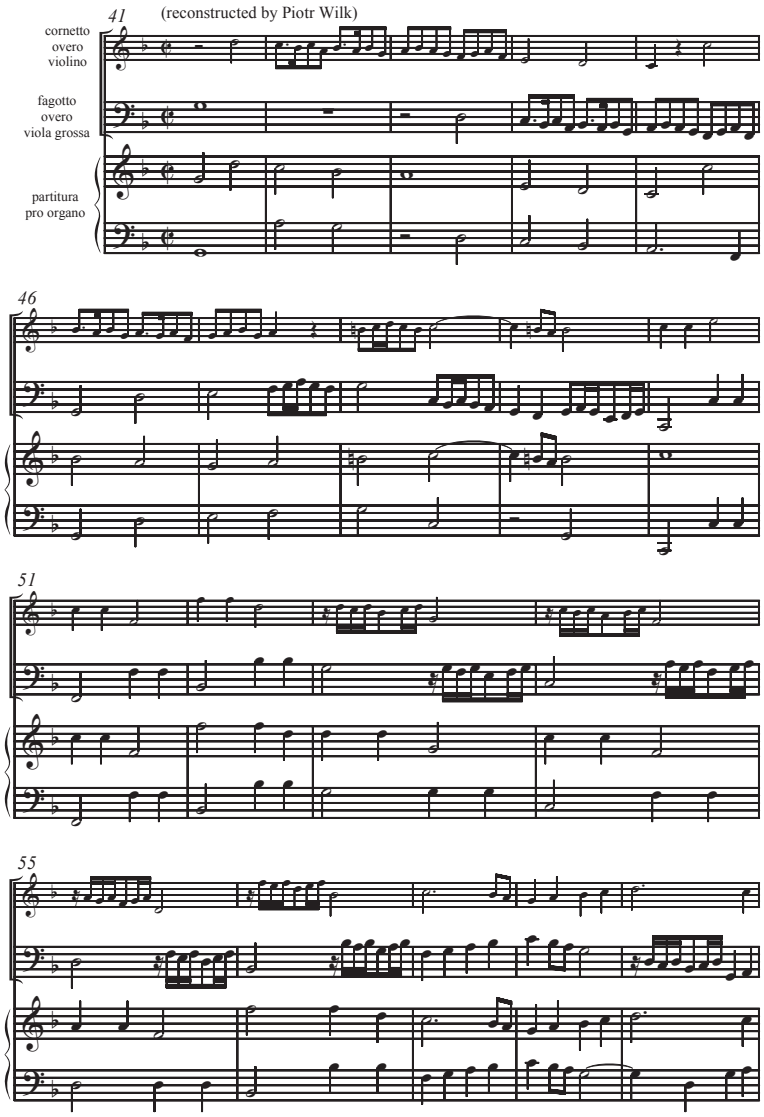
Contrary to the common opinion of scholars, the comparison of Zieleński's fantasias with Italian diminution manuals and ensemble instrumental music from the turn of the 17th century shows that the works in question should not be perceived as ricercar-like pieces still rooted in the tradition of the 16th century. The pieces give evidence of the composer's familiarity with the latest Baroque tendencies present in ensemble music of his time, as demonstrated in the emancipation of the melody in his works from vocal patterns. As for the level of proficiency of the instrumental language, the fantasias by Zieleński are regarded as more advanced compared to the chamber music by well-acclaimed instrumentalists of the era, such as Gabrieli or Frescobaldi.

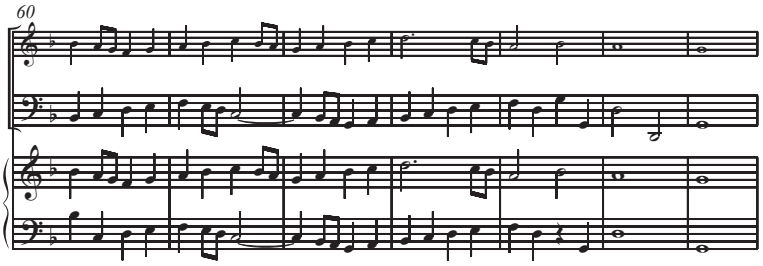
Contrariamente all'opinione comune degli studiosi, il confronto fra le fantasie di Zieleński, i manuali di diminuzione italiani e la musica strumentale d'insieme degli anni tra il XVI e il XVII secolo mostra che queste opere non devono essere considerate come composizioni simili al ricercare e ancora radicate nella tradizione del XVI secolo. Al contrario, esse testimoniano la familiarità del compositore con le più recenti tendenze barocche presenti nella musica d'insieme del suo tempo, come evidenzia l'emancipazione dai modelli vocali delle melodie presenti nelle sue composizioni. Per quanto riguarda il livello di abilità della scrittura strumentale, le fantasie di Zieleński sono da considerarsi più avanzate rispetto alla musica da camera di alcuni ben noti compositori di musica strumentale dell'epoca, come Gabrieli o Frescobaldi.

Appendix

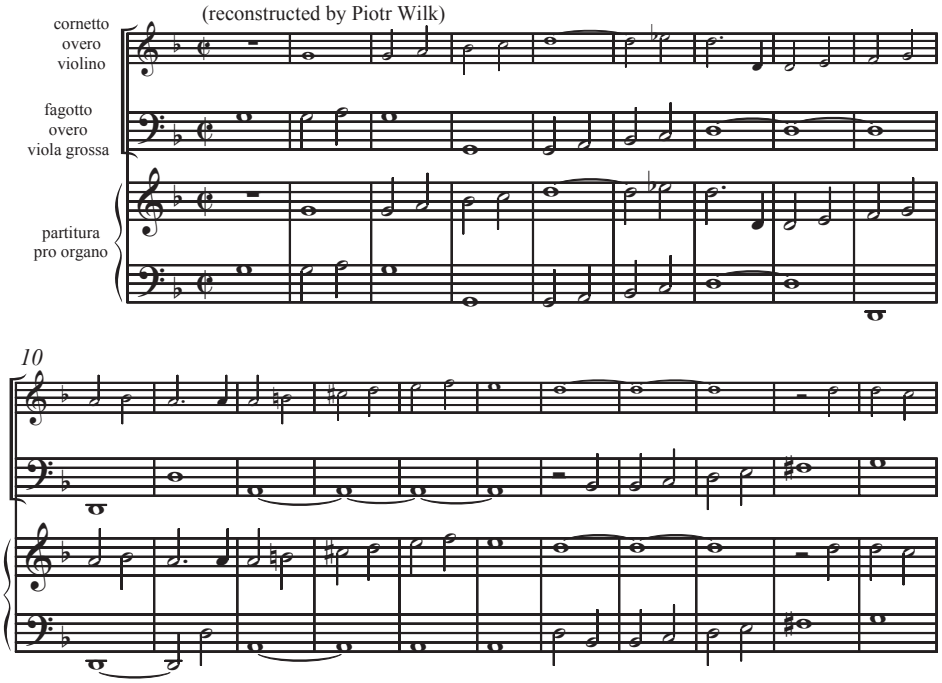
Music examples

Example 1. Mikołaj Zieleński, *Fantasia a 2*, bars 41-66
In *Communiones totius anni* (Venice, Giacomo Vincenti, 1611); modern edition: Mikołaj Zieleński, *Opera omnia*, ed. Władysław Malinowski, Kraków - Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 1966-1978), pp. 127-129

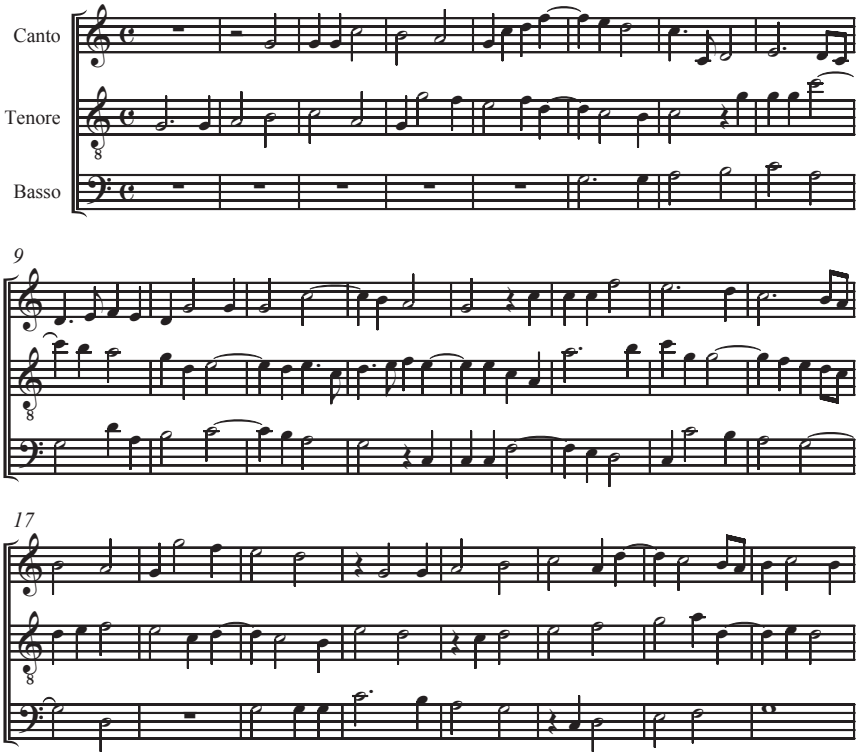




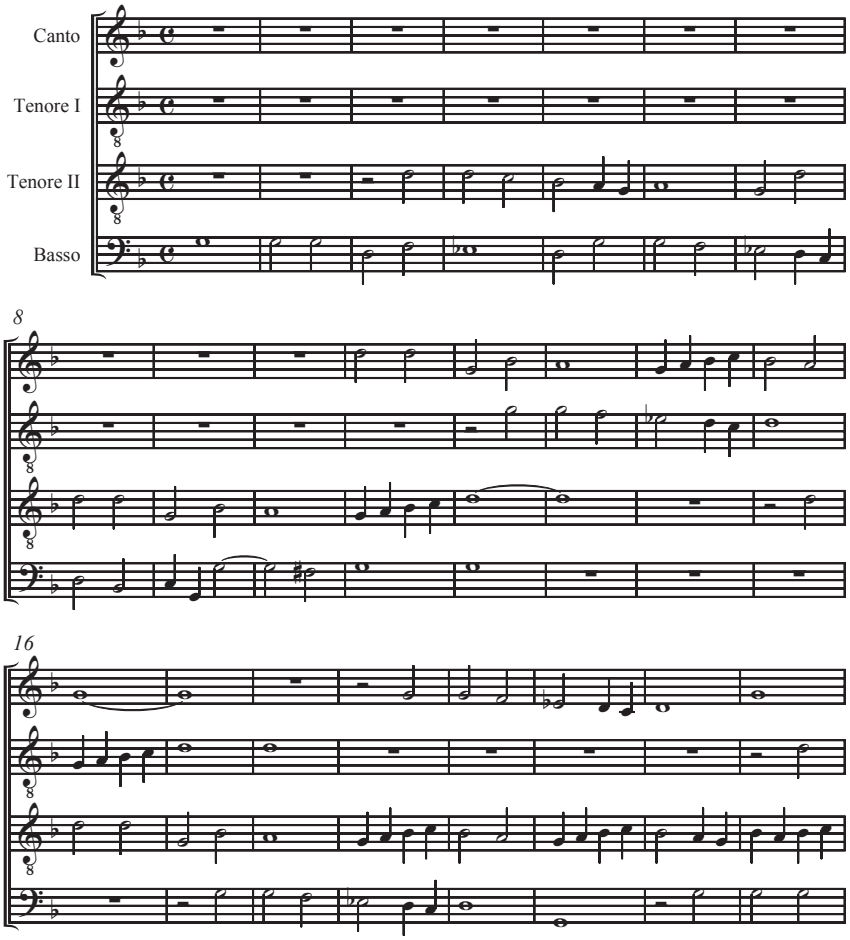
Example 2. Mikołaj Zieleński, *Fantasia a 2*, bars 1-20
In *Communiones totius anni* (Venice, Giacomo Vincenti, 1611); modern edition: Mikołaj Zieleński, *Opera omnia*, ed. Władysław Malinowski, Kraków - Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 1966-1978), pp. 127-129



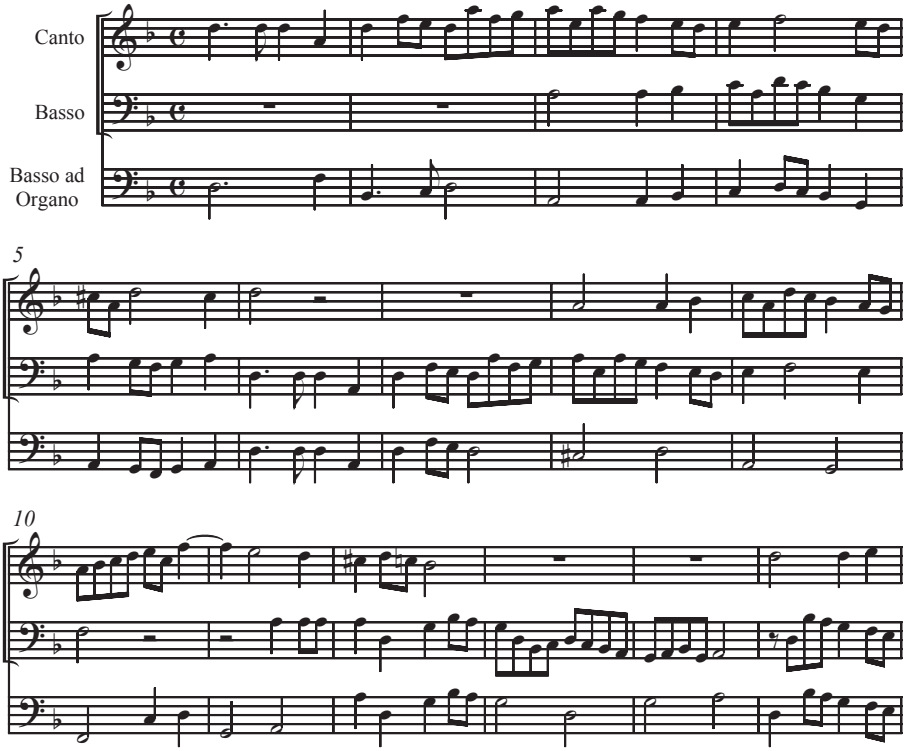
Example 3. Giovanni Bassano, *Fantasia 15*, bars 1-24
In *Fantasie a tre voci per cantar et sonar con ogni sorte d'instrumenti* (Venice, Giacomo Vincenti - Ricciardo Amadino, 1585); modern edition: Giovanni Bassano, *Fantasie a tre voci* […], ed. Robert Judd, New York - London, Garland, 1995



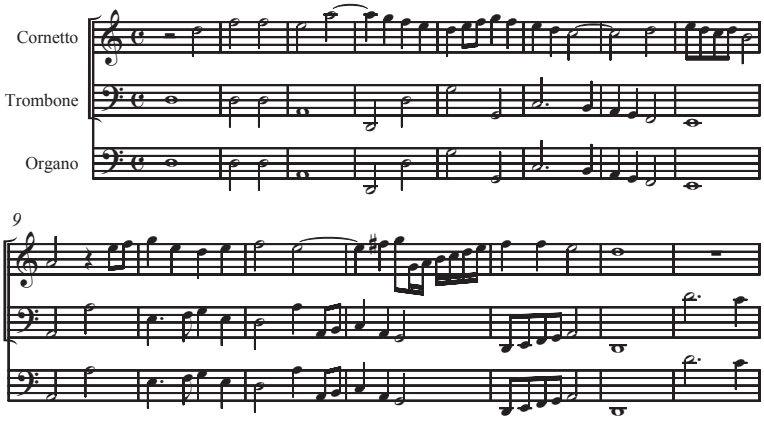
Example 4. Adriano Banchieri, *Fantasia 7*, bars 1-23
In *Fantasie overo canzoni alla francese per suonare nell' organo et altri stromenti musicali a quattro voci* (Venice, Ricciardo Amadino, 1603); modern edition: Adriano Banchieri, *Fantasie overo canzoni* […], ed. Floyd Sumner, New York - London, Garland, 1995



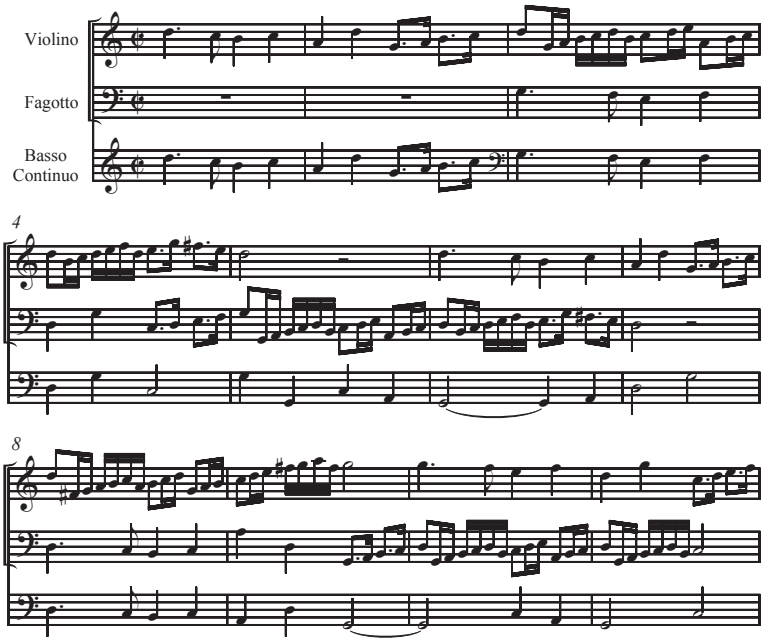
Example 5. Girolamo Frescobaldi, *Canzona 4 a 2*, bars 1-15
In *Il primo libro delle canzoni* (Rome, Paolo Masotti, 1628); modern edition: Girolamo Frescobaldi, *Il primo libro delle canzoni* […], ed. Alessandro Bares, Albese con Cassano, Musedita, 2010



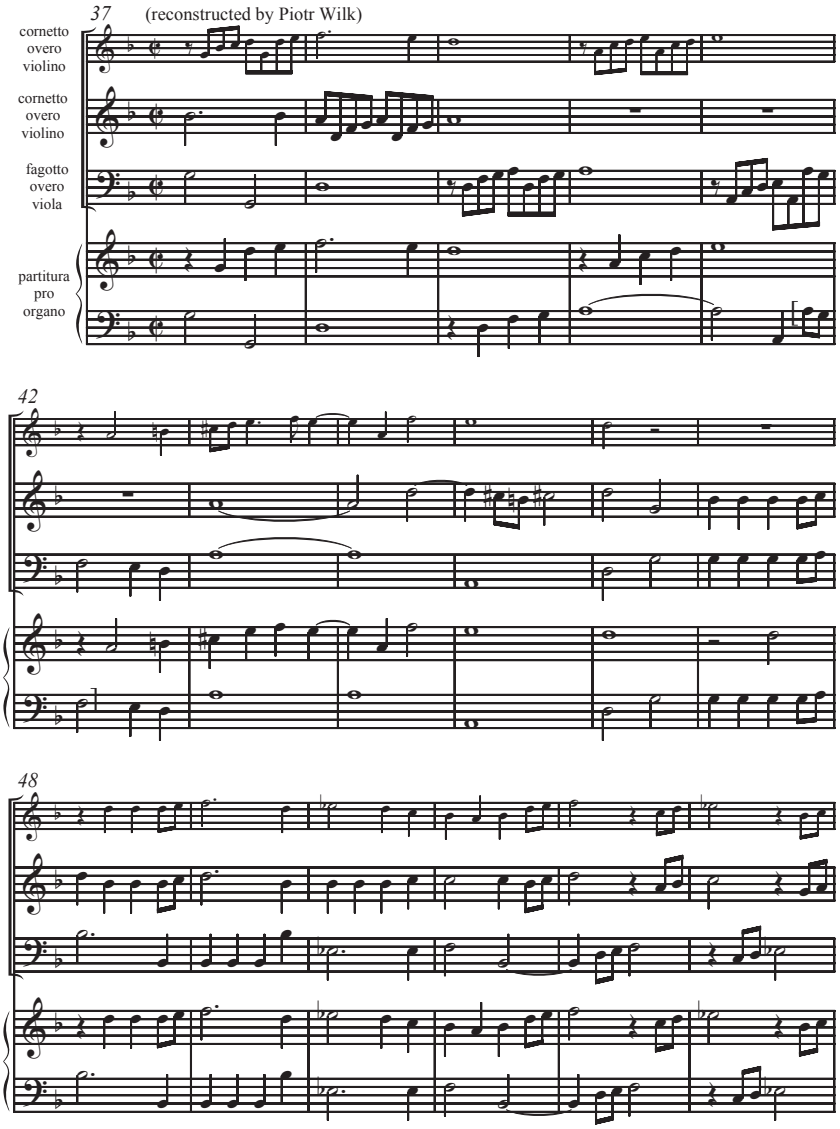
Example 6. Giovanni Paolo Cima, *Sonata a 2*, bars 1-16
In *Concerti ecclesiastici a una, due, tre, quattro voci con doi a cinque et uno a otto* (Milan, Simone Tini - Filippo Lomazzo, 1610); modern edition: Giovanni Paolo Cima, *Sei sonate a due, tre e quattro strumenti* […], ed. Alessandro Bares, Albese con Cassano, Musedita, 2001



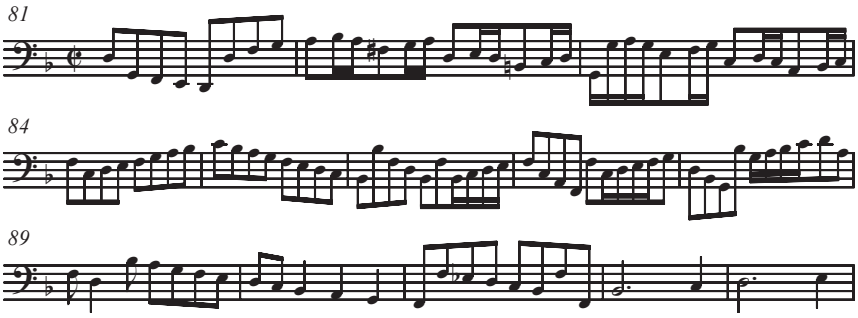
Example 7. Dario Castello, *Sonata 7 a 2*, bars 1-11
In *Sonate concertate in stil moderno*, *libro primo* (Venice, Bartolomeo Magni, 1621); modern edition (after Venice, Bartolomeo Magni, 1629): Andrea Bornstein, Bologna, Ut Orpheus, 2007



Example 8. Mikołaj Zieleński, *I Fantasia a 3*, bars 37-65
In *Communiones totius anni* (Venice, Giacomo Vincenti, 1611); modern edition: Mikołaj Zieleński, *Opera omnia*, ed. Władysław Malinowski, Kraków - Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 1966-1978), pp. 136-138



Example 9. Mikołaj Zieleński, *Fantasia a 2*, bars 81-93
In *Communiones totius anni* (Venice, Giacomo Vincenti, 1611); modern edition: Mikołaj Zieleński, *Opera omnia*, ed. Władysław Malinowski, Kraków - Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 1966-1978, pp. 127-129



ANNA RYSZKA-KOMARNICKA
University of Warsaw

BETWEEN LITERARY TRADITION AND PATRIOTIC WAR: THE WARSAW *GIUDITTA* [?] (1635)*

The lengthy sequence of *drammi per musica* shown on the Warsaw stage during the reign of Ladislaus IV Vasa (king of Poland 1632-1648) opened with a *dramma sacro* depicting events familiar from the Old Testament Book of Judith.[1] Prepared for the carnival season of 1635, it was not actually staged – due to the mourning after the death of Prince Aleksander Karol Vasa[2] – until 4 May, in the presence of Russian envoys, during solemnities accompanying the ratification of the Treaty of Polyanov. Signed a year earlier, the treaty brought an end to the Russo-Polish War of 1632-1634 (also known as the War of Smoleńsk). Unfortunately, in the case of that *dramma sacro* not only do we not have at our disposal – as in the case of the other *drammi per musica* staged at the court of Ladislaus IV Vasa – the score, but we do not even have a full print of the libretto. All we have to go on is a printed synopsis, furnished with the title *A Brief Summary of the Story from the Holy Scriptures about Judith*[3] (see appendix for its shortened version) and we will refer later to this work by the short title *Giuditta*, as have other scholars.[4]

In earlier scholarly writings, a note of surprise, and even consternation, rings out when this text is discussed. Władysław Tomkiewicz believed that the biblical subject of Judith had been chosen as it had been apparently considered at the Polish court to be more

* This article was prepared within the research project *The Book of Judith in the Italian Oratorios of the Baroque Period (1621-ca. 1750)* financed by the National Science Centre in Cracow.

[1] The further *drammi per musica*, in chronological order, were *Dafne* [?] (again known only from a summary, staged on 10 December 1635), *Il ratto d'Elena* (1636 and 1638), *La S. Cecilia* (1637), *Narciso trasformato* (1638), *Armida abbandonata* and *L'Enea* (1641), *Andromeda* (1644), *Le nozze d'Amore e di Psiche* (1646) and *Circe delusa* (1648). While Ladislaus IV's father, Sigismund III Vasa, was still on the throne, in 1628 the *favola pescatoria La Galatea* was performed. Cf. Alina Żórawska-Witkowska, *Warszawska «Galatea» (1628) - fakty i domysły* [The Warsaw *Galatea* (1628) - facts and assumptions], «Muzyka», XLVIII, 2003, pp. 95-118, and Ead., *Dramma per musica at the court of Ladislaus IV Vasa (1627-1648)*, in *Italian Opera in Central Europe 1614-1780*, 3 vols., Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2006-2007, I (2006): *Institutions and Ceremonies*, eds. Melania Bucciarelli - Norbert Dubowy - Reinhard Strohm, 2006 (Musical Life in Europe 1600-1900), pp. 21-49.

[2] Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music in Poland*, III: *The Baroque*, part 1: *1595-1696*, trans. John Comber, Warsaw, Sutkowski, 2002, pp. 400-401 (more on operas staged at Ladislaus IV's court, see pp. 395-407).

[3] *Krótkie zebranie Historyjej z Pisma Świętego o Judycie*, modern edition in *Dramaty staropolskie. Antologia* [Old Polish plays. An anthology], ed. Julian Lewański, 6 vols., Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959-1963, V, 1963, pp. 8-18.

[4] Anna Szweykowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635-1648. Karta z dziejów barokowego dramatu* [The *dramma per musica* at the theatre of the Vasa kings 1635–1648], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976, p. 253.

familiar to the Russian envoys than mythological stories.[5] Stanisław Windakiewicz criticized its flawed structure and «the mood, as if reckoning with a rather poorly educated audience».[6] This work was only really appreciated by Anna Szweykowska, in her exceptionally valuable monograph of the musical theatre of Ladislaus IV. She emphasises that «the subject […] was imposed by the circumstances» and «the Warsaw *Giuditta* is a strikingly independent work, at least in relation to works on this subject written for the musical stage. The Polish production is above all a staging of a victoriously repulsed siege, and thereby a spectacle close to the Sarmatian [Polish] imagination».[7] Thus the role of the heroine «was overwhelmed by the multitude of soldiers' scenes», and she herself was portrayed «as a tool of little individual character by means of which Holofernes is vanquished».[8] As possible sources of inspiration, Anna Szweykowska points to Salvadori's *La regina Sant'Orsola* (situational analogies, including the siege of Cologne, the conceit of the aggressors and fatal desire) and – in general – school drama that reduced women's roles to the bare minimum and were aimed at forming correct moral and civic attitudes.[9] Barbara Przybyszewska-Jarmińska, meanwhile, considers that the chief impulse for inaugurating the work of the royal theatre following the difficult period of the Russo-Polish war consisted in the recent artistic experiences of Aleksander Karol Vasa, who during Carnival 1634 saw a performance in Rome of a *dramma sacro*, *Il Sant'Alessio* by Rospigliosi and Landi, dedicated to him.[10]

It would seem worth returning again – expanding the comparative context – to the question of the originality of the Warsaw *Giuditta* and delving further into the «circumstances», because it is they that not only imposed the actual subject but also determined the artistic choices of the anonymous librettist[11] who transformed it for the stage. The

---

[5] Władysław Tomkiewicz, *Renesansowy teatr dworski* [Renaissance court theatre], «Pamiętnik Teatralny», II, 1953/4, p. 97.

[6] Stanisław Windakiewicz, *Teatr Władysława IV* [The theatre of Ladislaus IV], Kraków, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1893, pp. 16-17. Quoted after: Szweykowska, *Dramma per musica*, p. 254.

[7] *Ibidem*, p. 253.

[8] *Ibidem*, p. 254.

[9] One example of such a drama is Argomento / della / Giuditta / Commedia Sacra / Latina / Recitata da gli Alunni del Seminario / di S. Pietro. / in Roma, Appresso Manelfo Manelfi, 1644. Print in Rome, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, 173.A.12(1). In that three-act play, Judith appears towards the end of the second act.

[10] Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music*, pp. 400-401.

[11] We also have doubts over the authorship of Virgilio Puccitelli (cf. Szweykowska, *Dramma per musica*, p. 258); the conception of the Warsaw *Giuditta* is in essence far removed from that of his other *drammi per musica*, although the otherness of this representation may have been determined by the character of the biblical subject and the demands of its circumstantial adaptation. The possible authorship of Francesco Bibboni, meanwhile, was not confirmed in the source invoked by earlier authors (Francesco Foucault di Daugnon, *Gli Italiani in Polonia*, 2 vols., Crema 1905-1907, II (1907), quoted after Szweykowska, *Dramma per musica*, p. 258), namely GLI ARCANI / DELLE STELLE / Intorno a' più norabili [*sic*] Eventi nelle / cose del Mondo / PER L'ANNO MDCLV. / DISCORSO ASTROLOGICO / Di D. Antonio Carnovale [Carnevali] / da Ravenna. / *All'Illustriss.& Eccellentiss. Sig. e Pad. Colendiss.* / *il Sig. MARCHESE* / D. FRANCESCO BIBBONI / LIBERO BARONE DEL SAC. ROM. IMPER. / e Gentiluomo di Camera della Sacra Maestà / DEL RE DI POLLONIA, E SVEZIA. / [Printer's mark] / In Firenze, per Francesco Onofri. 1655. *Con licenza de' Superiori.* / E Privilegio di S.A.S. che nessuno ne' suoi felicissimi Stati vecchi, e nuovi, lo possa Ristampare: Nè de'

accentuation of the military aspect of Judith's tale was dictated not only by the wish to make the spectacle «close» to the Polish audience, but also by the need – as befitted a courtly venture – to present a specific political message, strictly connected to the turbulent years 1632-1634, coinciding with the beginning of Ladislaus IV's reign. This message appeared to us as no less apparent than in later *drammi* of his theatre,[12] although it has not been noticed till now by scholars. But let us start with the comparison of Warsaw *Giuditta* with some Italian 'sister' works based on the Book of Judith from the first half of the seventeenth century.

In contrast to the Warsaw *Giuditta*, in most Italian plays on the subject (both spoken and intended for a musical setting), written in church or court circles, the character of the main female protagonist was more significant. That was due to several factors. During the Counter Reformation, Catholic theological thinking interpreted the figure of the brave Jewess as an allegory of *Chiesa militante e trionfante*, as an Old Testament type of Mary (this was one of the messages supporting the crucial substantiation of the holiness of the Divine Mother and the devotion she was rendered, questioned by Protestants), and as a personification of the victory of *Castità* and *Umiltà* over *Lussuria* and *Superbia*. These religious interpretations did not contradict the more down-to-earth, secular needs for an allegorical reading of the story of Judith. Especially at those courts where the power was wielded by women (usually widows, like Judith) or when there was a wish to pay special tribute to ladies of noble birth, the story of Judith, who – as a *mulier sancta* led by God – overcame the spiritual, intellectual and physical limitations peculiar to her sex, proved an irreplaceable source of inspiration in both artistic and propaganda terms. This current of works extolling strong women characters includes *Giuditta*, *azzione sacra* by Andrea Salvadori, with music by Marco da Gagliano, staged in Florence in 1626. The presence of the heroine on stage drew attention to the women ruling Tuscany: Christina of Lorraine and, above all, her co-regent, Maria Magdalena of Austria.[13] During the same period,

---

Ristampati in altri luoghi, Venderne. Print in Warsaw, Warsaw University Library, Collection of Old Prints 713.145. The publisher's dedication to Bibboni names all the titles he received for the diplomatic missions he carried out as «Gentiluomo della Regia camera della chiave d'oro», at the behest of Ladislaus IV (appointed «Libero Barone del Sac. Romano Imperio» by Emperor Ferdinand III, a marquis by King Philip IV of Spain, received with honours by Louis XIII and in the viceroyalty of Naples, where he was representing the King of Poland). But there is no mention here of any literary achievements by the dedicatee.

[12] Puccitelli's theatre comprised repertoire that was «strongly linked to patronage», and even «occasional». This is manifest not only in the prologues, as is natural and self-evident. Also, for example, «in *La Santa Cecilia* and *L'Enea* the action here and there lost its unequivocal thrust, its sense oscillated between the heroes on stage and the heroes in the auditorium». Allusions to the king-hero and to a king-Amor in *Narciso trasformato* and to the royal laurel in *Dafne* are among the many symbols contained in *drammi per musica* staged in Warsaw. «The choice of protagonists was of topical significance, closely linked to the tastes of the Polish court: Apollino […] Judith, Cecilia, Narcissus […], Rinaldo, Aeneas, Ulysses, Perseus, […] Andromeda – such a gallery of courageous characters cannot be found in the work of any writers of *drammi per musica* prior or contemporary to Puccitelli». (Szweykowska, *Dramma per musica,* p. 376). One may add that this theatre would only be surpassed in conception and vitality by the theatre of Louis XIV, who employed Philippe Quinault and Jean-Baptiste Lully.

[13] Kelley Harness, *Judith, Music, and Female Patrons in Early Modern Italy*, in *The Sword of Judith. Judith Studies Across the Disciplines*, eds. Kevin R. Brine - Elena Ciletti - Henrike Lähnemann, OpenBook Publishers, 2010, pp. 373-375.

another stage *Giuditta*, from the pen of Count Antonio Maria Anguissola,[14] lauded the widow-regent Duchess Margherita Aldobrandini Farnese of Piacenza and Parma, who from 1626 to 1628 ruled in the name of her under-age son, Odoardo Farnese. It was to him that *Sonno* addressed courtly greetings in the Prologue. Margherita herself was praised on several levels: in the dedication, in the appended occasional sonnets and ode, and in the closing scenes of Judith's triumph, emphasising her patriotic attitude (her readiness to sacrifice her life for the good of her homeland) and explaining the religious message of the whole story (Judith presages the appearance of Mary, who would give the world the Messiah, the compassionate redeemer of all).

Yet the 'womanly' and religious strands were most strongly intertwined when a play devoted to Judith was dedicated to a woman who really gave up her live to God. Such was the case with *La Giuditte*, *rappresentazione spirituale*, to words by Francesco Georgio, staged with music by Lorenzo Righetti in Bologna, in 1621, for the ceremonial taking of monastic vows by the reverend sister Maria Gabriela Vergili[15] in the local convent of St. Mary Magdalene. The Prologue here was delivered by the allegorical figure *La Chiesa trionfante*, and the Church did indeed triumph both in the life of Maria Gabriela (an allusion in the first stanza of the Prologue to a 'Divine Bride') and in the story of Judith.[16] As far as I am aware, this work has never been the subject of more serious analysis. Anna Szweykowska termed it a «minor» composition without any great ambitions.[17] Its proportions were essentially tailored to the unquestionably modest forces available. Yet it cannot be denied ideological and structural consistency: everything here was designed to show the triumph of faith in all its possible aspects. The steadfast Oziah represents the might of collective prayer (the Church), Judith the strength of the individual's faith, Achior, who does not doubt in God's protection of Israel and in the end is converted, shows how simple it is – in the face of the One Truth – to become a believer.[18] The first two acts comprise three analogous scenes: beseeching; Judith and Abra becoming stronger in their faith; and their confrontation with the Assyrians. This order is not disturbed until the final

---

[14] *LA* / *GIVDITTA* / *Attione scenica* / Del Sig. Conte / *Antonio Maria Anguissola*. / DEDICATA / a Madama Sereniss. di / Piacenza, & Parma, &c. / *Con Licenza de' Superiori, &* / *Privilegio*. / IN VENETIA / Presso Marco Ginammi 1629. Print in Milan, Biblioteca Nazionale Braidense (hereinafter I-Mb), Raccolta Drammatica Corniani Algarotti 39. There are also editions from Piacenza, from 1627 (also with dedication to the princess), and from Milan, from 1647 (with dedication to Pietro Francesco Colombetta, rector of the parish church of Canete).

[15] LA GIVDITTE / RAPPRESENTAZIONE / SPIRITVALE / Di Francesco Georgio Bolognese. / *Composta in Musica dal Sig. Lorenzo Righetti:* / Ad istanza delle molto RR. Monache di S. Maria Maddalena / di Bologna. / Nella Professione della Reverenda Suor Maria Gabriela / Vergilij, nel loro Monastero. / [Printer's mark] / IN BOLOGNA, nel M. DC. XXI. / Presso gli Heredi di Bartolomeo Cochi. / Con licenza de' Superiori. Print in Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, Lo 4581. Maria Gabriela may have come from the del Vergilio (or del Virgilio) family of Bologna, which had literary traditions. The family's best known representative was the fourteenth-century poet Giovanni del Vergilio.

[16] *Ibidem*, p. 5.

[17] Szweykowska, *Dramma per musica*, pp. 244-245.

[18] The characterisation of Abra as Judith's support seems to have been relatively rare in those times, and particularly interesting is the full ideological use made of the biblical strand of Achior, rarely encountered elsewhere (it does appear also in Anguissola's *Giuditta*).

act, in which only the middle scene again belongs to Judith and Abra (the story of the killing of Holofernes), whilst the scenes that frame it carry different content, resulting from the unfolding of the story (III/1: Bagoas warns against the slyness of women; significantly, the lion's share of his monologue, pejorative towards the fair sex, was furnished in print with open speech marks, which generally signified places left out in the musical realisation; III/3: Judith's triumph at the gates of Bethulia).

In versions of plays and *drammi per musica* based on the Book of Judith written within the orbit of a more secular than ecclesiastic patronage, there was a particular fondness for developing elements that were close to courtly life, and so the romantic strand and the image of the colourful lifestyle of the upper spheres of society. For example, *La Giuditta trionfante per la morte d'Oloferne* by Giulio Cesare Sorrentino (Naples 1685; published probably posthumously)[19] is a work in which the main heroes resemble the protagonists of Venetian opera of the mid seventeenth century: Rosauro, a Bethulian in love with Judith, follows her steps in the enemy camp dressed as an Assyrian, convinced that the beautiful Jewess has betrayed her homeland and succumbed to dissolution; Holofernes, meanwhile, is a typical *eroe effeminato* whose weakness proves to be his yielding to the affect of love; Oziah represents the 'good ruler', when he decides to pardon the defeated Assyrians who have fallen into Jewish hands (III/13; a strand not present in the Book of Judith). In Andrea Salvadori's *La Giuditta*,[20] *azione sacra*, with music by Marco Da Gagliano, staged at the Florentine court in 1626, Judith's conversations with the Assyrians are the quintessence of courtly, flattering speech, which conceals the protagonists' true aspirations. We also have a description of the wonders of the feast prepared in Judith's honour and conventional comparisons of the pair Judith-Holofernes to Venus and Mars, as if in some nuptial panegyric. There are also no scruples about introducing wholly fictional strands, which even altered Judith's story. For instance, in his introduction to *Virtuosi Lettori*, Antonio Maria Anguissola explained his wish to impart to that work a pathos befitting dramatic works; at the beginning of Act V, Judith was unexpectedly seized by guards and taken to Bethulia in irons for her alleged betrayal. The situation was only cleared up with the tardy arrival of her old nurse with Holofernes' head.[21]

---

[19] LA / GIVDITTA / TRIONFANTE / Per la morte d'Oloferne / OPERA TRAGI-SACRA / *Del Signor* / GIVLIO CESARE / SORRENTINO. / *Dedicata al merito del Signor* / GIO: LORENZO / D'ACAMPORA. / [Printer's mark] / In Nap. per il Cauallo, & il Mutij 1685. / *Con Licenza de' Superiori*./ Ad Istanza di Domenico Ant. Parrino. Print in Bologna, Biblioteca Universitaria (hereinafter: I-Bu), A.V.T.I.D.III.5. There is also an edition of this same version of the text from Naples, from 1714 (only the work's dedicatee is altered). Print in I-Bu, A.V.T.I.D.III.16. Music appeared only incidentally over the course of this work, e.g. in the feast scene (III/4). Also probably sung was the last scene with Judith's triumph («Coro di Musici. Giuditta sopra un Carro Trionfale con la testa d'Oloferne; Rosauro, Soldati, e detti»).

[20] Included in LE POESIE / DEL SIG. / ANDREA / SALVADORI / *Frà le quali contengonsi unite insieme / tutte quelle, che furono divisamen- / te impresse in diverse stampe / vivente l'Autore, e l'altre / non più divulgate.* / Parte Prima. / All'Altezza Sereniss. Di / FERDINANDO / SECONDO / Gran Duca di Toscana. / IN ROMA. / Per Michele Ercole 1668. *Con lic. de'Sup.* / *A Spese del ditto Stampatore, e si vendono / nell'istessa Stampa in Parione.* Print in Rome, Biblioteca Nazionale Centrale, 35.11.A.25.

[21] These events remind one of the story of the innocent Susanna, imprisoned for life for the alleged betrayal of her husband, according to the testimony of two false judges, and rescued by the prophet Daniel (Da 13). Interestingly, the musical *intermezzo* that precedes Act V is based on another tale from the same book, about

In essence, the Warsaw *Giuditta* shares with its Italian 'sister' works that we have succeeded in analysing two characteristic strands not appearing directly in the Bible – strands that add drama to certain episodes from the Book of Judith. Thus one may cautiously assume that the author of the show prepared for the court theatre in Warsaw could have been familiar with at least one of the earlier known Italian works on the subject (e.g. *Iudit* by Federico Della Valle, *Giuditta* by Salvadori or *Giuditta* by Anguissola) and could have modelled his work on them to a limited extent. The first strand is the presence of the Holofernes' antagonist among the Assyrians. But this does not concern the biblical Ammonite Achior, who told his leader about the God of Israel with such fervour that he fell from grace, but rather the appearance within a group of leaders or soldiers of someone with a more sober perspective on the situation, worried by the fortunes of the campaign and not understanding Holofernes' procrastination over the final attack on Bethulia. This strand appeared in Della Valle's *Iudit* and later also in those by Salvadori and Anguissola; and it was also familiar from other spoken plays and poems. In most cases, it was introduced both to extend dialogues and narratives in connection with the presence of numerous secondary characters and also for moralising-didactic purposes, emphasising the importance of reason, so easily lost in the face of an unbridled determination to satisfy one's desires. However, in the Warsaw libretto, the anonymous author had somewhat different intentions, strictly connected to the plot of Book of Judith and to the occasional message of his *dramma per musica*. Tisaferno's discussion with Argeo, worried about the progress of the war, allowed him to thread in the strand of Achior's speech, which caused Argeo's anxiety. From the point of view of the suggestiveness of both Book of Judith and the work of interest to us here, Achior's speech was crucial: it reinforced the conviction that Bethulia was invincible, as long as God kept his faithful people in his care. The other strand is the relationship between Judith and her servant (or her nurse, as some authors have her), Abra. There were two basic solutions: either Abra was a source of support for Judith or else she was often extremely disturbed by her lady's actions (if not doubting her morals altogether). The latter solution, decidedly superficial, was adopted by such authors as Della Valle and Anguissola. It was also chosen by the author of the Warsaw *Giuditta*: in the 'scene' of the heroine's departure from Bethulia, her servant advises Judith not to leave herself open to danger; then when Judith cuts off Holofernes' head, she rebukes her maid. One may infer that the servant was fearful and uncertain with regard to her lady's intentions.

Yet in terms of military scenes, the Warsaw *Giuditta* has virtually no analogies in the 'sister' Italian plays and *drammi per musica*. Usually, even if a work about Judith is intended as an allusion to past or future military triumphs, the Jewish-Assyrian War was not in any way brought to the fore. A production of Salvadori's *Giuditta* before Cardinal

---

Habakkuk, whom an Angel bore to Babylon with food for Daniel, imprisoned with the lions (Da 14, 33-39). Anguissola's thoughts were evidently circling around the Book of Daniel, although he swore that the *intermezzi*, being unconnected with the plot of his *attione*, did not have to be performed. However, that declaration could have had a purely practical aim, since the *intermezzi*, requiring complicated stage machinery, could have thwarted attempts at staging this work in smaller theatres. In truth, the notional links between the content of the *intermezzi* and the *attione* itself were deeply thought through (cf. Harness, *Judith,* pp. 380-383).

Francesco Barberini lent the work an extra-biblical, political context, but that context was highlighted not so much in the plot (the only typically military episode is the scene of the defeat of the Assyrians at the beginning of Act III) as in the two accompanying *intermedi*, *Apennino* and *Api in stelle*. Both speak of the unification of lands – Italian in the first and Catholic generally in the second – with the aim of directing a common spearhead of military forces not against one another, but against the true enemy that was the Turkish Empire. Of course, a special role in bringing about peace in Europe and organising a new crusade against the infidels was meant to have been played – in the eyes of the rulers of Florence – by Pope Urban VIII and his closest collaborators.[22] The defeat of the Assyrians is also the only typically military scene in Federico Della Valle's famous tragedy *Iudit*.[23] Although war is referred to a lot in *Iudit*, it is portrayed one-sidedly, in the commentaries of the chorus of Assyrian soldiers. In their eyes, war was «heavy service», the result of courtly intrigue, of the pride and ambitions of the powerful, whose victims were ordinary folk.[24] Yet such a criticism of the ruling authorities could only have been made by an author who himself came from aristocratic circles close to power, was familiar with courtly life and – as an independent man by birth and by fortune – was able to manifest his disappointment with a courtly career in that way.[25] In Della Valle, the war was also an allegory of human life, in which a person might meet his death at any time. For other authors, reference to the military background to Book of Judith was motivated mainly by a search for *varietas* – so typical of Baroque theatre. In Anguissola, there are but few military scenes,[26] introduced solely to add variety to the predominantly pastoral-courtly setting[27] (here Holofernes is also interested in the beautiful shepherdess Ermilla). In the Sorrentino, meanwhile, the Neapolitan colour of the Assyrian ranks, unexpected for a today's reader (including the drummer speaking in dialect and the soldiers playing a card game familiar in Naples at that time), is intended to amuse the viewer and at the same time render the distant biblical reality more contemporary and more real.[28]

In the Warsaw *Giuditta*, the military scenes come across as unusually realistic, even attractive, and – through the participation of particular characters – individual (e.g. standing guard, challenging to a duel, reveille in the camp, interest in a beautiful stranger). One has

---

[22] *Ibidem*, p. 374.

[23] Federico Della Valle, *Opere*, ed. Matteo Durante, 2 vols., Messina, Sicania, 2000-2005, I, part 2 (2005).

[24] Piotr Salwa - Krzysztof Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej* [History of Italian literature], 2 vols., Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Semper, 1997, I: *Średniowiecze - Renesans - Barok* [Middle ages - Renaissance - Baroque], p. 352.

[25] Matteo Durante, *Per una biografia culturale*, in Della Valle, *Opere*, I.2, p. 28.

[26] Holofernes twice rouses his soldiers to battle, in I/1 and III/1, and his pleasant moments spent in the company of women are interrupted by the arrival of the *Soldato ferito* in II/3-4, which becomes a pretext for reflections on a leader blinded by love; Judith, meanwhile, in order to seem a faithful subject of Holofernes, expresses in front of his servant her anxiety about whether his lord would return safely from his «night-time expedition», having personally observed a skirmish in III/4.

[27] Valentina Gallo, *Giuditta sulla scena italiana tra Cinque e Seicento*, in *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni, riscritture*, Atti del Seminario di Studio (Padova, 10-11 dicembre 2007), ed. Luciana Borsetto, Padova, Padova University Press, 2011, p. 106.

[28] Constance Jori, *«La volontà di Dio fu spada mia».* La Giuditta trionfante per la morte d'Oloferne *di Giulio Cesare Sorrentino*, in *Giuditta e altre eroine bibliche*, pp. 138-139.

the impression that in his portrayal of the boastful, swaggering Assyrians, the anonymous author of the Warsaw *Giuditta* may even have been influenced more by Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata* than by the *La regina Sant'Orsola* mentioned by Szweykowska. Assuming that the author of the synopsis gave the names of the Assyrians appearing on stage quite accurately – albeit in Polish form – then nearly all of them relate to protagonists of Tasso's epic poem: Argeus (Argeo), Adrastus (Adrasto) and Tysafernes (Tisaferno), as well as the Rozmundus (Rosmondo).[29] This phenomenon may not have been new, but it occurs in no other currently play about Judith known by me to such a degree (Salvadori: Argeo, Ircano; Della Valle: Idraote). The inspiration of *Gerusalemme liberata* may also be indicated by the lenghty depiction of the Assyrians' reaction to Judith's arrival to their camp (quick dispersal of the news that a beautiful lady arrived, general fascination, jealousy of Rosmondo, Holofernes' love dilemmas). This all reminds one of strands connected with Tasso's Armida, who in *Canto IV* triggers a split among the Christian soldiers and then, in *Canto XVII*, causes mayhem even in the ranks of the Saracens, when the two most valiant knights begin to rival one another for her favours. One may also add to this the presence of the 'hellish scene' (also present in *La regina Sant'Orsola* and in *Il Sant'Alessio*),[30] introduced, at least insofar as one may surmise from the synopsis, in a wholly adroit and smooth way (a plea to God for him to «rein in the excessive audacity and arrogance of the sons of hell» – and their image appears on the stage before the eyes of the viewers).

However, the role of the Jewish prisoner-of-war captured by the Assyrians is an independent and original creation by the anonymous librettist. As Anna Szweykowska notes,[31] given the rather indistinct character of the principal heroine, it is this prisoner who is called upon to manifest patriotic sentiment. It would appear, however, that his role in the work as a whole is considerably greater than merely supplementing the character of Judith.[32] In dramaturgical terms (with regard to the number of appearances, without

[29] Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, ed. Anna Maria Carini, Milano, Feltrinelli, 1961 (Argeo mentioned in *canto* XX, *ottava* 34; Adrasto and Tisaferno compete for Armida's favours in *canto* XVII; Rosmondo, Duke of Lancaster, mentioned in *canto* I, *ottava* 55). It is also possible, of course, that the summariser rendered the exotic names of the Assyrian protagonists similar to the names of the characters of the Polish translation of Tasso's *Gerusalemme liberata* from 1618 (Piotr Kochanowski, *Gofred albo Jerozolima wyzwolona*; modern edition by Arkadiusz Latusek, Kraków, Zielona Sowa, [2003]).

[30] *Gerusalemme liberata* exerted a huge influence over Italian literature of the turn of the seventeenth century, in both epic and dramatic works. Hellish scenes appear, for example, in many epic poems based on the Book of Judith, and scholars also point to similarities between certain motifs in the stories of Judith and Tasso's Armida (Lorenzo Carpanè, *Da Giuditta a Giuditta. L'epopea dell'eroina sacra nel Barocco*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 81-111) and other heroines of that epic (cf. Valentina Salmaso, *Figure di Giuditta nella Liberata*, in *Giuditta e altre eroine bibliche*, pp. 63-73). Scenes featuring supernatural forces, of both mythological and Christian provenance, were also one of the most popular topoi in Italian drama of the first half of the seventeenth century (cf. Silvia Carandini, *La rivolta di demoni e titani. Prospettive cosmologiche nel teatro barocco*, in *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, ed. Ead., Roma, Bulzoni, 1995, pp. 137-155), possibly also under the influence of Tasso's epic.

[31] Szweykowska, *Dramma per musica*, p. 234.

[32] The religious dimension of her character is augmented by the allegorical roles in the Prologue (Pokuta [Penitenza/Penitence] and her sisters, Atrycja [Atrizia/Attrition, in the Christian sense of a repentance of lesser quality] and Kontrycja [Contrizia/Contrition/Repentance], depict the character of Judith's life after the death of her husband and before she enters the enemy camp) and the closing 'scene' (Modlitwa [Preghiera/Prayer]

counting the penultimate 'scene' of Judith's triumph), this character is almost equally as important as the main heroine. His individual fortunes and attitude reflect the story of the defence of Bethulia and paint us a picture of its defenders: his capture corresponds to the critical situation of the besieged, and his determination to escape and fight for his homeland underlines the defenders' steadfastness. Finally, the prisoner escapes, and he takes part in the victorious counter-attack, wreaking revenge on those who had shown him contempt. Such a stance is at odds with the message contained in the Book of Judith. There, the citizens, with no hope of being relieved, rebel against their elders and forcibly extract a promise that the city will be surrendered. Oziah, the Bethulian leader, negotiated only a five-day postponement. We learn of this decision, of the city's difficult situation and of the doubts over whether it was not God himself who was punishing the Jews for their sins through the hands of the Assyrians, solely from the prisoner's account. These events are not shown to us directly, in the dramatic scenes depicting conflict among the Bethulians, which allows us to assume – even on the basis of the synopsis alone – that this strand was not particularly exploited. In the Italian plays, however, the people's revolt against their elders, so crucial to the workings of cause and effect in Book of Judith (it is the doubting of the inhabitants and of the elders who yield to them that forces Judith to act), is portrayed in various ways. But generally speaking, a far-reaching political correctness was shown in such depictions: it is most often 'ordinary' people who display despair and a lack of faith (often underlined with the use of the common topos of the mother with child, lamenting on their fate), whereas the elders, and Oziah in particular, pained at the suffering of their people, endeavour to give the weaker ones heart. For the only way to turn their fate around is through prayers of beseeching. There also occur misogynous accents, typical of those times. For example, in the *Giudetta*, *sacra rappresentazione* by Giovanni Angelo Lottini,[33] doubts over the faithfulness of the heroine return in dialogues among the most disparate sets of characters (e.g. in III/3 Carmi, one of the city's elders, says simply: «Miser chi fede in Donna mortal pone»). Anguissola introduced the character of Elciade, a Bethulian ambassador who does not believe in the possibility of rescue and is highly suspicious of Judith's actions, infecting even Oziah with his doubts. Yet we also encounter works in which this strand is completely overlooked. Sometimes this is clearly due to structural issues, when the author, striving to observe the unity of place and action, chooses the Assyrian camp as the principal location (Della Valle, Salvadori).

There are also instances where one cannot but suspect that the Book of Judith was somehow censured for ideological reasons. For example, Francesco Georgio presents in I/1 Bethulia at prayer, since in the story, which is intended as an allegory of *Chiesa trionfante*, there is no room for doubt. This procedure seems to have been applied in the Warsaw *Giuditta* as well. The picture of despair that is signalled in relation to the prisoner-of-war is quickly effaced by his own attitude: as already mentioned, he persists

emphasises her strength, making up for the lack in the scenario of Judith's prayers, which are an important element of Book of Judith and at times even constitute lyrical religious poetry contained within its narrative).

[33] [Title page missing], in Serravalle di Vinetia, per Marco Claseri, 1605. Damaged copy without the author's name: I-Mb, Raccolta Drammatica Corniani Algarotti 304. Earlier edition: Firenze, Michelangelo Sermartelli, 1602.

in wishing to escape, in order to defend the city, and addresses ardent prayers to God. It is worth emphasising that here the prisoner does not represent the elite of the besieged city at all, but rather the average soldier. A little earlier, when the action shifts from the Assyrian camp to Bethulia, we have 'scenes' of prayers and of propitiatory sacrifices being made in Bethulia. From the way those acts of devotion proceed, the Priests and the Levites derive hopeful prognoses, urging the people to courageously resist. Such a vision of the defenders of Bethulia, united in their faith and their efforts, regardless of their social status, must have had some ideological motivation. So let us return to the «circumstances» in which Warsaw *Giuditta* was created.

The choice of the subject of the Book of Judith in a *dramma per musica* staged on 4 May 1635 was imposed not so much by the actual presence of the envoys (it was indeed prepared for Carnival 1635, then the Russians would not have been there anyway) or by its atractiveness to the Sarmatian audience as by the similarity between the story of besieged Bethulia and the course of the Russo-Polish War of 1632-1634. The essence of this military confrontation (called the War of Smoleńsk for good reason) was the almost year-long siege of Smoleńsk, a fortress which – like the legendary biblical Bethulia in respect to Jerusalem – was of key strategic importance on the Moscow-Vilnius line.[34] It is not surprising, therefore, that the tightening of the siege and the initial difficulties with organising the relief (the Russian attack coincided with an interregnum following the death of Sigismund III Vasa, and the nobility was preoccupied with the election of his successor, then the actual coronation became a drawn-out affair due to the illness of the new ruler, Ladislaus IV, besides which every sizeable military undertaking required the passing of new taxes in order to raise an army; the permanent troops – against such a large army as Russia deployed – could only carry out diversionary actions) sent the inhabitants of Lithuania into sheer panic. That Smoleńsk held out for so long, supported only by the relatively meagre Polish troops operating outside the city and temporarily forcing their way through the blockade, was thanks to the great determination of its defenders. The Polish troops comprised both professional soldiers and also a levy in mass of great social diversity (not just noblemen, but all those who had been granted some land in those distant territories were obliged to join up), much more battle-seasoned than the average levy in mass in the Commonwealth of Poland-Lithuania of those times. Smoleńsk was only unblocked by an army led by the king in person, and in the final reckoning it was the Russian forces that were surrounded and vanquished. Thus the choice of the story of the biblical Bethulia for the first court production after the Russo-Polish War was wholly justified. From the notional point of view, it was intended to discharge a number of tasks:

[34] Dariusz Kupisz, *Smoleńsk 1632-1634*, Warszawa, Bellona, 2001, pp. 12-13. The capture of other fortresses, smaller and much more sparsely garrisoned, although quickly achieved by Moscow, was not of such strategic significance.

1. to recall the most glorious moment in that fighting, especially the war after the capture of Smoleńsk did not proceed so auspiciously for the Polish side, and the conditions of the Treaty of Polyanov – once the first wave of post-victory euphoria had died down – were perceived by the monarch's opponents as a series of concessions towards Russia;

2. to pay tribute to the heroic participants of the War of Smoleńsk. Ladislaus IV himself, praised at the beginning to the skies by the magnates and the gentry as the saviour of the fatherland, could identify his role in the war with the actions of the biblical heroine. The role of the patriotic prisoner might be perceived as an homage to the soldiers and levy in mass that had defended Smoleńsk. All this would explain why the femininity of Judith was not particularly stressed in Warsaw *Giuditta* (in the first half of the seventeenth century it seems to be the only court *dramma* based on the Book of Judith that was created at the court ruled by a man) and why her role was generally not particularly developed: the equivalence of both roles (Judith and prisoner) works indeed well within the context of the particular political system of Polish-Lithuanian Commonwealth in which the king and the nobility were believed to be of equal importance in reigning over the country;

3. to emphasise the image of Poland as a country that – united by faith, full of patriotic inhabitants, supported by the presence of a leader chosen by God who was capable of extraordinary feats (the king) – was prepared to repel all invaders.

During the solemnities accompanying the parliamentary ratification of the treaty of Polyanow the allegorical and political meaning of Warsaw *Giuditta* was perhaps of even greater importance than during the planned carnival performance. However, it is difficult to say to what extent it was understood by the Russian envoys who attended the performance; after all, it was sung in Italian. One eye-witness, Albrycht Stanisław Radziwiłł,[35] writes the following: «Muscovy remained unmoved, out of common bad manners praising nothing save the comedies of their grand prince, which they ought rather to call tragedies played out cruelly with a whip on their backs; hence the pitiful cries they produced, which in the judgment of the Italian musicians should be placed above the singing of their castrati».

This ironic commentary would appear to allow us to read their reaction between the lines: it is likely that they endeavoured to swallow with dignity the bitter pill that was a spectacle representing such a legible allusion to one of the most humiliating defeats their army had experienced in clashes with Polish forces. Or perhaps they were really not that bothered. After all, they left Warsaw, despite the lost war, with what their tsar, Michael Fyodorovich Romanov, had wished for. Ladislaus IV had not only earlier acknowledged Romanov's choice as Russian sovereign, but now – on the strength of a solemn oath – he

[35] Albrycht Stanisław Radziwiłł, *Pamiętnik o dziejach w Polsce* [Memoriale rerum gestarum in Polonia], Polish trans. and eds. Adam Przyboś - Roman Żelewski, 3 vols., Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980, I : *1632-1636*, p. 452.

had relinquished all claims to the Russian throne. He also allowed the envoys to take back home the bodies of Tsar Vasily IV Shuyski and his brothers, who had died in 1612 in exile in Gostynin Castle in Mazovia Province after paying tribute to Sigismund III. Ever since, their bodies had lain in Warsaw, in a special chapel called the Shuyski Mausoleum. Both sides perceived this fact as a symbol of Poland's domination over its eastern neighbour. Now, that symbol was to disappear, and in the eyes of many Poles this was treated as the «emasculation of the splendid past that comprised both the victory of Sigismund Vasa and the Commonwealth and the defeat of Vasily Shuyski».[36] So in such an uncomfortable situation it was the king himself who had a pressing need to recall the moments of his greatest triumph. It would appear, therefore, that at the end of the day it was the Florentine envoy who derived the greatest pleasure from watching and listening to this spectacle, since the «Italian comedy» – as one Polish chronicler called the work – «[was] pleasantly sung by the musicians».[37]

(Translated by John Comber)

Abstract

Although only preserved in the form of a printed synopsis, the *dramma per musica Giuditta* has been analysed several times by Polish scholars and yet the problem of its unquestioned originality (the accentuation of the military aspect of Judith's tale) has not been fully resolved. I have re-examined it within the context of the Italian literary tradition and of the Russo-Polish War (1632-1634). This has enabled me to establish its political message which had determined the choices of the anonymous librettist who had transformed Judith's story onto the Polish courtly stage. The main aim of the *dramma* was to recall the most glorious moment of the Russo-Polish war (the siege of Smoleńsk and its recovery by the troops, led by the king himself). The *dramma* paid tribute to the heroic participants of the recent war. King Ladislaus IV himself could identify his role with the very actions of the biblical heroine. The originally conceived character of the patriotic prisoner-in-war and the omission of the biblical episodes regarding the lack of faith of the Bethulians could be perceived as a homage to the soldiers and levy in mass who had defended Smoleńsk for so long. All this explains why the femininity of Judith was not particularly highlighted in the Warsaw *Giuditta.* The equivalence of the roles of Judith and the prisoner-in-war works well within the context of the political system of Polish-Lithuanian Commonwealth in which the king and the nobility were believed to be of equal importance in reigning over the country.

[36] Henryk Wisner, *Władysław IV Waza*, Wrocław - Warszawa - Kraków, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1995, pp. 76-77.

[37] Radziwiłł, *Pamiętnik*, I, p. 452.

Sebbene si sia conservato solo sotto forma di una sinossi a stampa, il dramma per musica *Giuditta* è stato ripetutamente preso in esame dagli studiosi polacchi, ma il problema della sua indiscussa originalità (che consiste nell'accentuazione della dimensione militare del racconto di Giuditta) non è ancora stato completamente risolto. Ho esaminato nuovamente questo aspetto nel contesto della tradizione letteraria italiana e in quello della guerra russo-polacca (1632-1634). Ciò mi ha permesso di stabilire il suo messaggio politico, che aveva determinato le scelte dell'anonimo librettista che aveva trasformato la storia di Giuditta nel palcoscenico della corte polacca. L'obiettivo principale del dramma era quello di richiamare alla mente il momento più glorioso della guerra russo-polacca (l'assedio e la conquista di Smoleńsk da parte delle truppe alla guida dello stesso sovrano). Il dramma ha tributato un omaggio agli eroici partecipanti a quell'assedio. Il re Ladislao IV in persona potrebbe essere identificato nel ruolo dell'eroina biblica. Il personaggio del prigioniero di guerra e l'omissione degli episodi biblici legati alla mancanza di fede degli abitanti di Bethulia potrebbero rappresentare un omaggio ai soldati e ai militari che avevano difeso Smoleńsk per tanto tempo. Tutto questo spiega perché nella *Giuditta* di Varsavia la femminilità di Giuditta non sia stata particolarmente sottolineata. L'equivalenza dei ruoli di Giuditta e del prigioniero di guerra funziona bene nel contesto del sistema politico della confederazione polacco-lituana, in cui si riteneva che il re e la nobiltà fossero di uguale importanza nel governo del paese.

Appendix

A Brief Summary of the Story from the Holy Scriptures about Judith (a synopsis)

Penance (Penitenza) emerges from a gloomy cave to extol the divine grace which comes to those who pray and live a contrite life. By way of illustration, the story of Judith will follow to show how Penance helped Judith to find God's grace and slay Holofernes. Penance is joined by her sisters, Attrition (Atrizia) and Contrition (Contrizia), who comment on the illusory and fleeting nature of worldly pleasures. Only God's humble servants can taste true joy in this life.

The city of Bethulia appears, surrounded by the tents of a besieging Assyrian army. The Assyrians are spoiling for battle. Confident of victory, Holofernes is watching them shouting threats to the Bethulians.

Adrasto brings in a prisoner-in-war who reveals that the High Priest is prepared to surrender the city unless help arrives within the next five days: he takes the siege to be a sign of divine punishment visited on the Bethulians for their sins.

Holofernes and his troops rejoice to hear this piece of intelligence.

With Holofernes' permission, Adrasto challenges the defenders of the city to a duel, but none of the Bethulians rises to Adrasto's challenge. Holofernes is elated, and the Assyrian troops are cheering.

In Bethulia, the High Priest, the Levites and the citizens are fervently imploring God for mercy. Animal sacrifices are prepared and burnt, and one of the Levites notes how the offering has left the sacrificial flames unsullied. The priest takes this to be a sign that God has accepted the propitiatory sacrifice.

Meanwhile, the captive Bethulian soldier deplores his fate, and wishes he could return and fight for his land. He begs God to curb the pride of the sons of hell.

Then, a flame-filled hell yawns open, and devils spring up from the ground. Sitting on a throne made of a flame-breathing monster is Lucifer, who presages the defeat of Bethulia along with the rest of the Jewish kingdom. Lucifer instructs the devils, particularly Morpheus, who is the most active of them all, to remain steadfast in their hatred of God. On Lucifer's command, the devils scatter and start plotting Bethulia's overthrow and ruin.

Judith leaves the city with a maidservant who tries to dissuade her from entering Holofernes' camp. Judith replies that her mission is necessary, and they go ahead together.

Rosmondo spots Judith, who asks to be taken to Holofernes. Rosmondo complies with her request even though he is stricken with her beauty and would prefer to take Judith to his own tent. Judith promises to come back to him after she has spoken to Holofernes.

Two Assyrian soldiers, Argeo and Tisaferno, are discussing the siege tactic. Argeo is apprehensive. He remembers Achior's words spoken to Holofernes: if God continues to protect the Israelites, all the efforts of war will be futile. The confident Tisaferno rebukes Argeo for being defeatist.

Now that Holofernes is apparently free to enjoy the charms of Judith, the frustrated Rosmondo is burning with envy, but he conceals his feelings from his commander. Hearing of the beautiful Judith's arrival, Holofernes asks Rosmondo to bring her in. Stifling his jealousy and his amorous sighs, Rosmondo leaves.

Adrasto, too, has heard that a beautiful woman has come to the camp, and he is curious to see her. Judith turns to Holofernes for protection. The Assyrian commander swears to supply Judith's every need. He asks her to go to his tent, and commands everyone to serve her. At night, Holofernes hopes to reap the fruits of the generous hospitality he has extended to the beautiful woman.

Exhausted, Adrasto and Argeo neglect their guard duty and fall asleep. Unguarded, the prisoner-in-war realises his chance and plans to escape. He prays to God for a safe return to Bethulia.

In the tent, Holofernes is lying on a sumptuous bed, asleep. With the aid of her maidservant, Judith severs Holofernes' head. She holds up her trophy and rebukes the servant for having doubted the power of God. They who trust in God, concedes the servant, are happy indeed. The women leave the tent and return to the city.

Reveille is sounded in the Assyrian camp, but the confused besiegers wake to a sound of drums and trumpets coming from the city. An Assyrian wonders if Holofernes has ordered an attack, another speculates that an enemy counter-attack might be under way, possibilities being dismissed as unlikely. A soldier comes running to bring news: a Bethulian offensive is indeed under way. He urges the soldiers to take up arms as he narrates the events.

The Assyrians spot a fellow soldier, Olbrando, fleeing. Olbrando explains that he heard the sounds of war and panicked: he has also heard the rumour that Holofernes is dead.

The scene shifts to the tent with the bed containing Holofernes' decapitated body. His soldiers wonder who could have done that. Olbrando replies that an enamoured Holofernes was probably killed by Judith after holding a night feast held in her honour. After the guests had left, the inebriated Holofernes was left alone with Judith. Fast asleep after a night of drunkenness, many soldiers were only awakened by the sounds of war coming from the city. As they entered Holofernes' tent, they found the gruesome scene and fled, shouting that the God of Israel was fighting for His people.

The prisoner-in-war, who has meanwhile safely reached Bethulia, is now chasing the retreating Assyrians, and he challenges Adrasto to a duel.

Israelite soldiers proclaim victory and praise God for defeating the enemy.

Judith, the High Priest and Jewish children carry the head of Holofernes. Judith points out that it is God, not she, who should be thanked. They all praise God, and the High Priest comments that there are not enough languages in the world to express God's glory.

Prayer (Preghiera) appears to speak of the prodigious power she holds before God. She urges everyone to pray, and ascends to heaven on a cloud.

(Translated by Piotr Szymczak)

METODA KOKOLE
Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana

EARLY SACRED MONODY AND ITS JOURNEY FROM THE EASTERN SHORES OF THE ADRIATIC TO THE AUSTRIAN LANDS NORTH OF THE ALPS

The publication of the collection of *Cento concerti ecclesiastici* by Lodovico Grossi da Viadana in 1602, and its reprints of 1603, 1604, 1605, 1607, and 1612, was followed by a great vogue of this allegedly 'new' style. In Italy alone, between the years 1602-1630, more than 150 collections of small-scale motets were issued from various and notably Venetian printing houses. However, the idea of sacred music for a few voices with compulsory instrumental accompaniment as well as Viadana's twelve rules on how to realise the *basso continuo*, reverberated not only in Italy, but even well beyond as far as the Northern German states. This new style very soon found its way to non-Italian lands firstly through imported music literature, local reprints of Italian music and the activities of Italian composers in these lands, to then be finally adopted by local composers and writers on music.

Already in 1619, the foremost German writer on music, Michael Praetorius, published in the third volume of his *Syntagma musicum*, his own detailed explanation of this new genre. He summarized the novelties of Viadana's 1602 collection with its rules and also listed some different expressions used in his own time for motets with *continuo*, which in Germany were called *geistliche Konzerte*: apart from *Motetti*, there were also compositions entitled *Concerti*, *Concentus*, *Symphoniae*, *Falso bordone*, *Harmoniae*, *Gesänglein* etc., and even combinations of two complementary expressions such as *Motetti Concertati* or *Concentus*, *Sacra Cantica*, and *Sacras Cantiones*.[1] The described 'first method' (*Die erste Manier*) of *concertato* writing was, according to Praetorius, codified by «Lodovico Viadana, Giovanni Damasceno, Antonio Cifra, Giacomo Finetti, Seraphino Patta, and other innumerable Italian musicians devoted to the new style». Viadana's work was by then available in Germany through Italian editions as well as German reprints, among which the most influential were those by Nicolaus Stein of Frankfurt issued between 1609 and 1626.[2]

---

[1] He mentions Lodovico da Viadana and his importance in the third book of his *Syntagma musicum*, in the chapter 'Von denen Gesängen Welche Geistliche vnd graviteteische weltliche Texte haben: Alls Concerti, Motetae, und Falso Bordoni'. Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, III, ed. Wilibald Gurlitt, Kassel, Bärenreiter, 1963 (Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, 15), pp. 6-9. See also Harold E. Samuel, *Michael Praetorius on* Concertato *Style*, in *Cantors at the Crossroads. Essays on Church Music in Honor of Walter E. Buszin*, ed. Johannes Riedel, St Louis (MO), Concordia, 1967, pp. 102-104.

[2] Stein included in his reprints also a German translation of the preface 'An den günstigen Leser' as well as his own Latin dedication to the collection. See also Lodovico Viadana, *Cento concerti ecclesiastici (1602)*, ed. Claudio Gallico, Kassel, Bäreneiter, 1964 (Monumenti musicali mantovani, 1), pp. 7-9, and 126-129. In the dedication Stein also offers an explanation of the needs of organists in Germany: «Quae res, Illustriss. Princeps in causa fuit, cur toties praesens hoc opus in Italia editum, toties à multis iisque

This paper concentrates on the first-hand introduction of this new Italian style in the transitory geographical area between Italy and the Germanic North, the territory which today in great part belongs to the Republic of Slovenia, but which in the past was divided between the Inner-Austrian provinces of Carniola, Carinthia, and Styria (the hereditary Habsburg lands), and Venetian Istria, with their respective cultural and administrative centres: Ljubljana, Klagenfurt, and Graz (the latter was also the capital town of all Inner-Austria with the only court chapel in the whole region), and finally the coastal town of Koper (It. Capodistria).[3]

The new music genre was especially suitable for smaller circles and more or less private devotions. As in the afore-mentioned geographical area and period – between 1595 and 1628 – and despite the zealous efforts of the Counter-Reformation, many Inner-Austrian local aristocratic families remained clandestinely faithful to the Lutheran teachings, where such a repertoire was most welcome, and where the coexistence of the official Catholic and private Protestant worship actually encouraged early local reception of the small-scale *concertato* style.

The period around the mid-second decade of the seventeenth-century seems to have functioned as a turning point for the introduction in these regions of the new style of small-scale motets with *basso continuo*. In 1614 an Italian composer, Gabriello Puliti, sent from Koper, the capital town of the Venetian Istria (then called Capo d'Istria) to a Venetian printer, his first of five collections of solo motets. In the same year, the Venetian organist and composer Giovanni Priuli was appointed to the vacant post of the *maestro*

---

magnis ac grauibus viris mihi ob singulares Symphoniarum suarum concinnitates atque nouas inuentiones Organistis nostris in Germania placituras, commendatum, toties ut in usum Germaniae publicum sumptibus meis prodiret, efflagitatum; quorum quidem precibus ac monitis victus, tandem cessi, ac publici commodi rationem expendendo, ipsorum petitionibus obsecundaui». On the German reprints of Viadana's collection and its impact in Germany, see also Friedrich Chrysander, *Lodovico Viadana's Bericht von der Erfindung und Einrichtung seines Basso Continuo*, «Allgemeine Musicalische Zeitung», XII, 1877, cols. 85-88; and Helmut Haack, *Anfänge des Generalbass-Satzes. Die "Cento Concerti Ecclesiastici" (1602) von Lodovico Viadana*, 2 vols., Tutzing, Schneider, 1974 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 22), I, pp. 44-47.

[3] In the past fifteen years I have already discussed this subject in a series of articles and also in my book on the central personality for this type of discussion, Isaac Posch. In this contribution I therefore rely – except for the discussion of the littoral areas and music by Gabriello Puliti – on the facts brought forward in the following publications in the English language and further literature cited there: Metoda Kokole, *The Compositions of Isaac Posch. Mediators Between the German and Italian Musical Idioms*, in *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca*, Atti del VI convegno internazionale su "La musica italiana nei secoli XVII-XVIII" (Loveno di Menaggio, Como, 11-13 luglio 1995), eds. Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S. - Centro italo-tedesco Villa Vigoni, 1997 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S., 10), pp. 85-120; Ead., *Venetian Influence on the Production of Early-Baroque Monodic Motets in the Inner Austrian Provinces*, «Musica e Storia», VIII, 2000, pp. 477-507; and Ead., *Isaac Posch "diditus Eois Hesperiisque plagis". Praised in the Lands of Dawn and Sunset*, Frankfurt am Main, Lang, 2009, especially pp. 177-235 (on the collection *Harmonia concertans* of 1623). For a general overview of the situation on the territory of the present day Slovenia see also Metoda Kokole, *Baroque music in Eastern Europe, Music in Slovenia*, in George J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, pp. 429-437, and notes on pp. 606-610.

di cappella at the court chapel in Graz, where he was joined by another important Italian master, Giovanni Valentini, who had been sent from the Polish court.[4]

Together with other Graz court musicians, there were also composers of small-scale *concertato* motets which were published in 1615 in Venice and entitled *Parnassus Musicus Ferdinandaeus*. This large anthology was dedicated to Archduke Ferdinand, the future Holy Roman Emperor Ferdinand II, then still resident in Graz. Heinrich Pfendner, a pupil of Antonio Cifra, spent the year 1614 in Graz, where he published his collection of *concertato* motets entitled *Delli Motetti. Libro primo*. Only one year earlier, another Italian court musician active in Graz, Bartolomeo Mutis, Conte di Cesana, had published in Venice the very first collection of sacred monodies ever produced by a composer working in the Austrian provinces: *Musiche a una, doi e tre voci*. Last but not least, in 1614 Isaac Posch, a non-Italian author of one of the earliest collections of highly Italianised *concertato* motets printed in Nuremberg in 1623, settled in the Carinthian capital of Klagenfurt. Music by the above-mentioned masters and other similar Italian editions, which soon spread throughout the discussed geographical area, are to be found in three early seventeenth-century inventories of collections of music used at the time in Ljubljana, in Gurk and in Villach.[5]

The early reception of the new style on the eastern shores of the Adriatic sea, in the then Venetian territory, was as such hardly surprising. So it comes as no surprise that a Minorite friar, organist at the cathedral of Koper, also composed motets for a few voices and *continuo*, which at that time were especially popular in Venice and where most of his earlier works had also been printed. Gabriello Puliti[6] was born in the Tuscan town of Montepulciano, probably in 1583. He took holy orders before 1600, and he also received his musical education, probably in Florence during that period. He then spent

---

[4] The fundamental reference book on Italian musicians active in Graz is still Hellmut Federhofer's monograph and some of his articles: Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564-1619)*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1967; Id., *Graz Court Musicians and their Contribution to the* Parnassus Musicus Ferdinandeus *(1615)*, «Musica disciplina», IX, 1955, pp. 167-244. However see also Steven Saunders, *Cross, Sword and Lyre. Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619-1637)*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

[5] Full transcriptions of these were published in: Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem* [Late Renaissance and Baroque music in Slovenia], Ljubljana, Partizanska knjiga, 1978, pp. 134-156; Hellmut Federhofer, *Italienische Musik am Hofe des Fürstbischofs von Gurk, Johann Jakob von Lamberg (1603-1630)*, in *Collectanea historiae musicae*, 2 vols., Firenze, Olschki, 1956, II, pp. 163-178: 172-177; Id., *Das Musikleben in Villach bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, in *900 Jahre Villach. Neue Beiträge zur Stadtgeschichte*, ed. Wilhelm Neumann, Villach, Magistrat der Stadt Villach, 1960, pp. 301-307. For compositions and collections of sacred monodies in these inventories see also Kokole, *Venetian Influence*, pp. 502-505.

[6] On Gabriello Puliti in Koper see my latest article on this composer with a comprehensive list of earlier literature in note 5: Metoda Kokole, *"Servitore affetionatissimo Fra Gabriello Puliti" and the dedicatees of his published music works (1600-1635): from institutional commission via a search for protection to an expression of affection*, «De musica disserenda», III/2, 2007, pp. 107-134. For a wider consideration of music in Puliti's time Koper see also Ead., *Sacred music in "Capo d'Istria" in the 17th century*, in *Barocco Padano*, IV, Atti del XII Convegno Internazionale sulla Musica Italiana nei Secoli XVII-XVIII (Brescia, 14-16 luglio 2003), eds. Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2006 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S., 16), pp. 225-261.

short periods in Pontremoli and Piacenza, fulfilling the positions of *maestro di coro* and organist at respective monasteries of his order. It is in these two towns that he committed to print his earliest surviving publications, two collections of traditional four and five-part motets and psalms. From January 1604, when «frater Gabriel de Monte Puliciano» is recorded as being attached to one of the houses of his order in Pula, one of the other larger towns in Venetian Istria, he apparently remained in the minorite province of San Girolamo for Istria and Dalmatia until his death in Trieste in 1644. He is recorded as «Ecclesiae Metropolitanae Iustinopolis Organista» from 1606 to 1609 and from 1613 to 1624 (with an interval of absence between 1621 and 1622). Very late, in 1633, he was promoted to the rank of *magister musices*, while still belonging officially to the minorite province of Tuscany. He was elected a full member of the Dalmatian province only at its General Chapter in 1636.

Gabriello Puliti was a prolific composer of 36 printed sacred and secular works in various musical forms – not only motets, psalms, and masses, but also secular madrigals, *mascherate*, and instrumental pieces. All but two of his surviving editions were published in Venice between 1600 and 1635. Unfortunately, more than half of his compositions seem to be lost.[7] The focus of this article is on four of Puliti's five recorded collections of sacred monodies, printed between 1614 and 1620 in Venice, all composed in Koper for the musical needs of the local cathedral and other institutions, possibly the Accademia Palladia.

Puliti's first attempt to write in a new monodic style is found in his 1614 collection of motets for one to three voices and organ (*Bassus pro Organo*), entitled *Sacri concentus*. The collection is only partly preserved (the tenor part book is missing). As such, only eight out of the twenty one motets have come down to us in a complete form.[8] Originally there were thirteen solo motets that outnumbered six duets and two motets for three voices. Besides the texture for a small number of voices with organ, and some limited use of expressive turns in his treatment of melodic formula, the musical structure of these motets is, however, still strongly reminiscent of Puliti's earlier, traditional polyphonic style of sacred music, and the organ part bears more of a resemblance to a sparsely figured *basso seguente* than to a proper *continuo*.

This collection of *concerti* – as Puliti calls his motets – was dedicated to the Bishop of Krk (It. Veglia), Giovanni Turriani, a well-known patron of the arts. It was accompanied by a Latin epigram by Alexander Bruti, a member of a noble family from Koper known for its cultural interests.[9] Unlike the dedication, which was written in high Latin, the

---

[7] All of his completely preserved works are published in six volumes of the *opera omnia* within the series of *Monumenta artis musicae Sloveniae*, volumes 40, 42, 44, 46, 48, 50, and 54, printed between 2001 and 2008. Separate volumes of these critical editions with introductory essays were edited by Metoda Kokole, Bojan Bujić, Ennio Stipčević, Ivano Cavallini, and Nikola Lovrinić.

[8] RISM A/1 P 5652 (the only copy is now in I-Fn, Mus. Ant. 142). Modern editions of these are included in Gabriello Puliti, *Sacri concentus (1614)*, *Pungenti dardi spirituali (1618)*, ed. Metoda Kokole, Ljubljana, ZRC SAZU, 2001 (Monumenta artis musicae Sloveniae, XL).

[9] For more on the dedicatee and other mentioned personalities see Kokole, *Servitore affetionatissimo*, p. 116 (especially note 38).

instructions for the singers which were added by the printer, Giacomo Vincenti, are written in vernacular Italian, in order to be better understood by potential performers. In this note Vincenti reminds the singers that Puliti could have added ornaments to his motets, but he chose to leave it up to the singers themselves – «con tirate di gorgia far Passaggi» – to perform them. To leave the choice of phrasing to the performer was – in fact – not unusual at the time. In 1608 the Roman Ottavio Durante, for example, described in his *Arie divote* the way of writing ornaments («modo di scrivere passagi ed altri affetti») and in 1615 Francesco Severi published his *Salmi passagiatti per tutte le voci alla maniera che si cantano in Roma*.

> LO STAMPATORE A I CANTORI
> Mi è parso, benigno lettore di dirti, che questo gentil spirto haurebbe potuto, e saputo molto bene inserire in questi suoi libri de gli accenti, Scherzi e Passagi con molta gratia, e leggiadria alla Romana, essendo il suo valore tale, che niun'artificio gli è nascoso: egli nondimeno ha atteso a sodisfare al Cantore, et non alla penna, dandogli campo di poter da sè, doue gli parerà, con tirate di gorga far Passagi a suo gusto, non lo sforzando punto con l'amassar note veloci, che sogliono (chi non è più più che eccellente) generar confusione e questa ha giudicato esser via più sicura, e meno intricata. State sani [Puliti's *Sacri concentus* of 1614].

This practice, called *alla Romana* by Vincenti, was also explicitly practised by the composer, singer and theorist Bartolomeo Barbarino, who published precisely in 1614 his *Secondo libro de' motetti* both in a simple and ornate version. We should note here, that Puliti knew Barbarino's works very well. He even published, in his subsequent book of monodic motets in 1618, a slightly simplified version of Barbarino's motet *O quam dulcis est nomen Jesu* from the latter's first book of motets of 1610. Barbarino's piece closes the selection of motets in Puliti's volume entitled *Pungenti dardi spirituali*, which was also printed in Venice.[10]

This first extant and entirely monodic collection of Puliti's music contains twenty solo motets for soprano or tenor and two for bass.[11] The pieces are printed in one book alone so that the instrumental bass is below the corresponding voice part. It was most interestingly dedicated on 15 March 1618 «alli molto reuerendi Padri del Convento di Santa Croce di Fiorenza», as a sign of Puliti's gratitude for being accepted into this monastery. However, the motets themselves were explicitly intended for use in Koper, as the separate motets were – to borrow the composer's own words – written at the request of («Ad istantia del») certain musicians, priests and composer's noble friends from Koper and members of the local Accademia Palladia.[12] Of the musicians should be mentioned

[10] At the top of the score of this piece is the following comment: «Del Sig. Bartolomeo da Fabriano detto il Pesarino. Ristampato ad istantia d'un suo seruitore».

[11] RISM A/1 P 5654 (the preserved copies are now in United Kingdom, London, The British Library, hereinafter GB-Lbl, K. 8 h 29 and in Poland, Biblioteka Uniwersytecka in Wrocław, II. S. 1596). Modern edition is included in Gabriello Puliti, *Sacri concentus (1614)*, *Pungenti dardi spirituali (1618)*; see note 8.

[12] «Maestro Gregorio da Cagli Inquisitor Generale dell'Istria», «Pre Ludouico Daini Canonico della Catedrale di Capo d'Istria», «Signor Raimondo Fino», «Signor Mario Bonzi», «P. Maestro Iacomo Finetti

Figure 1. Gabriello Puliti, *O quam dulcis est nomen Jesu*
In *Pungenti dardi spirituali* (Venice, Vincenti, 1618), p. 36

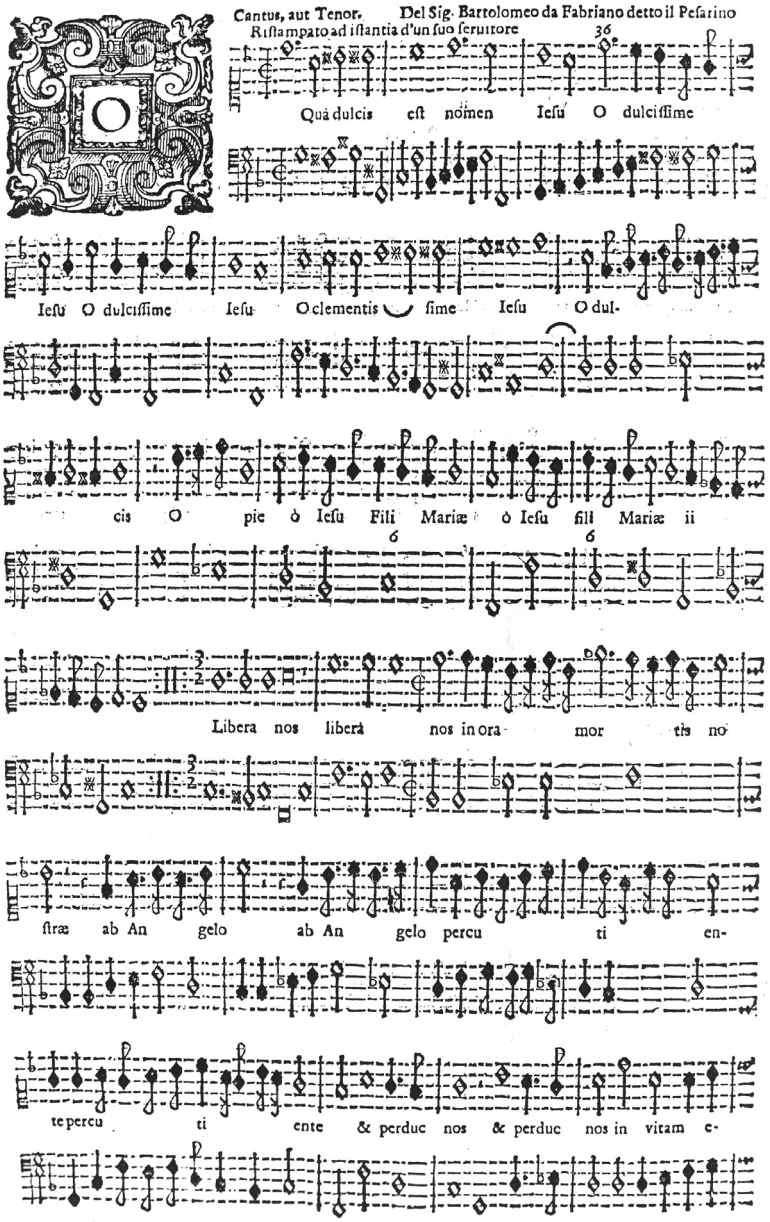


Figure 2. Gabriello Puliti, *Pungenti dardi spirituali* (Venice, Vincenti, 1618), title page

PVNGENTI DARDI
SPIRITVALI
A Una voce ſola, Canto, ò Tenore, con il Baſso ſotto da ſonare in qual ſi voglia ſtrumento Choriſta
DI F. GABRIELLO PVLITI
Minor Conuentuale di S. Franceſco.
Organiſta nella Cattedrale della Molto Illuſtre Città di Capo d' Iſtria.
Academico Armonico detto l'Allegro.
OPERA VIGESIMA.
Dedicata alli Molto Reuerendi Padri del Couento di Santa Croce di Fiorenza.
CON PRIVILEGIO.

IN VENETIA,
Appreſſo Giacomo Vincenti. MDCXVIII.

Giacomo Finetti, another priest of the order of Franciscans minor and an important composer, who was active in the convent of Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venice, but whose fame interestingly soon spread into the Germanic world. Finetti was probably a personal acquaintance of Puliti if not a friend. As these separate dedications possibly call for a non-liturgical use, and the *basso continuo* is to be performed by any kind of instrument («in qual si voglia strumento chorista»), though in particular by *chitarrone*, *theorbo* or lute (as expressly indicated in the motet *O bone Jesu*)[13], we can also speculate on the use of these pieces as being for private devotions and secular occasions.

The motets of *Pungenti dardi spirituali* are through composed as sequences of freely assembled melodic formulas, used more or less imaginatively. The phrasing is more complex than in his *Sacri concentus* and the madrigalisms are more frequent, especially on the words of joy or movement (certain *affetti* are also underlined with dotted rhythms) as for example the awakened heart depicted in *Ego dormio* (see appendix, music example 1).

Two years later in February 1620, Puliti put into print the third and fourth books of his *concerti a una voce*, entitled *Lilia convallium Beatae Mariae Virginis. Libro terzo delli concerti a una voce*, and *Sacri accenti. Libro quarto delli concerti a una voce*, each containing eleven motets.[14] These were labelled opus 22 and opus 23 and were dedicated to two noblemen from Koper, Barnaba Bruti and Pietro Pola who had been recently ennobled as *Cavalieri di San Marco*. The two letters of dedication were signed within the space of only a few days.[15] In these collections Puliti came closest to the popular early-Baroque style of the sacred monody. In the case of the second volume, it is also worth noting that the motets all bear a strict relation to the liturgical calendar of the Bishopric of Koper, such as the motet *Protector noster* «In festo Sancti Nazzarii Protectoris Justinopoli» (in appendix, music example 2) and *O quam pulchra est* «in festo Sancte Ursule» (Santa Ursula being second in importance only to San Nazzario).

In his 1618 collection, as well as the two dating from 1620, the instrumental bass can be performed on any kind of instrument but especially on plucked instruments.[16]

Maestro di Capella della Cà Grande di Venetia», «Signor Gauardo Gauardi», «Pre Iseppe Albanese canonico et Basso nella Catedrale di Capo d'Istria», and «Signor Girolamo Zarotti». For more on these see Kokole, *Servitore affetionatissimo*, pp. 127-129.

[13] «Da cantar con Chitarone ouero Teorba o Liuto.»

[14] *Lilia convallium*: RISM A/1 P 5655 (the preserved copies are now in GB-Lbl, K. 8 h 30 and in Harding private collection) and *Sacri accenti*: RISM A/1 P 5656 (the preserved copy is now in GB-Lbl, K. 8 h 28). Modern editions are included in Gabriello Puliti, *Lilia convallium (1620), Sacri accenti (1620)*, ed. Metoda Kokole, Ljubljana, ZRC SAZU, 2002 (Monumenta artis musicae Sloveniae, XLII).

[15] On these dedications and local dedicatees see Kokole, *Servitore affetionatissimo*, pp. 117-118, 127 and 129.

[16] In this connection it is telling that in Alessandro Vincenti's catalogue of music Puliti's collections *Pungenti dardi spirituali*, *Lilia convallium* and *Sacri accenti* are listed in the section dedicated to music to be sung and played on plucked string instruments, most of which are of a secular type, Vincenti's heading of this section is «Musiche per cantar e suonar nel chitaron tiorba arpicordo» and not «Motets», as one would have expected. See *Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella stampa della pigna di Alessandro Vincenti*, *Venezia 1621*, «Monatshefte für Musikgeschichte», XIV-XV, 1882-1883, p. 40 [original page no. 31], and Oscar Mischiati, *Indici, catalogi e avvisi degli editori e librai italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 135-153 (*Pungenti dardi*, *Lilia coualio* [sic], and *Sacri accenti* are listed on the original pp. 22-23).

The practice of accompaniment on plucked instruments was common at the time especially in Franciscan convents such as the Frari in Venice, where he possibly met Giacomo Finetti, to whom he dedicated two of his own motets, besides *Exulte et laetare terra* in his *Pungenti dardi spirituali* and *O quam spetiosa* in the *Lilia convallium*[17] (see appendix, music example 3). With the three volumes of 1618 and 1620 Puliti made a decisive step away from the traditional motets towards the *concertato* motets. Indeed, apparently he was even criticised for writing music that was beyond the capabilities of local performers, so he thought it necessary to add a short note at the end of his 1620 collections stating «that having been told that his motets were too difficult, he would only say that he composes for virtuosos who know how to sing well».

> Alli Lettori
> Essendomi fato detto d'alcuni che questi miei Motetti sono alquanto difficili, io gli rispondo che l'ho composti solo per quelli Virtuosi, che sanno ben Cantare, et non per quelli che strapazzano il mestiero. State sani [Puliti's *Lilia convallium* of 1620].

> Alli Lettori
> Havrei potuto comporre, questi miei Motetti alquanto più facili ma, mi dichiaro, che l'intentione, e stata solo comporli per quelli Virtuosi, che sanno ben Cantare, con qualche accento alla Romana, et non per quelli, che si presumono sapere, et strapazzano il mestiero. State sani [Puliti's *Sacri accenti* of 1620].

The last of Puliti's known volumes of sacred monodies is known only from Alessandro Vincenti's catalogue, where it appears as *Celesti ardori. Libro quinto delli concerti a una voce sola di tenore*, opus 26.[18] It was printed by Alessandro Vincenti in Venice in 1622 and dedicated to the then Bishop of Pula, Umberto Testa; Puliti was at the time «Maestro di Cappella della nobilissima Terra d'Albona».

Gabriello Puliti was, indeed, a memorable personality and probably the most important musician active in seventeenth-century Istria. He was remembered long after his death as an example of a proficient composer, musician and teacher. He made a substantial contribution to musical life in Koper and Istria as a whole, not only as an organist, but also as an active composer who willingly responded to the musical needs both of the Istrian capital and its local patrons. Moreover, Puliti's works, in addition to being known in Istria and Venice, also found their way also into the neighbouring provinces of the Holy Roman Empire. Already during his lifetime, Puliti's published scores were apparently sought after in the Habsburg hereditary duchies of Carniola and Styria and elsewhere in the German-speaking world.[19] An interest in his music in Carniola and Styria is confirmed on

[17] The dedication in the original: «Ad instanza del p. F. Iacomo Finetti maestro di Capella alli Frari in Venetia».

[18] The collection known to us from Alessandro Vincenti's catalogues as «libro quinto» (originally on p. 32), was also recorded under its full title in Bologna as being preserved in Carpi, but is now apparently lost.

[19] At least five of Puliti's printed collections were once to be found in Fugger's library in Augsburg. This collection was transferred to Vienna where it was catalogued in 1655 by the imperial librarian Matteo Mauchter in his *Catalogus bibliothecae Fuggerianae* (Bibl. Pal. Vind. Cod. 12579 [Suppl. 363]). The recorded works are:

the one hand by the dedications of his works, for example the dedication of his madrigal book *Baci ardenti* of 1609 to the future Holy Roman Emperor, Ferdinand II, who at that time was still Archduke resident in Graz, and the dedication of his *Psalmodia vespertina* of 1614 to the Abbot of Stična (Lat. Sitticum), and on the other hand by the records of the presence of his works in some of the contemporary musical inventories. The complete musical inventory of the cathedral in Ljubljana for example lists as many as four of his printed works but none of the monodic collections were present.[20]

The neighbouring Austrian lands were, however, quick to adopt early sacred monody. As early as 1615, certain Italian composers active as court musicians in Graz had produced examples of monodic motets to be published in the large anthology *Parnassus Musicus Ferdinandaeus*, dedicated to the Inner-Austrian sovereign, Archduke Ferdinand. This anthology, containing 57 *concertato* motets, was compiled by Giovanni Battista Bonometti, the Graz court tenor, and was published by the Venetian printer Giacomo Vincenti.[21] Nine out of thirty-two authors were Graz court musicians and they contributed more than one third of the included motets. Apart from the Italian composers, Bonometti also sought music from some Southern-German and Austrian musicians active at the court in Graz, such as Reimundo Ballestra, Georg Poss and Alessandro Tadei. However, most of the composers whose names appear in the *Parnassus*, were Italians, including Claudio Monteverdi among others. It is indicative of this anthology that in following the newest Italian trends, the number of solo motets (only eight) compared to duets (twenty three) diminished as the latter provided greater possibilities of music expression and dramatic elements. The choice of texts, taken predominantly from the *Song of Songs*, reveals the same intentions.

The only solo motets by Graz composers were composed by the two foremost musicians then active in Graz: Giovanni Priuli and Giovanni Valentini, the chapel master and the first organist respectively. The old practice of doubling the vocal melody in the *continuo* part in the manner of the *basso seguente* is still present in some of the solo motets yet the composers achieved, as we have already seen in Gabriello Puliti's motets, a measure of melodic diversity primarily through the ornamentation in the vocal part. Interestingly, the editor of the *Parnassus* motets made a distinction between the term *partitura*, which is used for a figured instrumental bass part which complements the vocal bass part, and the *basso continuo*, used when there is a single figured bass part for both voice and *continuo* accompaniment. The *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* constitutes, along with the *Musiche a una, doi e tre voci* by Bartolomeo Mutis of 1613 and a collection of *concertato* motets for two to eight voices by Heinrich Pfendner of 1614, one of the earliest printed collections of small sacred

---

«Psalmi Vesperarum | Puliti | in VI. libr:»; «Gabrielis de Pulitis Vesperae 4. et 5. vocum in lib. VIII.»; «Gabiele Puliti Ghirlanda. 1°»; «F. Gabrielis de Pulitis sacri concentus. 1.2.3. vocibus»; «Lunario Armonico perpetuo à 3. di Gabrieli Puliti». Today only *Ghirlanda odorifera* (1612) is still to be found in the National library of Vienna.

[20] «Madrigalia Gabrielis Puliti a 5 Vocum»; «Fantasie Gabrielis Puliti a 2»; «Lunario Harmonico Gabrielis Puliti a 3»; «Missae Gabrielis Puliti cum Parti[tura] a 4» all quoted in *Inventarium librorum musicalium* transcribed in Höfler, *Glasbena umetnost*, pp. 134-156.

[21] This subject is amply discussed in Federhofer, *Graz Court Musician*, and also in Kokole, *Venetian Influence*, pp. 481-482 (with further literature). See also note 4, above.

concertos for one to five voices with *basso continuo* to be directly conceived for Germanic music circles. It is also indicative of the role of Graz as the centre of dissemination of Italian music in Inner-Austria, that the *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* as well as the collection by Pfendner are recorded in various music inventories as being locally used.[22] The *Inventarium librorum musicalium* of the cathedral in Ljubljana was compiled between 1620 and c. 1628 and consists of 317 items. Its core was compiled in 1620 and was divided into several subsections, one of which was explicitly devoted to the *sacrae cantiones* with *basso continuo*. It contains twelve titles of the new type of *concertato* motets, to which ten were added later. It is interesting that with one exception only, all the composers are Italians. For instance, two items were recorded by Alessandro Grandi and five by Giacomo Finetti, these two authors being especially popular outside Italy.

A comparable repertoire of small-scale motets was also in use at the cathedral of Gurk in Carinthia. The inventory, compiled in 1622, contains 44 items among which are 17 collections of early sacred monodies, including works by the above-mentioned Venetian masters, three copies of Viadana's *Cento concerti ecclesiastici*, Pfendner's *Delli Motetti*, and collections of Agostino Agazzari, Seraphino Patta, Antonio Cifra, and two copies of the *Parnassus*. An inventory of music dated 1626 which also survived in the parish church of the Carinthian town of Villach lists 52 items of which eight are collections of *concertato* motets. Apart from the works of Viadana, Finetti and Pfendner, it also contains two copies of a collection of motets for one to four voices and *continuo* by the local composer Isaac Posch.

Born around 1591 in Krems an der Donau, Isaac Posch was schooled from 1597 in Regensburg, where he remained in the city's humanistic Protestant *Gymnasium poeticum* until the autumn of 1606 or the spring of 1607. We still do not know where he spent the period between 1607 and 1614, when he became organist to the Carinthian Provincial Estates in Klagenfurt. As such, he was probably active among the Protestant nobility, notably his patrons, who were members of the Provincial Estates. From 1617 to 1622 he is frequently recorded in neighbouring Carniola, where he was temporarily employed as organ builder and repairer of instruments. In 1618 and in 1621 he published two collections of ensemble instrumental dances, printed in Regensburg and Nuremberg, respectively. Posch appears to have died between 24 December 1622 and 31 March 1623, leaving behind ready for the press *Harmonia concertans* that his widow later sent to the Protestant printer Simon Halbmayer in Nuremberg.

The publication of Isaac Posch's collection of strongly Italianate *concertato* motets for one to four voices and *basso continuo* seems, indeed, even more important than the early reception of monody at the court in Graz. Although the contents of Posch's collection *Harmonia concertans*, in addition to a few motets preserved in manuscript copies only,[23] possibly reflects his musical knowledge of the 'Parnassus type' of motets, known in Inner-Austria from the mid-sixteen-twenties, he rather refers, however, to direct Italian

[22] See the excerpted monodic items listed in Kokole, *Venetian Influence*, pp. 502-505 (appendix 2).

[23] See Isaac Posch, *Pet motetov / Five motets*, ed. Domen Marinčič, Ljubljana, ZRC SAZU, 2008 (Monumenta artis musicae Sloveniae. Supplementa, 2).

Figure 3. Isaac Posch, *Harmonia concertans* (Nuremberg, Halbmater, 1623), title page

HARMONIA CONCERTANS.

Id est:

CANTIONES SACRÆ (quas CONCERTUS ITALI vocant) I. II. III. & IV. Voc. tam vivæ voci, quàm Organo cæteriſq; Inſtrumentis Muſicis accommodatæ:

Quibus

Adjecta eſt Partitura, ſeu Baſſus omnium vocum generalis & continuus in Organicorum uſum & commodum.

AUTHORE

ISAACO POSCHIO, Illuſtrium Carinthiæ Provincialium pro tempore Muſico.

ALTUS.

NORIMBERGÆ,

Typis exſcribebat SIMON HALBMAYER.

M. DC. XXIII.

models in his work. He describes his motets as «Cantiones Sacrae, quas Concertus Itali vocant» and gives in his introduction Lodovico Grossi da Viadana as a model for his performers. This is possibly because Viadana's name and style were also by this time already widely known in Germany, where he had received his first musical training and education.

> Lectori candido S.
> Non malè certè de tota Musica Viadana noster est meritus, qui quod hactenus 6. 8. aut pluribus vocibus effici vix poterat, id nunc 2. 3. aut ad summum 4 voc. solius Organi beneficio impetrari posse, author fuit primarius. Et singularem quidem hujus inventionis esse, cum utilitatem, tum suavitatem, res ipsa loquitur. Admonendum igitur duxi Lectorem Musicum, Cantiones has sine Organo aut quovis alio Instrumento Organico non esse concinendas. Hanc ipsam enim ob causam adjecta est Partitura seu Bassus omnium vocum generalis et continuus in Organicorum usum, ne quis forsan haec ignorans solâ eas humana voce decantare ausit, et tam sibi ipsi, quàm auditoribus taedium pariat. Reliqua ad Symphonistam spectantia ex ipso Ludovico Viadana petantur[24] [Posch's *Harmonia concertans* of 1623].

The collection *Harmonia concertans*[25] contains 42 Latin motets, from which no fewer than twelve solo motets count among his most advanced compositions. This is an unexpectedly high proportion considering that the collection was published by a German Protestant printer. Among Posch's duets there are three for equal voices, a most popular combination in Italy during the 1620s, as well as three motets for soprano and bass which in Italy was second only to equal-voice duets in popularity. The motets for three and four voices are for the most part written in a more traditional style, although Posch, interestingly, sought to reduce the number of voices by substituting instruments. Indeed in six of the motets, the actual vocal scoring of the ostensible three-part and four-part motets is equivalent to that of a duet. If the collection sought to imitate Viadana, it was indeed only in its outward appearance as the music itself seems more up-to-date and closer to the 'Parnassus style' or even to certain of Monteverdi's masterpieces of this genre.

---

[24] In English: «To the gentle reader. Music certainly owes a great deal to our Viadana. He was the first to achieve with two, three, or at most four, voices and organ what had previously been possible with six, eight or even more voices. The product of his invention is unique as regards both usefulness and sweetness. I therefore have to advise the musical reader that these songs must not be performed without organ or an organ-like instrument. For this very reason, the Partitura or Bassus generalis et continuus of all voices is added for the use of organists, so that no one, ignorant of this, should venture to perform these pieces with human voices only, thereby causing tedium as much to himself as to his listeners. Let all other information be sought from Ludovico Viadana himself.»

[25] *Harmonia concertans*: RISM A/1 P 5244 (the three completely preserved copies are now in London, Westminster Abbey Library, in Sweden, Universitetsbibliotek in Uppsala, and in Germany, Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Musik- und Theaterabteilung; five other libraries have incomplete copies). A complete list including pieces published in printed anthologies or copies in manuscript sources all over Germany is given in Kokole, *Isaac Posch*, pp. 299-302. Modern edition is published in Isaac Posch, *Harmonia concertans (1623)*, ed. Metoda Kokole, Ljubljana, ZRC SAZU, 1998 (Monumenta artis musicae Sloveniae, 35).

A striking example of their common style and procedures can be seen in their settings of the text *Ego dormio*. Monteverdi's setting was published in the anthology *Sacri affetti* in 1625, but was probably composed some time earlier. He sets the text for soprano and bass with *basso continuo*; Posch, for two tenors with *continuo* and an *obbligato* part for trombone or violone (see appendix, music example 4). Both motets are therefore in essence for two voices. Posch treats the two vocal parts in dialogue by dividing the text between the two tenors, thereby achieving the effect of a monodic treatment, even though the composition is, formally speaking, for three voices. In a similar manner, the two composers set the introductory words «Ego dormio» [I sleep] by underlining it musically with longer note values, while in the second section they convey very effectively the waking state of the heart by introducing short note values.

Yet another example of comparable compositions by Monteverdi and Posch are their settings of *Cantate Domino*. That of Monteverdi was indicatively published in 1615 in the above-mentioned *Parnassus Musicus Ferdinandaeus*. Posch and Monteverdi use the same text and scoring. Both motets begin with an ascending passage in triple metre for the first soprano, followed by a rather refined imitation in the second soprano. Posch's duet texture features a constant interplay between the two voices and remains close to the earlier echo practice. The change of metre, moreover, also defines the musical form as ABA.

In his style Posch was, as we have seen, in many respects a faithful follower of his official model Viadana. However, with his musical texture he went much further than his Italian colleague Gabriello Puliti, who was active in Venetian Istria, some 150 kilometres south of Klagenfurt. He experimented with scoring and metrical structures, so creating various solutions of a formal structure for his motets. The introduction of *obbligato* instruments, settings of equal voices and duet scorings all lead towards a highly emotional monodic style. Posch's solo motets – and also certain of his duets – belong, naturally, to his most advanced compositions, where he makes abundant use of figures. Typically, he treats solo voices, even the bass voice, independently from the *continuo* part, at times in imitation or simply as two completely independent voices. An example of this is *Benedicam Dominum* for soprano solo (see appendix, music example 5). He does not, with exception of the examples of the special aural effect used to highlight the meaning of «omnis homo mendax» [all men are liars] in *Credidi propter*, double the voice in the *continuo*, as did Viadana.

A comparison of the music of Viadana and Posch on the one hand, and that of Posch with Monteverdi and Grandi on the other, shows, as I have demonstrated in my book on this composer,[26] how far the genre had evolved between 1602 and 1623, towards a more overtly expressive style, as exemplified by the small-scale sacred concertos of the foremost Italian masters of this genre, those being Claudio Monteverdi, Alessandro Grandi and Giacomo Finetti. The name of Isaac Posch is present alongside those of the above-mentioned in numerous mid-seventeenth century manuscripts of German origin and printed collections which were extensively produced for German consumers in the first half of the seventeenth-century. In the preface to the *Fasciculus primus* of the anthology

[26] Kokole, *Isaac Posch*.

Geistlicher wolklingender Concerten, printed in 1638 in northern Germany (Goßlar), we read that Posch was especially admired because of his compositional technique and that he was compared to Viadana and Finetti, all three being praised as 'delightful nightingales' and Italian [!] masters who had come to Germany to teach the local masters how to sing. In this respect Posch can be justly considered as of paramount importance in the general early dissemination of Italian born monody by non-Italian composers in the direction of Northern Europe.

Abstract

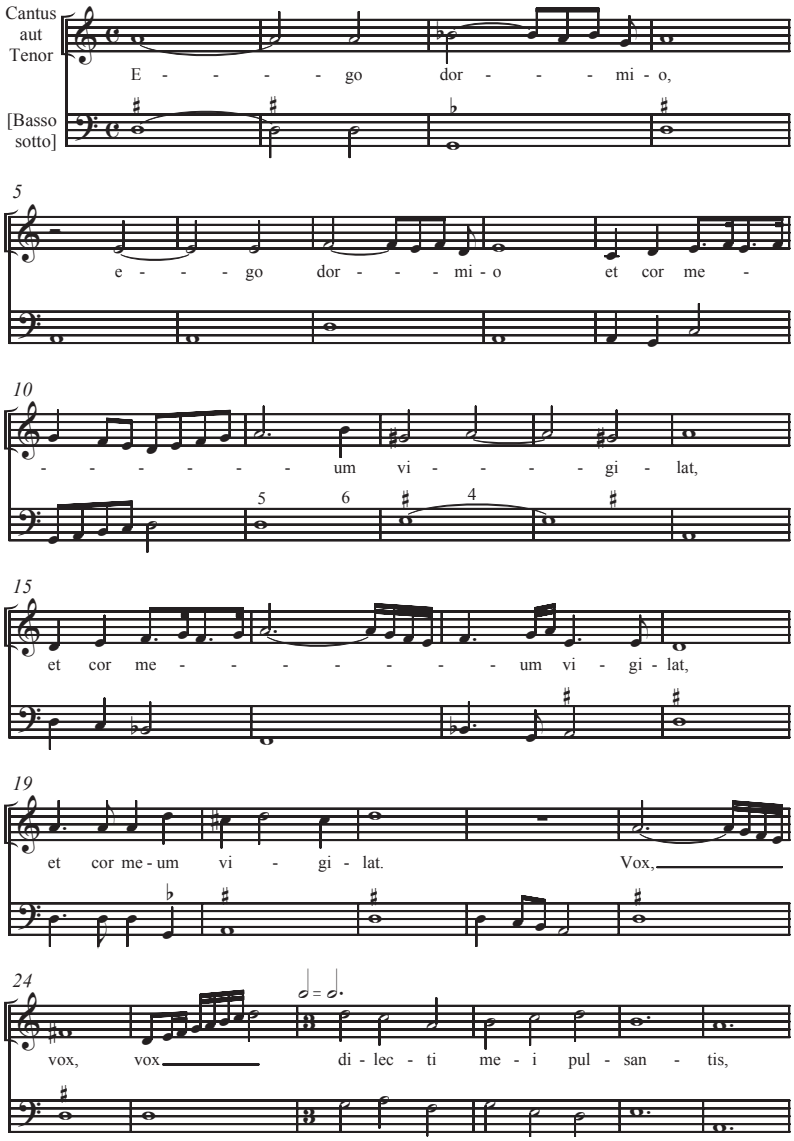
Sacred monody reached the territory between Koper in Venetian Istria and Graz in Inner Austria by the middle of the second decade of the seventeenth century. In Koper, Gabriello Puliti composed five collections containing solo motets (from 1614 to 1622). A number of Graz court musicians were among the composers of the *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* (1615). The first of such prints by local Italian and non-Italian composers were those by Bartolomeo Mutis (1613) and Heinrich Pfendner (1614). The most important local contribution was undoubtedly Isaac Posch's *Harmonia concertans* of 1623.

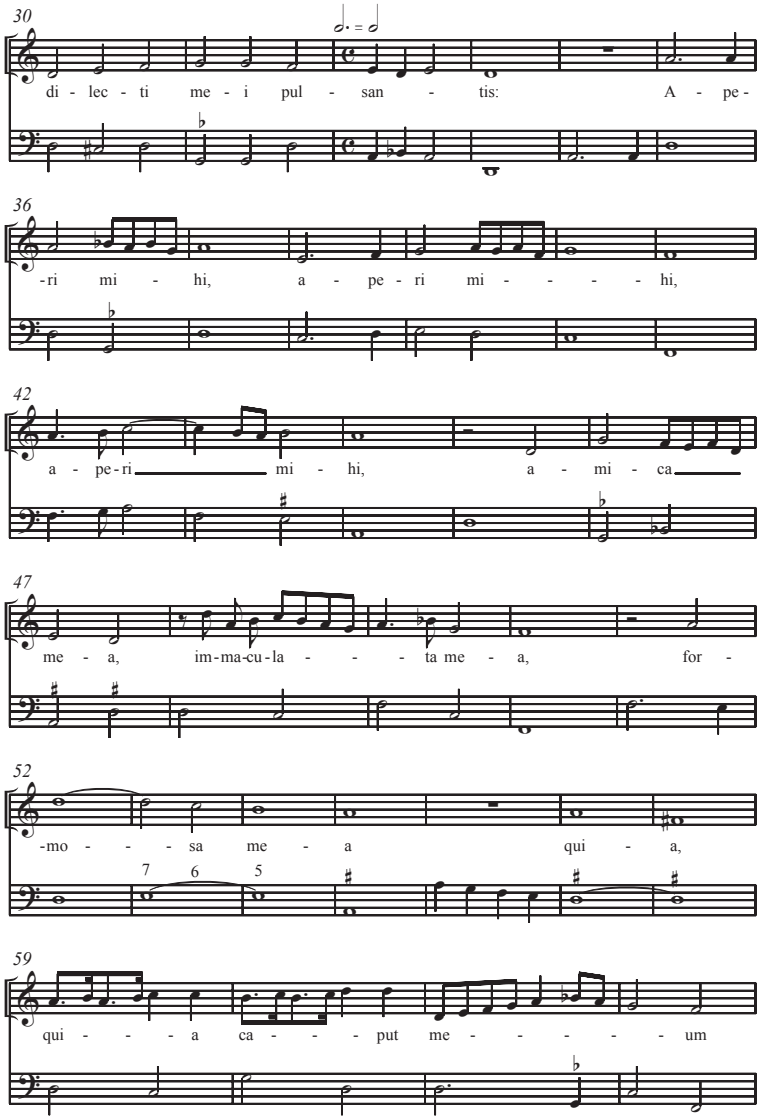
La monodia sacra raggiunse il territorio tra Koper (Capodistria), nell'Istria veneziana, e Graz, nell'Austria Interiore, prima della metà del secondo decennio del Seicento. A Capodistria Gabriello Puliti compose cinque raccolte che contengono mottetti a voce sola (1614-1622). Un certo numero di musicisti della corte di Graz figurano tra i compositori del *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* (1615). Le prime raccolte di questo genere di musica di compositori italiani e non italiani attivi in loco furono quelle di Bartolomeo Mutis (1613) e di Heinrich Pfendner (1614). Il più importante contributo locale fu senza dubbio la raccolta *Harmonia concertans* di Isaac Posch (1623).

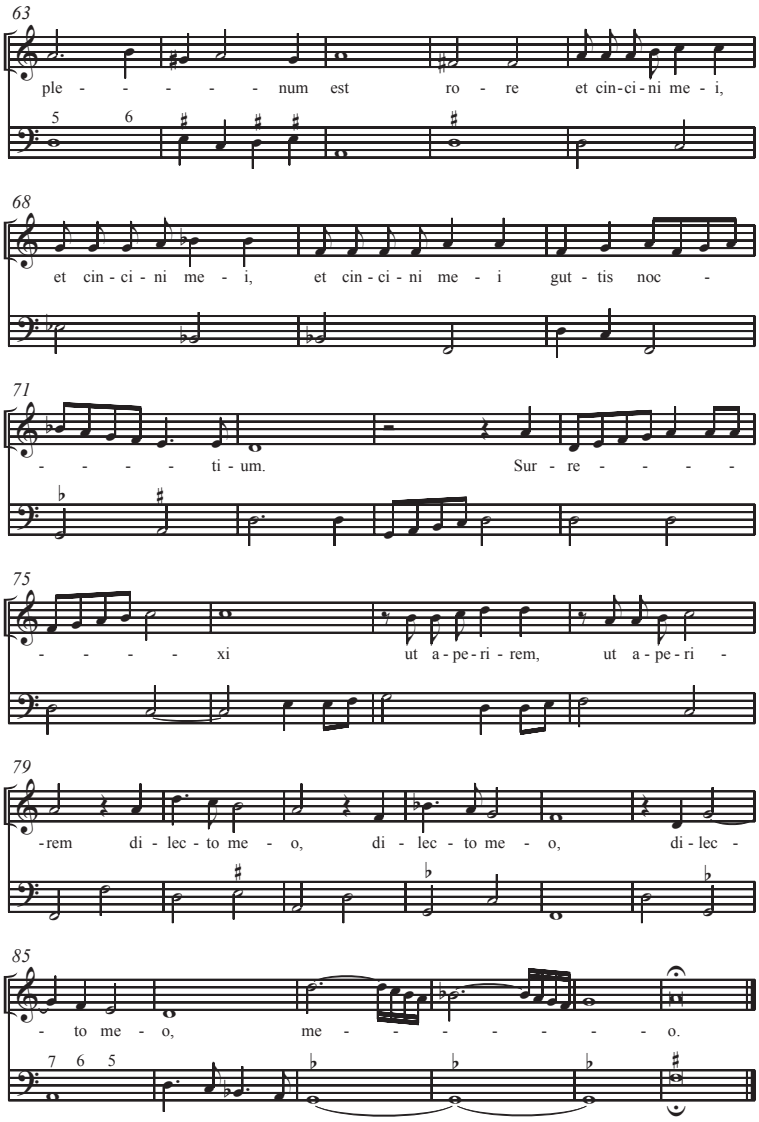
Appendix

Music examples

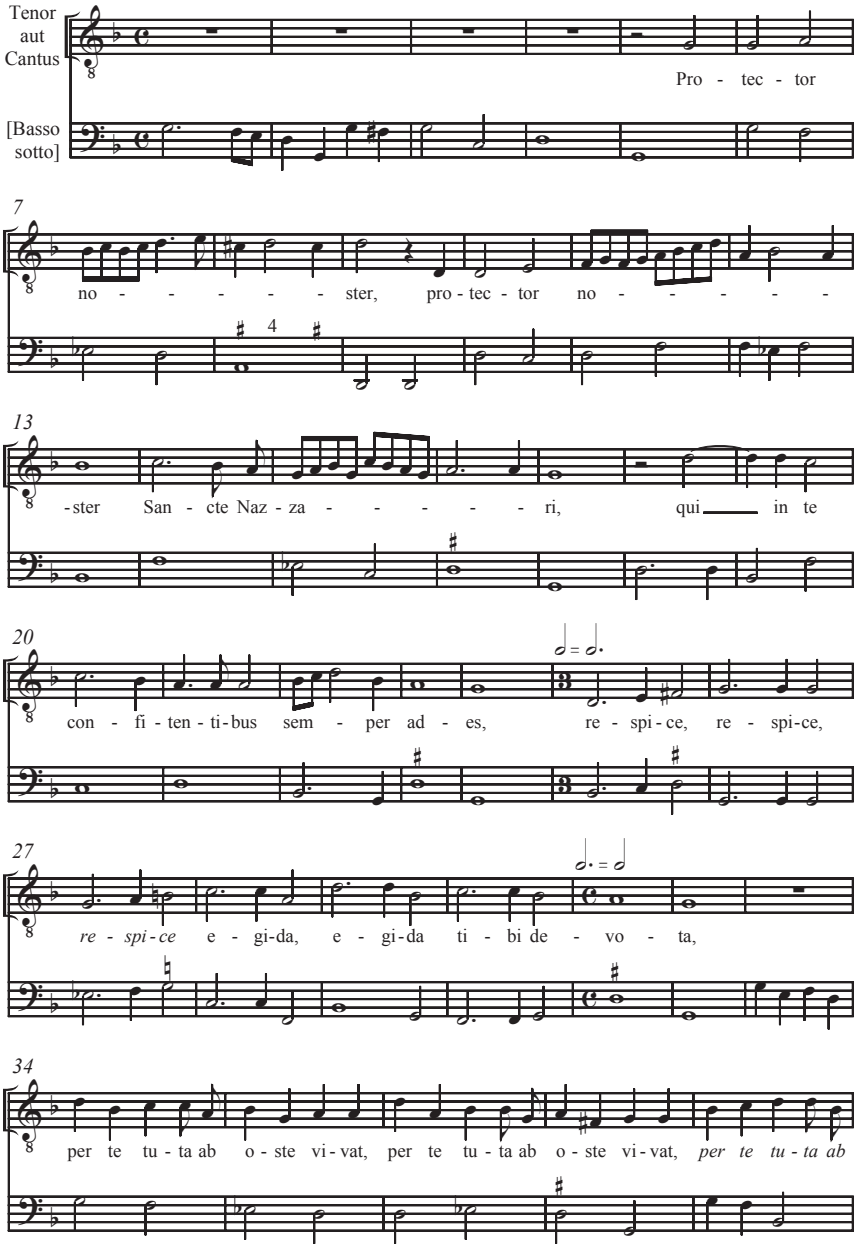
Example 1. Gabriello Puliti, *Ego dormio*
In *Pungenti dardi spirituali* (Venice, Giacomo Vincenti, 1618); modern edition: Metoda Kokole, Ljubljana, ZRC SAZU, 2001 (Monumenta artis musicae Sloveniae, 40), pp. 23-25

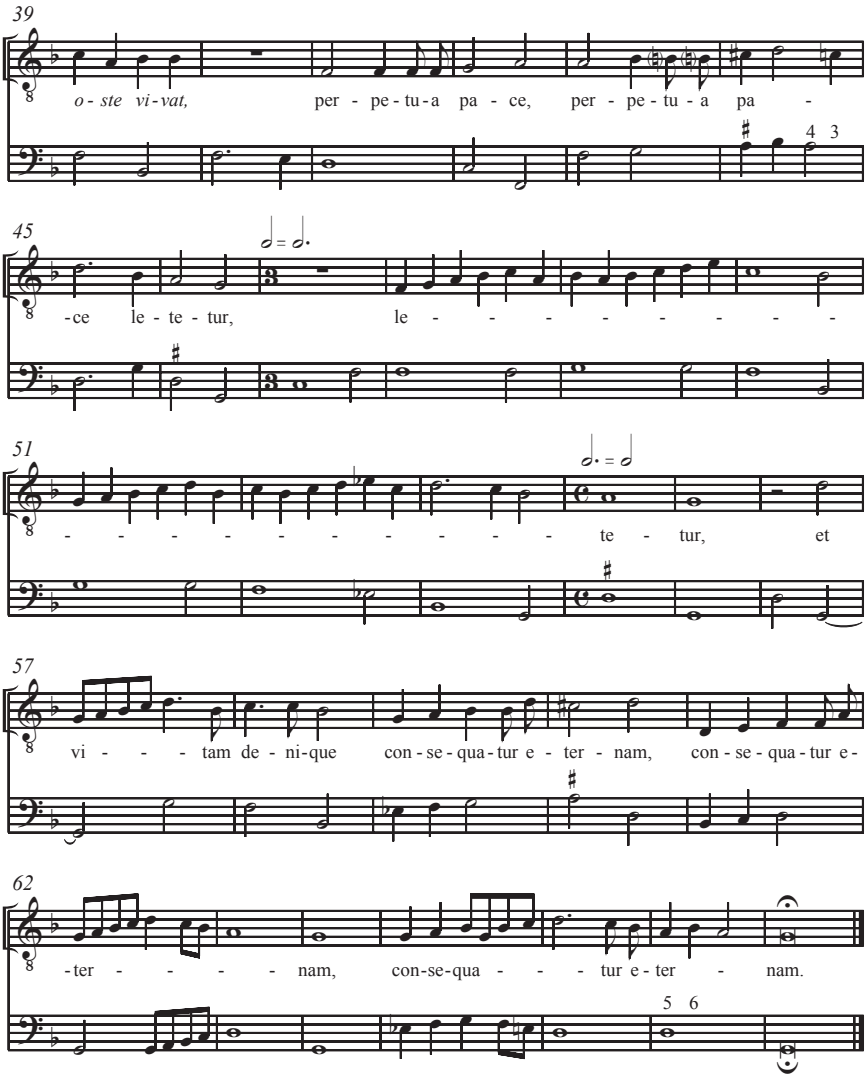



30
di - lec - ti me - i pul - san - tis: A - pe-
36
-ri mi - hi, a - pe - ri mi - - - - hi,
42
a - pe-ri mi - hi, a - mi - ca
47
me - a, im-ma-cu-la - - - ta me - a, for -
52
-mo - - - sa me - a qui - a,
7 6 5
59
qui - - - a ca - - - put me - - - - - um

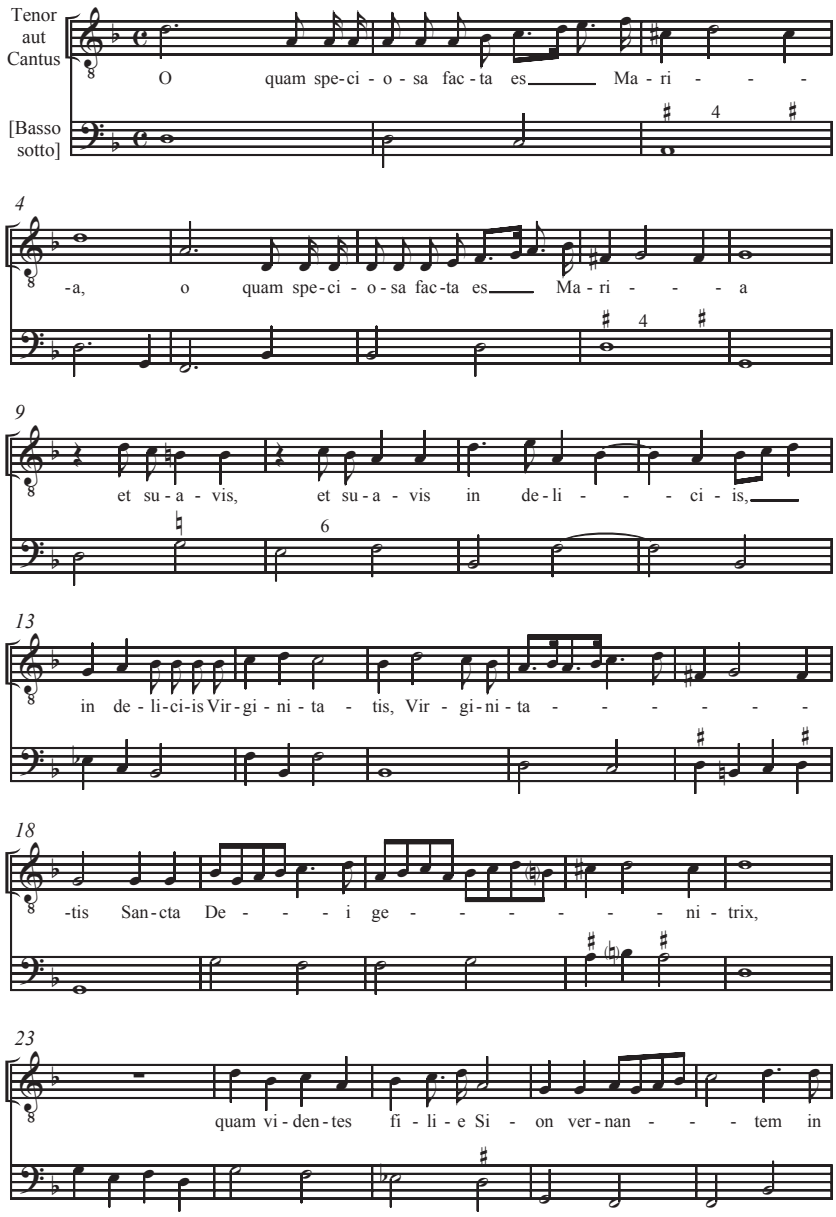

63
ple - - - - - num est ro - re et cin-ci-ni me - i,
68
et cin - ci - ni me - i, et cin - ci - ni me - i gut - tis noc -
71
- - - - ti - um. Sur - re - - - -
75
- - - - xi ut a - pe - ri - rem, ut a - pe - ri -
79
-rem di - lec - to me - o, di - lec - to me - o, di - lec -
85
- to me - o, me - - - - - - - o.

Example 2. Gabriello Puliti, *Protector noster*
In *Sacri accenti* (Venice, Alessandro Vincenti, 1620); modern edition: Metoda Kokole, Ljubljana, ZRC SAZU, 2002 (Monumenta artis musicae Sloveniae, 42), pp. 47-48




39
o - ste vi - vat, per - pe - tu - a pa - ce, per - pe - tu - a pa -
4 3
45
-ce le - te - tur, le - - - - - - - - -
51
- - - - - - - - - - - - te - tur, et
57
vi - - - tam de - ni - que con - se - qua - tur e - ter - nam, con - se - qua - tur e -
62
-ter - - - - nam, con - se - qua - - - tur e - ter - nam.
5 6

Example 3. Gabriello Puliti, *O quam spetiosa*
In *Lilia convallium* (Venice, Alessandro Vincenti, 1620); modern edition: Metoda Kokole, Ljubljana, ZRC SAZU, 2002 (Monumenta artis musicae Sloveniae, 42), pp. 3-4



28

flo - - - ri - bus ro - sa - - - rum et li - li - is con-

32

-val - - - - - - li - um, et li - li - is con - val - li -

36

-um, con - - - - - - - - - - val - li - um

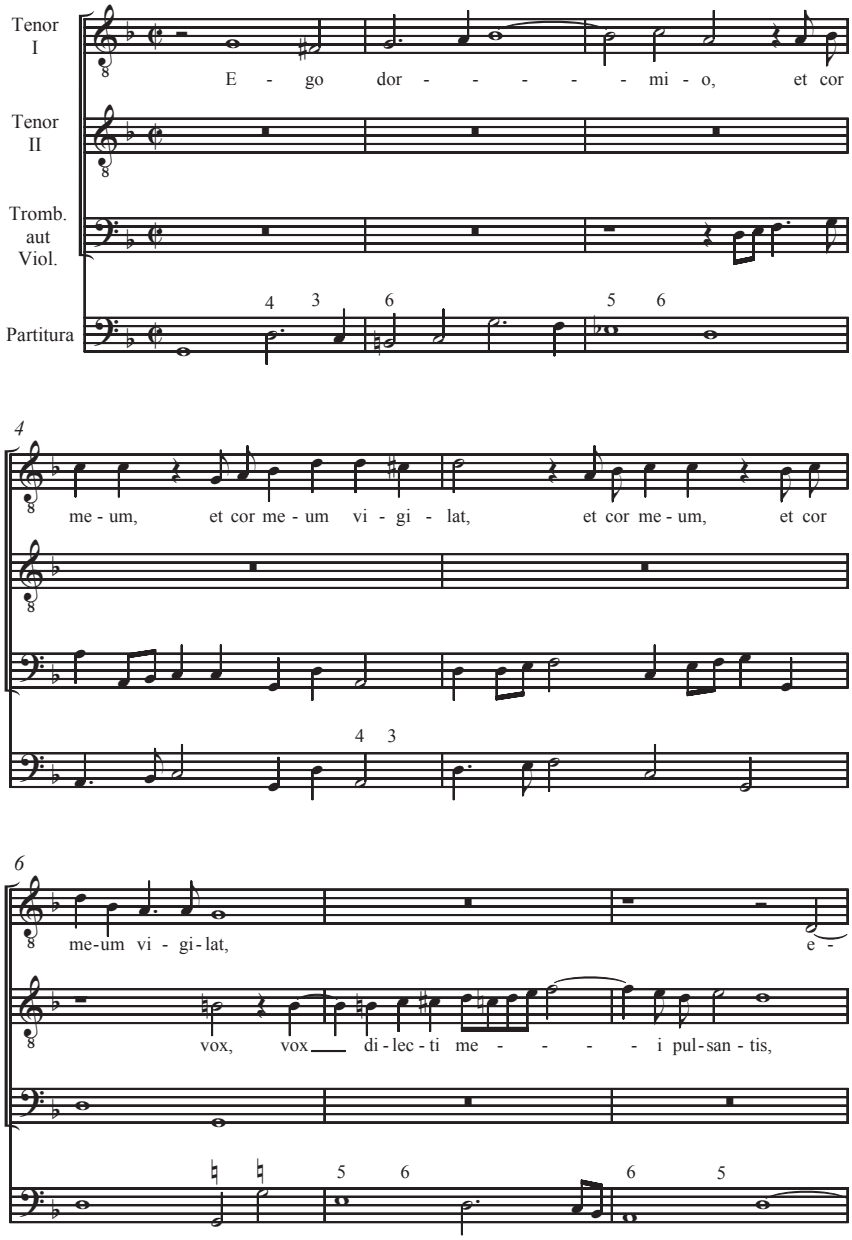
41

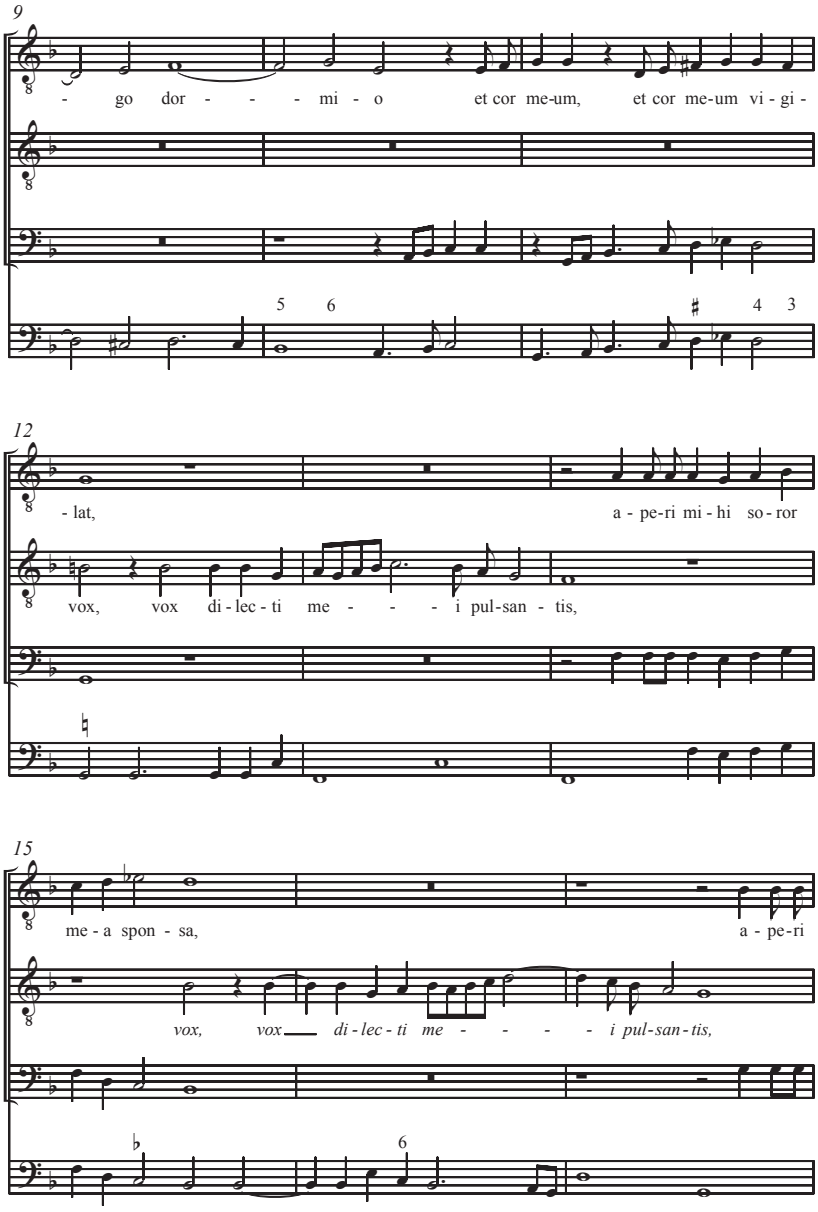
be - a - tis - si - mam pre - di - ca - ve - runt

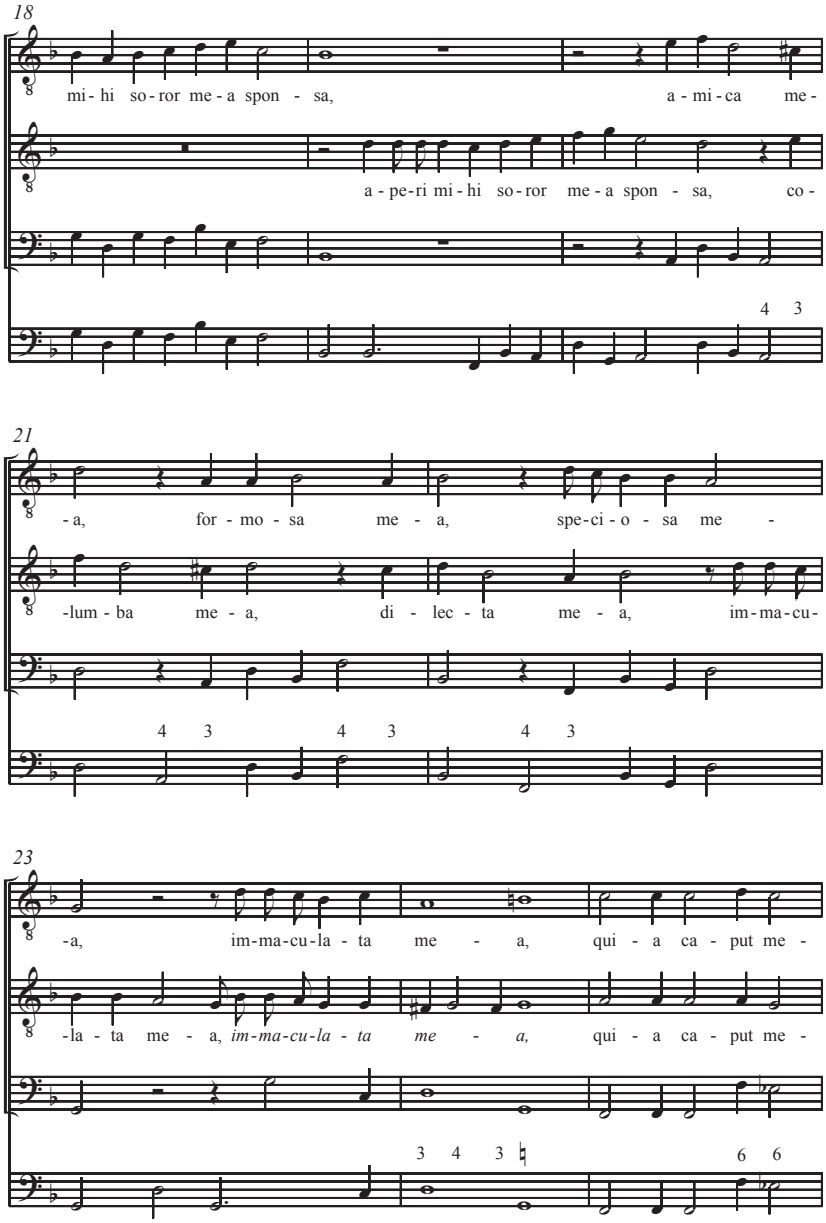
46

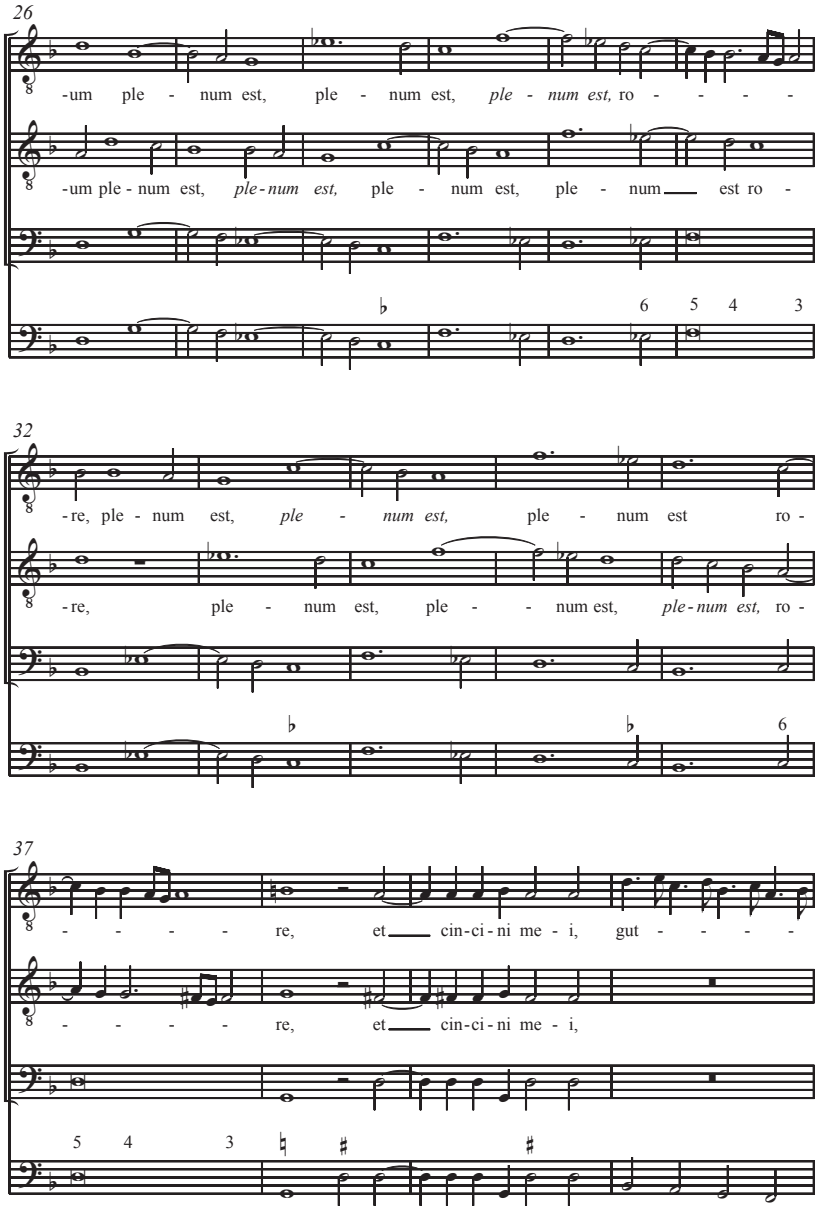
et re - gi - ne, et re - gi - ne, *et re - gi - ne* lau - da - ve - runt e - am.

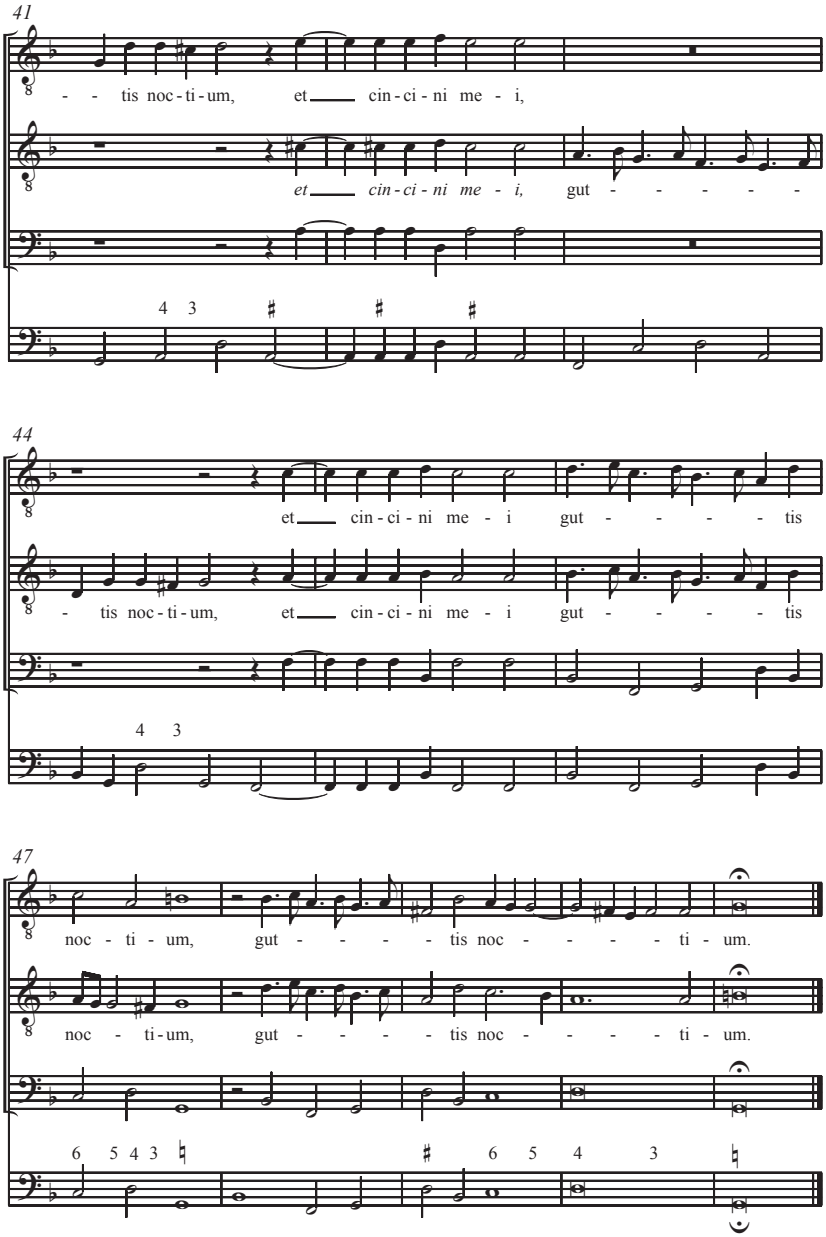
Example 4. Isaac Posch, *Ego dormio*
In *Harmonia concertans* (Nuremberg, Halbmater, 1623); modern edition: Metoda Kokole, Ljubljana, ZRC SAZU, 1998 (Monumenta artis musicae Sloveniae, 35), pp. 118-121



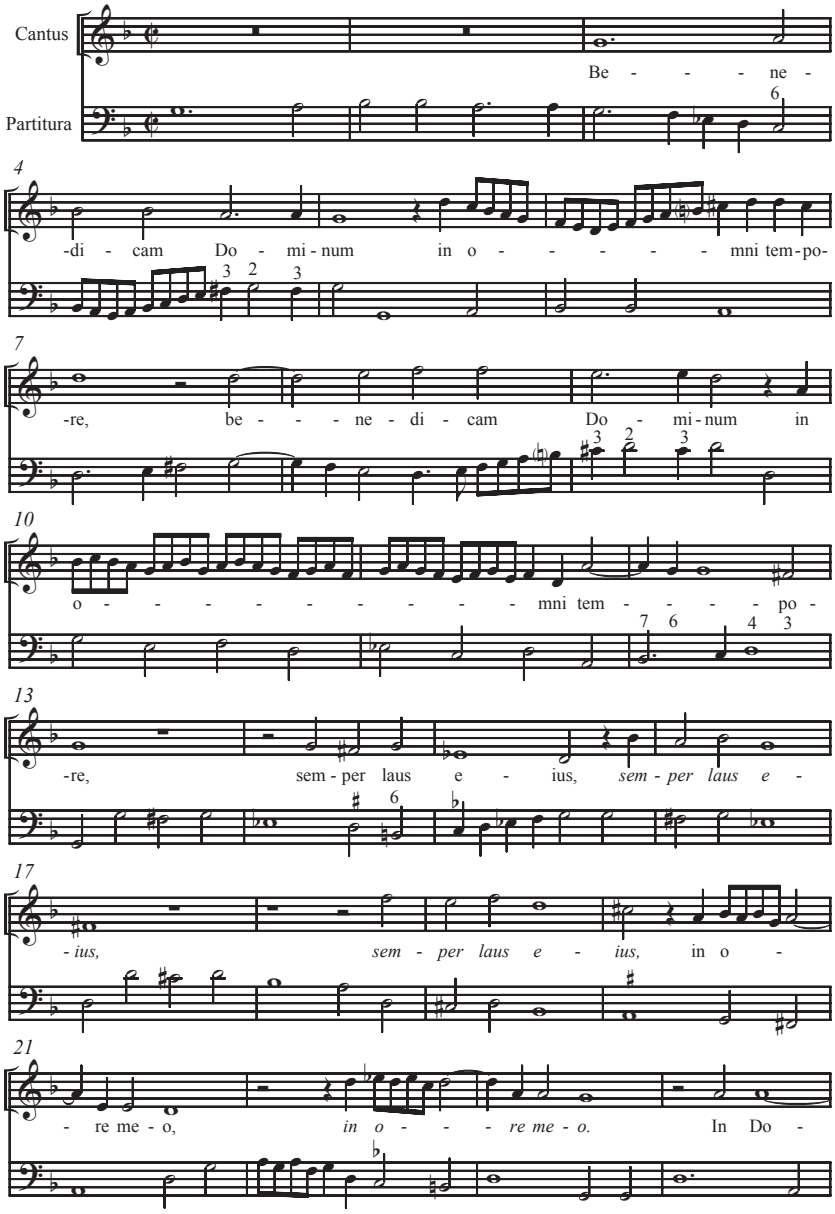

9
- go dor - - - mi - o et cor me-um, et cor me-um vi - gi -
5 6 4 3
12
- lat, a - pe-ri mi - hi so - ror
vox, vox di - lec - ti me - - - i pul-san - tis,
15
me - a spon - sa, a - pe-ri
vox, vox di - lec - ti me - - - - i pul-san - tis,
6

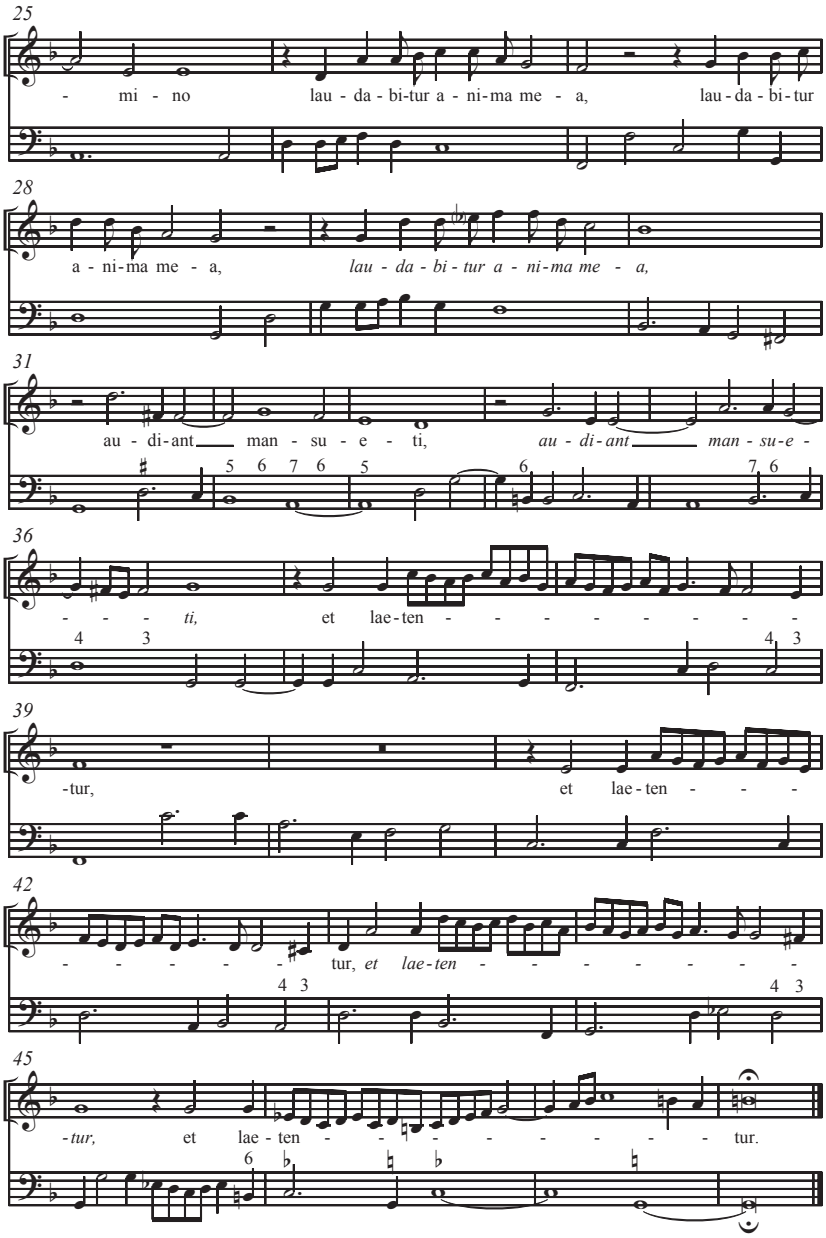

18
mi - hi so - ror me - a spon - sa, a - mi - ca me -
a - pe-ri mi - hi so - ror me - a spon - sa, co -
21
- a, for - mo - sa me - a, spe-ci - o - sa me -
-lum - ba me - a, di - lec - ta me - a, im - ma - cu -
23
- a, im-ma-cu-la - ta me - a, qui - a ca - put me -
-la - ta me - a, im-ma-cu-la - ta me - a, qui - a ca - put me -


26
-um ple - num est, ple - num est, *ple - num est,* ro - - - -
-um ple - num est, *ple - num est,* ple - num est, ple - num est ro -
6 5 4 3
32
-re, ple - num est, *ple - num est,* ple - num est ro -
-re, ple - num est, ple - - num est, *ple - num est,* ro -
6
37
- - - - re, et cin-ci-ni me - i, gut - - - -
- - - - re, et cin-ci-ni me - i,
5 4 3


41
- - tis noc - ti - um, et cin - ci - ni me - i,
et cin - ci - ni me - i, gut - - - - -
44
et cin - ci - ni me - i gut - - - - tis
- tis noc - ti - um, et cin - ci - ni me - i gut - - - - tis
47
noc - ti - um, gut - - - - tis noc - - - - ti - um.
noc - ti - um, gut - - - - tis noc - - - - ti - um.

Example 5. Isaac Posch, *Benedicam Dominum*
In *Harmonia concertans* (Nuremberg, Halbmater, 1623); modern edition: Metoda Kokole, Ljubljana, ZRC SAZU, 1998 (Monumenta artis musicae Sloveniae, 35), pp. 3-4




25
- mi - no lau - da - bi-tur a - ni-ma me - a, lau-da - bi - tur
28
a - ni-ma me - a, lau - da - bi - tur a - ni-ma me - a,
31
au - di-ant man - su - e - ti, au - di-ant man - su-e -
5 6 7 6 5 6 7 6
36
- - - ti, et lae-ten - - - - - - - -
4 3 4 3
39
-tur, et lae-ten - - -
42
- - - - - tur, et lae-ten - - - - - - -
4 3 4 3
45
-tur, et lae - ten - - - - - - - - tur.
6

ENNIO STIPČEVIĆ
Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb

MUSICA MODERNA AND LOCAL TRADITION THE CASE OF TOMASO CECCHINI VERONESE IN DALMATIA

During the 17th century Croatian territories were exposed to grave political problems: the Ottomans had established their military force in the eastern regions of the country, while the Hapsburgs and Venice reigned over most of the northern and coastal areas. The territory of Croatia, governed by the Viceroy (Ban) under the Hapsburg Monarchy, was smaller than at any time in its history. In the course of the 16th and 17th centuries – *Plorantis Croatiae saecula duo*, as they were called by the historian Pavao Ritter Vitezović in his poem (printed in Zagreb 1703) – a large part of the Croatian nobility was directly involved with activities of war. This was a time when the sound of the thunder of cavalry replaced the sound of Renaissance music, and when very few musicians enjoyed even the occasional patronage of noblemen or praise in the bourgeois drawing rooms. In Croatia, with the exception of Dubrovnik, which was a free city-state with a developed cultural heritage, musicians could find secure employment almost exclusively in religious institutions.[1]

Nonetheless, even during such a period of economic decline and the threat of war, the eastern Adriatic coastal regions of Istria and Dalmatia continued to be attractive destinations for cultured people and artists from all over Europe. The most important Italian composer working in Croatian lands in the first half of the 17th century was Tomaso Cecchini (Verona, ca. 1583-Hvar, 31 August 1644).[2] It is very likely that he acquired most of his excellent musical training in his native town, or elsewhere in Italy, and arrived in Dalmatia for the first time in 1603. In that year he took up the post of *maestro di cappella* at the cathedral of Split (Spalato). In 1614 he took up the same position on the nearby island of Hvar (Lesina) and remained there for the rest of his life. In both cathedrals he served as *maestro di cappella*, singing master and organist. During his lifetime

[1] For more information abour Baroque music in Croatian lands see Ennio Stipčević, *Music in Croatia*, in George J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 2004, pp. 414-429.

[2] The main work on Cecchini is Dragan Plamenac, *Toma Cecchini, kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru u prvoj polovici XVII stoljeća: bio-bibliografska studija* [Tomaso Cecchini, chapel master of the cathedrals of Split and Hvar in the first half of the 17th century: a bio-bibliographical study], «Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti», CCLXII, 1938, pp. 77-125 (reprinted in Id., *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji. Osam studija* [Music of the 16th and 17th centuries in Dalmatia. Eight studies], ed. Ennio Stipčević, Zagreb - Split, MIC - Književni krug, 1998, pp. 27-111. Stylistic studies has been provided by Bojan Bujić, *Cecchinijeve mise iz godine 1617* [Cecchini's masses from 1617], «Arti musices», I, 1969, pp. 195-114; Id., *Patronage and Taste in Venetian Dalmatia: the Case of Tomaso Cecchini's "Amorosi concetti"*, «Revista de Musicologia», XVI/3, 1993, pp. 1416-1422; Id., *A 'Provincial' Musician and his Wider Circle: Some Aspects of Tomaso Cecchino's Secular Music*, «Musica e Storia», VIII/2, 2000, pp. 391-415.

in Dalmatia, Cecchini acquired friends and patrons, to whom he dedicated most of his printed works. Together with composers such as Ivan Lukačić and Damjan Nembri, as well as with the theoretician Giorgio (Juraj) Alberti, he became one of the leading figures of early Baroque music in Dalmatia.[3]

Between 1612 and 1635 Cecchini published at least 27 collections of church and secular music, all published in Venice by Ricciardo Amadino and Giacomo and Alessandro Vincenti, including monodies, madrigals and canzonettas for several voices, psalms, motets, and several books of masses and instrumental sonatas. Only eight collections are complete, while the remainder are preserved incomplete.[4] That his works were known throughout Europe is testified not only by the appearance of several of his motets in contemporary anthologies, such as the *Corona sacra* (Antwerpiae, 1626) and the *Deliciae sacrae musicae* (Ingoldstadii, 1626), but also by the reference to a few of his titles in the *Catalogus librorum musicorum* (1639) by the Utrecht music bookseller van Doorn, as well as their presence in the private library of the Portuguese King João IV. Cecchini was a promoter of *musica moderna* in Dalmatia. Thus the *Amorosi concetti*. *Madrigali voce sola* [...] *libro primo* (1612) was the earliest collection of early Baroque music written for the Croatian *milieu*. In his dedication to the Capogrosso brothers of a noble Split family, Cecchini designated his madrigals as «canti con l'ornamento» (cf. figure 1 and example 1).

Eight sonatas published in his *Cinque messe a due voci*, op. 23 (1628), as well as the lost collections of *Sonate per uno et doi violini* (1634) and of *Note musicali*, are among the earliest printed instrumental works created on the eastern shores of the Adriatic.[5] That his music attracted the attention of his contemporaries is shown by Michael Praetorius, who mentions Cecchini's collection *Bicinia Motetti Concertati* (probably op. 4 of 1613) in the third volume of *Syntagma musicum* (1619),[6] while discussing the terms *motetto* and *concerto*.

From the very beginning of his stay in Dalmatia, Cecchini proved to be a very fruitful composer. For example, between 1616 and 1618 he had at least eight collections printed, some of them quite voluminous. Soon after he had published his third book of madrigals, the *Amorosi concetti*, op. 7 (1616), the fragmentarily extant *Salmi*, *et moteti concertati* […] *a quattro voci piene* […] *et un echo nel fine a otto voci*, op. 9 (1616) appeared; here the practice of eight part double-choirs appears for the first time in Dalmatia. Particularly interesting are the collections *Otto messe brevi, facili et ariose* […] *a quattro voci,* op. 11 (1617) and *Madrigali et canzonette a tre voci* […] *libro primo*, op. 12 (1617), because they show the direction in which Cecchini's style of composition had moved in the latter years. The *Madrigali et canzonette* consist of a series of short miniatures which, in spite of their extreme simplicity, reveal grace and lightness (cf. figure 2).

---

[3] Ennio Stipčević, *Influssi veneziani nelle musiche dei maestri dalmati del Cinque e Seicento*, «Musica e Storia», VI/1, 1998, pp. 227-236.

[4] For a full list of Cecchini's work see the appendix.

[5] Tomaso Cecchini, *Osam sonata / Eight Sonatas*, ed. Bojan Bujić, Zagreb, MIC, 1984.

[6] Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, 3 vols., Wolfenbüttel, 1619, III, p. 8, *Termini musici* (rist. anast., ed. Wilibald Gurlitt, Kassel - Basel - London - New York, Bärenreiter, 1958).

Figure 1. Tomaso Cecchini, *Amorosi concetti. Madrigali voce sola* [...] *libro primo* (Venice, Ricciardo Amadino, 1612), title page

AMOROSI CONCETTI

MADRIGALI VOCE SOLA

FACILI PER CANTARE

ET SONARE NEL CLAVICEMBALO

CHITARONE O LIVTO.

DI TOMASO CECCHINO VERONESE.

LIBRO PRIMO

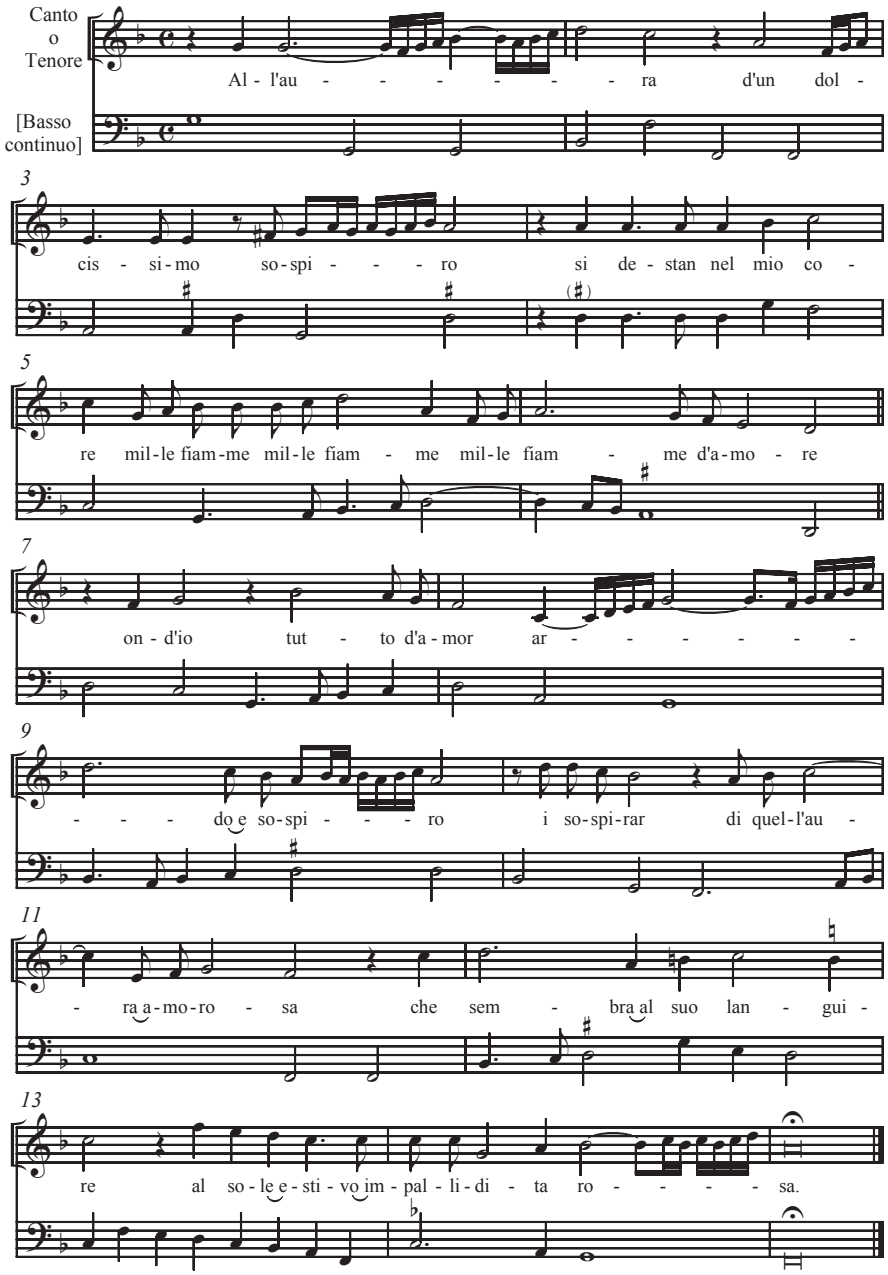
Nuouamente Composti, & dati in Luce.

IN VENETIA,

APPRESSO RICCIARDO AMADINO

M. DC. XII.

Example 1. Tomaso Cecchini, *All'aura d'un dolcissimo sospiro*
In *Amorosi concetti. Madrigali voce sola* [...] *libro primo* (Venice, Ricciardo Amadino, 1612)



The third book of madrigals, *Amorosi concetti*, is the first work known to have been signed by Cecchini as *Maestro di Cappella Cathedrale di Liesena.*[7] In the dedication to the Trogiran nobleman Giovanni Mazzarelli, dated Split, 15 April 1616 and signed by a certain Sperindio Ghirardoli, attention is given to Cecchini's standing in the house of the Capogrosso family, the same family to which the *Amorosi concetti I* was dedicated. Cecchini's departure from Split in 1614 was very likely connected with the conflict that the archbishop of Split, de Dominis had had with the papal doctrine at the time, and subsequently with the dean and chapter of Split cathedral. After de Dominis was forced to leave Split in 1616, some members of the Capogrosso family, Cecchini's friends and patrons, were also accused of heresy. De Dominis was much later condemned by the Inquisition and publicly burned together with all his books in the Campo dei fiori in Rome.[8]

In the introduction to the dedication of Cecchini's third book of *Amorosi concetti* there is an evocation of the Pythagorean concept of the harmony between numbers, the human spirit and music, but neither in this nor in other dedications can we find any statement of Cecchini's musical aesthetic. Perhaps the term *concetto* from the title page might be linked with the Mannerist conception of the *concetto*. In the first book of *Amorosi concetti* the influence of Giulio Caccini's *Le nuove musiche* can obviously be recognised, both in the use of ornamental *formulae* and in the harmonic progressions. Cecchini achieved the Mannerist effect of wonder ('meraviglia') also by his choice of lyrics: his favourite poets were Giambattista Marino and Gabriello Chiabrera, but he also used verses by some Dalmatian authors, such as Matteo Lupo (Matija Vučić).

Already in the first book of *Amorosi concetti* there are several 'false duets' for one high and one low voice, in which the bass vocal part places the instrumental continuo. This implies that the instrumental bass is in fact a *basso seguente.* In the third book of *Amorosi concetti* there are several such 'false duets', and the two madrigals for two high voices and continuo are indeed the only 'true duets'.[9]

The early Baroque style, close to Florentine Mannerism, is evident in the monodies and duets of the first and third collections of *Amorosi concetti*. Furthermore, the third book shows itself to be one of the watershed collections in the whole of Cecchini's *oeuvre*, marking the final print of his early period, when the Veronese master was still fond of experimenting with vocal virtuosity. Later he adapted his compositional style to the more modest capacities of the performers in Split and Hvar. There is no doubt that solo singing with instrumental accompaniment could easily accommodate the strong tradition of Renaissance lute music and poetry in Dalmatia.[10] During his career as a composer,

---

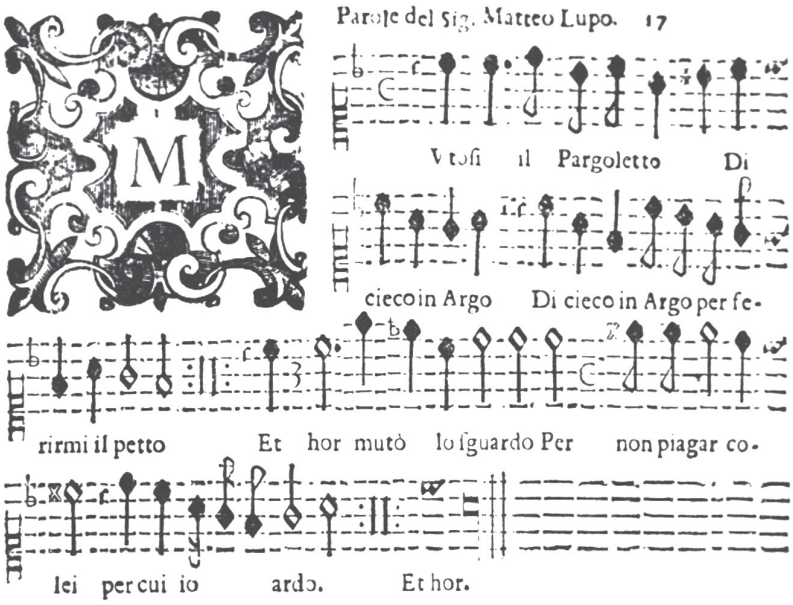
[7] For a modern edition, see Tomaso Cecchini, *Amorosi concetti, Il terzo libro de' madrigali a una, et due voci*, ed. Ennio Stipčević, Zagreb, MIC, 2006.

[8] Marco Antonio De Dominis was a learned and multifaceted person: mathematician, physicist, theologian and passionate polemicist. See Noel Malcolm, *De Dominis (1560/1624): Venetian, Anglican, Ecumenist and Relapsed Heretic*, London, Strickland & Scott Academic Publications, 1984.

[9] John Whenham, *Duet and Dialoge in the Age of Monteverdi*, 2 vols., Ann Arbor, UMI, 1982, I, pp. 110-111.

[10] Cf. Josip Torbarina, *Italian Influence on the Poets of the Ragusan Republic*, London, Williams and Norgate, 1931; Zoran Kravar, *Das Barock in der kroatischen Literatur*, Köln, Böhlau, 1991.

Figure 2. Tomaso Cecchini, *Mutossi il pargoletto*
In *Madrigali et canzonette a tre voci* […] *libro primo*, op. 12 (Venice, Giacomo Vincenti, 1617)



Cecchini moved from the up-to-date attitude that distinguished his early works towards an increasing simplification in later years. The specific synthesis of *stile antico* and *stile moderno* is perhaps best shown in his liturgical works, especially in his book of masses.

Not just in his early 1617 collection,[11] but also later in *Il terzo libro delle messe ariose* (1624), *Missae tribus, quatuor, quinque et octo vocibus* (1627) and *Cinque messe a due voci* (1628) Cecchini shows an ability to adapt modern expression to modest local performing possibilities. In one of his eight-voices mass from 1627, a Palestrinian style of counterpoint is recognizable in the opening sections of the *Kyrie* and *Gloria*, while the *Credo* is written mostly in chordal *a cappella* style, where the melodic development of the individual lines is sacrificed to the vertical harmonic development in an articulated rhythmical shape.[12]

On the other hand, his eight sonatas from 1628 were written for liturgical use and have significant features in common with contemporary Venetian church instrumental works by composers such as Biagio Marini, Dario Castello and Giovanni Battista Riccio.[13] It

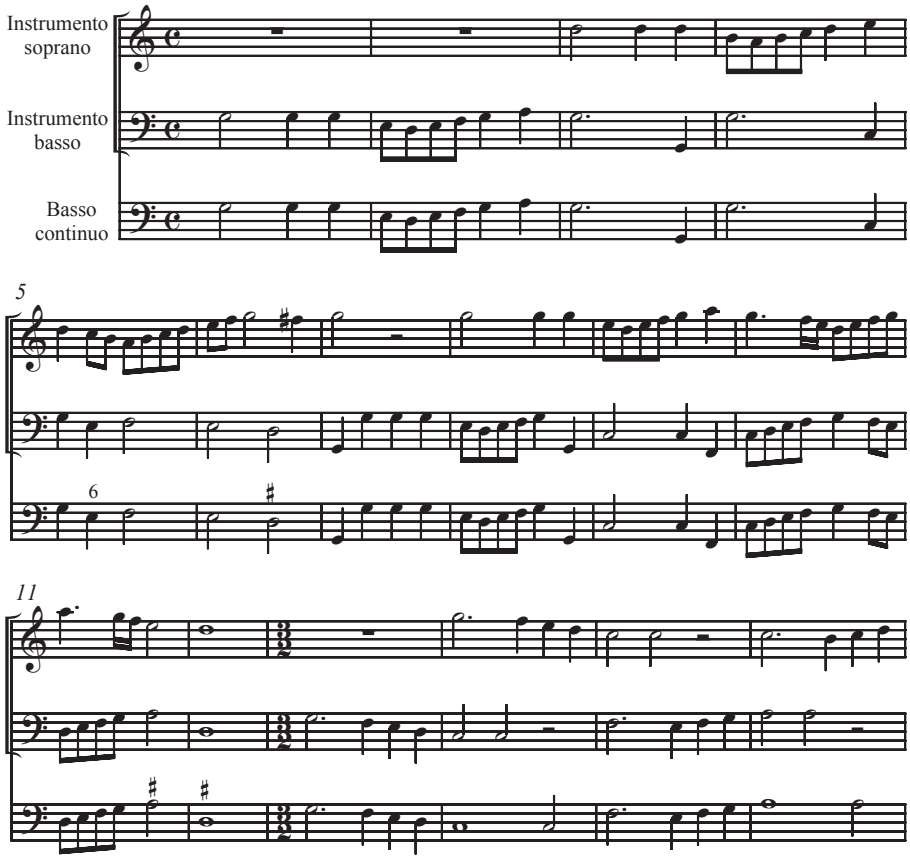
[11] Bujić, *Cecchinijeve mise*, pp. 105-117.

[12] Cf. the beginning of the *Credo* in Stipčević, *Music in Croatia*, pp. 421-422 (music example 13/2).

[13] Piotr Wilk, *Sonata na skrzypce solo w siedemnastowiecznych Włoszech* [Violin solo sonata in seventeenth-century Italy], Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005 (Acta Universitatis Wratislawiensis, 2847).

seems apparent that Cecchini found precedents in Riccio's *Divine lodi musicali,* a collection of motets and canzonas in three books (Venice 1612-1620), although Cecchini's pieces are on a smaller scale and with the utmost simplification. Similar to Riccio is Cecchini's insistence on a succession of short sections based on the opening subject and contrasting sections in triple meter[14] (cf. example 2).

Example 2. Tomaso Cecchini, Sonata terza
In *Cinque messe a due voci*, op. 23 (Venice, Alessandro Vincenti, 1628)



In this short overview it is not possible to give a more precise stylistic evaluation of Tomaso Cecchini's *opus musicum*. Instead of a conclusion, I would like to finish by

[14] Marco di Pasquale, *Tommaso Cecchini's "Sonate per gl'istrumenti, bassi & soprani" from his Opus 23* (*1628*), in *Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjoeuropskih i mediteranskih glazbenih kultura / Zagreb and Croatian Lands as a Bridge Between Central-European and Mediterranean Musical Cultures*, ed. Stanislav Tuksar, Zagreb, HMD, 1998, pp. 105-125.

quoting Bojan Bujić: «Cecchini, in fact, becomes a representative image of a particular type of composer: provincial by residence, though constantly maintaining links with a wider area, reacting to patrons but also bringing these patrons into contact with a repertory which significantly outgrows the parochial, limited, nature of the circles in which the music first took shape».[15]

Abstract

The most important Italian composer working in the area of Croatia in the first half of the 17th century was Tomaso Cecchini (Verona, ca. 1583-Hvar, 1644). He probably acquired sound musical training in his native town, or elsewhere in Italy, and arrived in Dalmatia for the first time in 1603, where he took up the post of *maestro di cappella* for the cathedral in Split; in 1614 he moved to the nearby island of Hvar and remained there for the rest of his life. In Split, and then in Hvar, he had a variety of musical duties: he was *maestro di cappella* for both cathedrals and also singing master and organist. From 1612 to 1635 he published at least 27 collections, including monodies, madrigals and canzonettas for several voices, motets, masses and instrumental sonatas. Cecchini acquired local friends and patrons to whom he dedicated his printed works. A short overview of his musical activities in Dalmatia is given, together with a complete bibliography of his work.

Il più importante compositore italiano attivo nell'area della Croazia nella prima metà del XVII secolo fu Tomaso Cecchini (Verona, ca. 1583-Hvar, 1644). Dopo avere ricevuto una formazione musicale molto probabilmente nella sua città natale, o altrove in Italia, si trasferì in Dalmazia per la prima volta nel 1603, per occupare il posto di maestro di cappella del duomo di Spalato. Nel 1614 si trasferì nella vicina isola di Hvar, dove sarebbe rimasto per il resto della sua vita. A Spalato, e poi a Hvar, svolse diverse mansioni musicali: fu attivo come maestro di cappella delle due cattedrali, come maestro di canto e organista. Fra il 1612 e il 1635 diede alle stampe almeno 27 raccolte di monodie, madrigali e canzonette a più voci, mottetti, messe e sonate strumentali. Cecchini si procurò diversi amici e protettori locali ai quali dedicò le sue opere a stampa. Il contributo offre una breve panoramica delle sue attività musicali in Dalmazia, insieme alla bibliografia completa delle sue opere.

[15] Bujić, *A 'Provincial' Musician*, p. 393.

Appendix

Tomaso Cecchini, List of Works

The list of Cecchini's works is arranged in chronological order. Most of the bibliographic data is from Dragan Plamenac, *Toma Cecchini, kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru u prvoj polovici XVII stoljeća: bio-bibliografska studija* [Tomaso Cecchini, chapel master of the cathedrals of Split and Hvar in the first half of the 17th century: a bio-bibliographical study], «Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti», CCLXII, 1938, pp. 77-125 (reprinted in Id., *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji. Osam studija* [Music of the 16th and 17th centuries in Dalmatia. Eight studies], ed. Ennio Stipčević, Zagreb - Split, MIC - Književni krug, 1998, pp. 27-111, where each of the extant works contains the full text of the dedication. Plamenac's pioneering study, together with some more recent entries, is cited below with the following sigla:

[CV] Joaquim de Vasconcellos, *Primiera parte do Index da livraria de musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom João a IV* [...] *por Paolo Craesbeck. Anno 1649*, Porto, 1874 (rist. anast., Kessinger, 2010); http://nrs.harvard.edu/um-3:HUL.FIG.005870840 (11/05/2015)

[B] Bojan Bujić, *Na tragu jednom izgubljenom djelu Tomasa Cecchinija* [Tracing a lost work by Tomaso Cecchini], «Zvuk», LXXXIII, 1968, pp. 159-162.

[B1] Bojan Bujić, *Jedan zanemareni izvor Cecchinijevih moteta* [A neglected source of Cecchini's motets], «Zvuk», CXV-CXVI, 1971, pp. 316-321.

[H] Janez Höfler, *Dvije zbirke skladbi Tome Cecchinija* [Two Collections by Tomaso Cecchini], «Sv. Cecilija», XL/2, 1970, pp. 44-45.

[M] Oscar Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali Italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984.

[Pa] Aleksandra Patalas ed., *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, kept at the Jagiellionian Library in Crakow*, Kraków, Musica Iagellonica, 1999.

[P] Dragan Plamenac, *Toma Cecchini*, cited in note 2, p. 325.

[P1] Dragan Plamenac, *Ispravci i dopune bibliografije djela Tome Cecchinija* [Corrections and additions to the bibliography of works by Tomaso Cecchini], «Arti musices», II, 1971, pp. 43-52.

[S] Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana pubblicata in Italia fino al 1700*, Firenze, Olschki, 1952.

[T] Stanislav Tuksar, *Prema identifikaciji četiriju dosad nepoznatih kasnijih opusa Tomasa Cecchinija iz 1623., 1627., 1630. i 1634. godine* [Towards the identification of four hitherto unknown late works of Tomaso Cecchini], «Arti musices», XXIV/1, 1993, pp. 91-97.

[V] Henri Vanhulst, *The Catalogus librorum musicorum of Jan Eversten van Doorn* (*Utrecht 1639*), *a Fascimile Edition with an Introduction*, Utrecht, HES, 1996.

1. *Extant works*

1612 (op. 1/2)
AMOROSI CONCETTI / MADRIGALI / VOCE SOLA / FACILI PER CANTARE / ET SONARE NEL CLAVICEMBALO / CHITARONE O LIVTO. / *DI TOMASO CECCHINO VERONESE*. / LIBRO PRIMO / Nuouamente Composti, & dati in Luce. / [Printer's mark] / IN VENETIA, / APPRESSO RICCIARDO AMADINO / M.DC.XII.

[Ded.] ALLI MOLTO ILLVSTRI / MIEI SIGNORI ET PATRONI / OSSERVANDISSI MI. / *LI SIGNORI* / NICOLO, GIOVANNI, AGOSTINO, / ET GIROLAMO FRATELLI CAPOGROSSI.

DAL primo giorno, ch'io giunsi à questa Nobilissima Città, & n'hebbi con tratenimenti honorati ferma habitatione, io mi sentì inclinato, & aceso d'un cosi diuoto affetto verso le Sig. Vostre Molto Illustri [...] *io spero, che questi miei Canti con l'ornamento in fronte de loro preggiatissimi nomi riescano maggiormente riguardeuoli, & di maggior soauità, & gratia à qualunque piacerà loro prestare il cor lieto, l'orecchio intento, & l'armonioso suono de stromenti, & voci.* [...] *Di Venetia adi 20. Nouembre 1612.* [...]

TAVOLA DELLI MADRIGALI

All'aura d'vn dolcissimo sospiro
Rosa d'Amor. Seconda Parte.
Vaga suspina ascosa.
A Dio Ninfa de' fiori. Seconda parte.
Quelle mie vaghe stelle
Caro dolce ben mio
Temer Donna non dei
Anzi temo che dei; Risposta
Occhi miei poi ch'osaste.
Dimi caro ben mio
Vermiglio e vago fiore.
Ecco Maggio seren.
Cosi soletto.
Nel spuntar dell'Aurora, à 2.
Suegliati pastorella, à 2.
Ti chiamo e non rispondi, à 2.
O vaga eterna Aurora.
Ardentissimo amore.
Che fai qui Pastorella.
Clori vezzosa e bella.
Pargoletto Fanciullo.
Era vna luce chiara.
Qual Icaro nouello.
S'io m'auicino à voi.
Care benedette nere.

Firenze, Biblioteca Nazionale (I-Fn) [P]; [P1]
RISM A/I C 1668

1613 (op. 3)
CANTI SPIRITVALI / A VNA, DVE, ET TRE / VOCI / *Appropriati per cantare*, *et sonare nel Clauicembalo Chitarone* / *ò altro Istromento*. / DI TOMASO CECCHINO / VERONESE / Maestro di Capella nella Chiesa Cathedrale / di Spalato. / OPERA TERZA. / Raccolta da Stefano Canonici da Bologna. / Et di nouo posta in Luce. / CON PRIVILEGIO. / [Printer's mark] / DI VENETIA, / Appresso Giacomo Vincenti. M.D.C.XIII.

[Ded.] ALL'ILLVSTRIS.MO ET REVER.MO SIGNORE / SIG. MIO ET PATRON COLENDISS.mo / MONSIGNOR BERLINGUERO GESSI / VESCOVO DI RIMINI, ET NONTIO APOSTOLICO / ALLA SERENISSIMA SIGNORIA / DI VENETIA.

[...] Che però essendomi venuto alle mani la presente Opera Spirituale del Sig. Tomaso Cecchino Veronese spirito in vero virtuoso, & di honorate qualità dotato [...] Di Venetia li 25. Settembrio 1613 [...] Stefano Canonici Bolognese.

TAVOLA DE I CANTI SPIRITVALI / DI TOMASO CECCHINO.

Voce Sola
O Capo mio spinoso
O Luci di Giesù
Bocca soaue, e cara
Gioia del Paradiso
O bel diadema sacro
Pietosa industre mano
Sospiraua Maria
Signor che già te stesso
Vergine benedetta

A due Voci
O qual aspido stillo
Al marmo del mio core
O ingrati mortali. Prima parte
D' arco in vece vna canna. 2. parte
Languete mio Giesù
Deh potesse pur io

A Tre Voci
Porgimi Giesù mio
Vieni anima diletta
O crin pregiato
Ah dolente mia voce
Troppo curiosa mia voce
Tu che d'eterni chiostri
Vergine benedetta

Washington, Library of Congress (US-Wc) [P], [P1]
RISM A/I C 1669

1613b (op. 4)
MOTETTI / CONCERTATI / A Due Voci. / Con il Basso continuo per l'Organo / DI TOMASO CECCHINO VERONESE. / Maestro di Capella nella Chiesa Cathedrale / di Spalato. / *Nouamente posti in Luce*. / LIBRO PRIMO. / OPERA QVARTA. / [Printer's mark] / In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino / MDCXIII.

[Without dedication]

TAVOLA DEI MOTTETTI

Cantemus Domino	Canto, ò Tenore, e Basso.
Decantabat populus	Canto, ò Tenore, e Basso.
Exultate Deo	Canto, ò Tenore, e Basso.
Iam de sommo	Due Soprani, ò Tenori, in Echo.
Congratulamini	Due Soprani, ò Tenori, in Echo.
Gaude virgo gloriosa	Canto, ò Tenore, e Basso.
Veni dilecte mi	Alto, e Basso.
Introduxit me rex	Canto, o Tenore, e Basso.
O Iesu amabilissime	Due Tenori, o Soprani.
Ecce quam bonum	Canto, o Tenore, e Basso.
Iubilate Deo	Tenore, o Canto, e Basso.
Confitebor tibi Domine	Alto, e Tenore; ouero Ten. ò Canto, e Bas.
Virgo decus nemorum	Due Soprani, ò Tenori in Echo.
De ore prudentis	Due Bassi.
Amauit eum Dominus	Due Bassi.
O Iesu dulcis memoria	Tenore, ò Soprano, e Basso.
Ave verum corpus	Alto, e Tenore, ouero Ten. ò Canto e Basso.
Exaltabo te	Alto, e Tenore, ouero Canto, ò Ten, e Basso.
Rutilans Aurora	Tenore, o Canto, e Basso.
Veni Domine Iesu Christe	Tenore, o Canto, e Basso.
Amor Iesu Dulcissime	Canto, ò Tenore e Basso.
Bonum est confiteri Domino	Canto, ò Tenore e Basso.
Salue Regina	Due Soprani, o Tenori.
Veni sancte Spiritus	Due Tenori, ò Soprani.
Benedic anima mea Domino	Tenore, o Canto, e Basso.
Tribulationes ciuitatem	Canto, o Tenore, e Basso.
Veni sponsa Christi	Canto, ò Tenore, ouero Alto, e Basso.
Expurgate vetus A 3	Due Soprani, ò Tenori, e Basso.
Super flumina babilonis, a 3	Tenore, e Due Bassi.
Laudate pueri. 4 Toni.	Due Soprani, o Tenori.

München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs) (B) [= P]
RISM A/I C 1670

1616a (op. 7)
AMOROSI CONCETTI / IL TERZO LIBRO DE' MADRIGALI / A VNA, ET DVE VOCI / DI TOMASO CECCHINO / VERONESE / Maestro di Capella nella Cathedrale / di Liesena. / OPERA SETTIMA. / Nouamente posta in luce. / *Dedicata All'Illustre Signore il Sig. Giouanni Mazza-* / *relli Nobile Traurino*. / [Printer's mark] / In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. 1616.

[Ded.] ALL'ILLVSTRE SIGNORE / IL SIG.or GIOVANNI MAZZARELLI / NOBILE TRAVRINO.

VO*llero i Pitagorici, Illustre e molto Nobile Signor Mio, che l'anima nostra fosse composta di perfetto numero e d'armonia* [...] *e mia maggior consolazione s'aggiunga l'esser'ella dilettissimo Cognato de gl'Illustri Signori Giouanni, Agostino, e Girolamo Capogrossi, le cui splendidissime Case in queste parti sono publico, vero, e sicuro albergo della Cortesia.* [...] *Di Spalato li XV. Aprile MDCXVI.* [...] */ Sperindio Ghirardoli.*

A VNA VOCE

Che dar più vi poss'io
Ch'io mi scordi di voi
Filli, nieghi tua fede
Se dite che 'l partir
Tutta ridente
Deh, chi tace il bel pensiero. 1. parte
Io so pur che se ferita. 2. parte
Bocca, pompa d'amore
O sospetto fallace
Per la bella Licori. 1. parte
Amor dicea. 2. parte
Crudel se t'e [sic] si graue
Io senza fede?
Homai che giunta è l'hora
S'io non ti toglio vn bacio
Luci belle, e spietate
Donna s' è foco Amore
Mori mi dite
Per questa vita giuro

A DVE VOCI

O rosetta che rosetta
Baci parto de l'alma
Ecco l'alba 1. parte
Vedrai l'alba 2. parte
Al viuo sol
Fatti pur specchio il fiume
Lilla vn bacio ti chiesi

Quando vuol sentir mia voce
Bocca amorosa
Dolci miei sospiri

Oxford, Christ Church Library (hereinafter GB-Och) [P]
RISM A/I C 1671

Modern edition: TOMASO CECCHINI, *Amorosi concetti, Il terzo libro de' madrigali a una, et due voci*, ed. Ennio Stipčević, Zagreb, MIC, 2006.

1616b (op. 9)
SALMI, ET MOTETTI / CONCERTATI A QVATTRO / VOCI PIENE / Et mutate à beneplacito de Cantori con il / Basso per l'Organo, / *Et vn Echo nel fine à Otto voci* / DI TOMASO CECCHINO / VERONESE / *Maestro di Capella nella Catedrale di Lesina*. / LIBRO PRIMO. / OPERA NONA. / [Printer's mark] / IN VENETIA, / Appresso Giacomo Vincenti. MDCXVI.

[Ded.] Al molto Ill.re et Rever.mo Sig.re Mons.ignor Abatte Fasaneo Archidiacono di Liesena […] / Di Liesena li X. Marzo. MDCXVI. [...]

Dixit Dominus, Primi Toni
Confitebor, Secundi Toni
Beatus Vir, Sexti Toni
Laudate pueri, Quarti Toni
Magnificat
Sancta Maria dulcis et pia
Aspice Domine de sede
Super flumina Babilonis
Jubilate Deo
Benedicam Dominum
In spiritu humilitatis
Quem vidistis pastores
Angelus Domini descendit
Jesu nostra redemptio
Benedictus vir Deus
Ornaverunt faciem templi
O quam gloriosum est regnum
Iter faciente Paulo

Piran, Župnijski ured Piran (hereinafter SL-Pžu) (C) [H]

1617a (op. 11)
OTTO MESSE / BREVI, FACILI, ET ARIOSE / Appropriate per cantare nell'Organo / A QVATTRO VOCI PARI / Composte sopra li otto toni della Musica / *CON IL BASSO CONTINUO* / Et nel fine le LETANIE della Beata Vergine / Maria Concertate con due Bassi, & due / Soprani ò Tenori. / DI TOMASO CECCHINO / VERONESE / Maestro di Capella nel Duomo di Lesina / OPERA

VNDECIMA / Nuouamente composta, & data in luce. [Printer's mark] / IN VENETIA, Appresso Giacomo Vincenti, 1617.

[Ded.] ALLI ILLVSTRI ET MOLTO / REVERENDI SIGNORI / LI SIGNORI CANONICI / ET CAPITVLO DELLA CHIESA / CATEDRALE DI LESINA. / TOMASO CECCHINO.

INDEX MISSARVM.

Missa Primi Toni
Missa Secundi Toni
Missa Tertii Toni
Missa Quarti Toni
Missa Quinti Toni
Missa Sexti Toni
Missa Septimi Toni
Missa Octaui Toni
Litaniae B. M. Virginis

London, British Museum Library (hereinafter GB-Lbm) (C, A, T, B) [P]
RISM A/I C 1672

1617b (op. 12)
MADRIGALI / ET CANZONETTE / A TRE VOCI / Con il suo Basso Continuo per Sonare / DI TOMASO CECCHINO VERONESE / LIBRO PRIMO. / OPERA DVODECIMA [Printer's mark] / In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. MDCXVII.

[Ded.] AL MOLTO ILLVSTRE / ET ECCELENTISS^{mo} SIGNORE / IL SIG. BONDVMIERO LVPO. / […] *Di Liesena li XXV. Febraro. MDCXVII.* […] *Tomaso Cecchino.*

TAVOLA

Voi mi dite ch' io mora
Cor mio la bianca mano
Chiome crespe e dorate
Le guancie impallidio
De le guancie le rose
Occhi amorosi e cari
Pastorella gentil
Pargoleggia la cruda
A gl'aspri miei lamenti
Filli cogliendo fiori
Deh non partir mia Clori
Già trafigesti Amore
Fermo lieto e costante
Sù sù Amanti
Ecco che gl'augelletti

Vezzosette mie Ninfe
Mutosi [sic] il Pargoletto
Tirsi tu parti
Tra queste piante
A me cosi fedele
Filli cor del mio core
Vn baccio chieggio

Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (hereinafter I-Bc)
(compl.: CI / T, CII / T, Bc); GB-Lbm (CII / T) [P]
RISM A/I C 1673

1617c (op. 13)
MOTETTI / A VNA VOCE / SOLA / Commodi, & facili ad ogni Cantore, & con il / Basso per l'Organo. / DI TOMASO CECCHINO / VERONESE / OPERA DECIMATERZA / Nouamente composta, & data in luce. / CON PRIVILEGIO. / [Printer's mark] / IN VENETIA. / Appresso Giacomo Vincenti. / MDCXVII.

[Ded.] Al Virtuoso, & honoratissimo Signore / IL SIG. MARCANTONIO ROMANO / ORGANISTA NELLA METROPOLI / DI SPALATO.
Perchè a mi tengo sicuro (Signor Compadre mio caro) che quelle mie musiche note tanto piaceranno à Vostra Signoria quanto ogn'altra cosa maggiore ch'io gli donasse […] Di Lesina li 11. Novembre 1617. / Tomaso Cecchino.

TAVOLA DEI MOTETTI / DI TOMASO CECCHINO / VERONESE / A Vna Voce Sola.

CANTO, o TENORE
REpleatur os meum
Benedicam Dominum
O quam suavis es
Audi Domine
Recordare Domine
Cantabo Domino
O Iesu mi dulcissime
O Bone Iesu
O Sacrum conuiuium
O quam pulchra es
Salue radix sancta
Dilectus meus
Egredimini
Vulnerasti cor meum
Peccaui
Anguissie [sic] mihi sunt
Deus canticum
Confitebor tibi Domine
Obsecro Domine
Benedictus Dominus
Paratum cor meum
In te Domine speraui
ALTO.
Domine ne in furore
Audi filia Sion
Exultate Deo
Quando Iesu digitur
BASSO.
Audi Domine
Exaudi Deus
Diligam te Domine

IL FINE.

GB-Lbm (Bc) [B]
RISM A/I C 1674

1619a (op. 14)
PSALMI, MISSA / ET ALIA CANTICA / QVINQVE VOCIBVS / *Unà cum graui parte pro Organo.* / AVCTORE / THOMA CECCHINO / VERONENSI / OPUS DECIMVM QUARTUM. / Nunc primum in lucem aeditum. / CVM PRIVILEGIO. / [Printer's mark] / *Venetiis*, / *Apud Alexandrum Vincentium*. *MDCXIX.*

[Ded.] ILLUSTRISSIMO, AC REVERENDISSIMO DOMINO / D. IOANNI ERDEODO, / VIMVNDRIENSIS ECCLESIAE / EPISCOPO VIGILANTISSIMO, / Montis Claudij Comiti perpetuo & c. / NICOLAVS DE VIVIS. / S. p. F.

INDEX PSALMORVM ET MISSARVM […]

Dixit dominus Domino Primi Toni
Confitebor tibi Domine Tertij Toni
Beatus vir qui timet Dominum Sexti Toni
Laudate pueri Dominum Octaui Toni
Magnificat Anima mea Secundi Toni

MISSA
Surge propera
Iesum omnes agnoscite
Cantemus omnes
Confitemini Domino
Laudate Dominum

Frankfurt a. M., Stadtbibliothek (D-F) (compl.: C, A, T, B, Bc) [P]
RISM A/I C 1675

1619b (op. 15)
MADRIGALI / ET ARIE / A CINQVE VOCI / Con il Basso Continuo per Sonare se piace. / DI TOMASO CECCHINO / VERONESE / LIBRO PRIMO. / Nouamente composti, & dati in luce. / CON PRIVILEGIO. / OPERA DECIMA QVINTA. / [Printer's mark] / IN VENETIA / Appresso Alessandro Vincenti MDCXIX.

[Ded.] AL MOLTO ILLVS.RE ET ECCEL.MO / MIO SIGNORE / IL SIGNOR PIETRO DOIMICIO. / *Di venetia* [sic] *li 24 di Settembre MDCXIX.* / […] *Tomaso Cecchino.*

TAVOLA DELLI MADRIGALI / ET ARIE […]

MADRIGALI
AMarilli ben mio
Son guardi o pur son dardi.
Velen ch'il cor m'uccise
Che fai che non t'arischi
Bella mia pallidetta
Taci Taci lingua deh taci
Ecco alli ch'io parto

ARIE
Voi bacciatrici saettatrici
O che felice sorte. Prima parte
O che dolce ristoro. Seconda parte
Sono lacci Donne. Pri. Sec. Ter. par.
M'Impone Amor. Pri. Sec. Ter. parte
Al fonte al prato. Pri. Sec. Ter. Quar. par.
Su su vaghi angelletti

Ars'io pure ed'amai. Prima parte
Chiedi a Fillide vn bacio. Seconda parte
Cari d'Amor tormenti
Chiome belle
Di noturno e casto velo
IL FINE.

Siena, Accademia Musicale Chigiana (I-Sac) (C)
RISM A/I C 1676
I-Bc (B) [P1]

1620 (op. 16)
MESSA, SALMI / ET MOTETTI / A SETTE VOCI / Diuise in due Chori / CON IL BASSO PER L'ORGANO / DI TOMASO CECCHINO / VERONESE / OPERA DECIMASESTA. / Nouamente Composta, & data in luce. / CON PRIVILEGIO. / [Printer's mark] / In Venetia. Appresso Alessandro Vincenti. 1620.

[Ded.] Al Molto Illustre, & Molto Reu.do Signore Monsig.r Aloisio Ivaneo, Canonico, et Primicerio nella Chiesa Catedrale di Lesina. Di Venetia li 8. d'Agosto, 1620. […] Tomaso Cecchino.

Messa a 7 voci
Dixit Dominus
Laudate pueri. Quarti Toni
Magnificat Secundi Toni
Facta est cum Angelis
Jubilate Deo omnis terra
Confitemini Deo
Vidi speciosam
Quae est essa. Dialogo

SL-Pžu (I: B; II: C, B, Bc incompl.) [H]

1624 (op. 19)
IL TERZO LIBRO / DELLE MESSE ARIOSE / Appropriate per Cantar con l'Organo. / A TRE, QVATTRO, CINQVE / ET OTTO VOCI / Con alcuni Salmi intieri per il Vespero; in diuersi, / Et variati modi concertati. / DI TOMASO CECCHINO / VERONESE / OPERA DECIMA NONA. / Nouamente composta, & data in luce. / CON PRIVILEGIO. / [Printer's mark] / IN VENETIA, / Appreso Alessandro Vincenti. MDCXXIIII.

[Ded.] ALLI ILLVSTRI, ET MOLTO REVERENDI SIGNORI / LI SIGNORI CANONICI / ET CAPITVLO DELLA CHIESA / METROPOLITANA DI SPALATO. / TOMASO CECCHINO.

TAVOLA
MESSE

Messa à 3. voci. Detta la vergine.
Messa à 4. In stile recitatiuo Detta la Bella.
Messa à 5. voci. Detta la Regina.
Messa à Otto voci. Detta la Celeste
Due Canti, ò Tenori, & Basso
Canto, Alto, Tenor & Basso.
Canto, Alto, due Tenori, & Basso.
Due Chori à voci piene.

SALMI

Dixit Dominus del Primo Tuono.	A 5.	Canto, Alto, due Tenori, & Basso.
Confitebor tibi. Del Terzo Tuono.	A 4.	Canto, Alto, Tenor, & Basso.
Beatus vir del Sesto Tuono.	A 5.	Due Canti, due Tenori & Basso.
Laudate pueri Do. Del Sec. Tuo.	A 4.	Due Canti, & due Tenori.
Credidi propter. Dell' Ottauo Tuono.	A 3.	Due Canti, & Tenore.
Magnificat del Sesto Tuono.	A 8.	Due Chori à voci piene.

Kraków, Biblioteka Jagiellońska (hereinafter PL-Kj)
(compl.: I: C, A, CII / T, B; II: C, A, T, 5 / C, B, Bc) [P], [Pa]

1627 (op. 22)
THOMAE CECCHINI / VERONENSIS / MISSAE TRIBVS, QVATVOR, QVINQVE, ET OCTO VOCIBVS / IN ORGANO CONCINENDAE / Vnà cum Psalmis Vespertinis, duobus Choris diuersae modula- / tis; & alijs Canticis, vnica duabus, tribus, & quatuor / vocibus decantandis; Cum Basso Generali. / LIBER QVARTVS. / OPVS XXII. / Nuper aeditum. / SVPERIORVM PERMISSV, ET PRIVILEGIIS. / [Printer's mark] / VENETIIS. / Apud Alexandrum Vincentium. MDCXXVII.

[Ded.] ILL. ET ADM. R. R. D. D. / CANONICIS, ET CAPITVLO / CATHEDRALIS ECCLESIAE PHAREN. / THOMAS CECCHINVS p. F.

TAVOLA

MESSE.
Messa Prima, à 3. detta l'Angelica.
Messa Seconda, à 3. detta l'Humilità essaltata
Messa à 4. detta la Variata.
Messa à 5. detta la Spezzata.
Messa à 8. detta la Concordia

SALMI.

Dixit Dominus. Octaui Toni.	à 8
Confitebor. Secundi Toni.	à 2
Beatus vir. Primi Toni.	à 2
Laudate pueri. Sexti Toni.	à 2
Laudate Dominum. Sexti Toni.	à 8
Magnificat. Octaui Toni.	à 8

MOTETTI A VOCE SOLA

Tota pulchra es.	Canto
Ad Dominum cum tribularer.	Alto
Domine Iesu Christe.	Tenore
Ego sum qui sum.	Basso

A DVE VOCI.
Exaudi Deus.
Sitiuit anima mea.
Audi Filia Sion.
Omnia pulchritudo.
Isti sunt Sancti.

A TRE VOCI.
Antequam comedam.
Egredimini omnes.

A QVATTRO VOCI.
Exaltabo te Deus.

PL-Kj (compl.: I : C, A, CII / T, B; II: C, A, T, B, Bc) [P], [Pa]

1628 (op. 23)
CINQVE MESSE / A DVE VOCI / Accommodate in modo, che da ogni sorte di voce diuersamente / possono esser cantate; con li suoi auertimenti. / Et Vinti due MOTETTI à Voce Sola per tutte le parti, cioè Canti, Alti, Tenori, & Bassi. / Con Otto Sonate per gl'Istrumenti, Bassi, & Soprani; / & con la Partitura. / DI TOMASO CECCHINO / VERONESE / OPERA VIGESIMA TERZA. / Nouamente composta, & data in luce. / CON LICENZA DE' SVPERIORI, ET PRIVILEGIO / [Printer's mark] / IN VENETIA, / Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXVIII.

[Ded.] Al Molto Illustre, & Molto Reu.do Sig.re Osseruandissimo / MONSIG. ALOISIO IVANEO, / CANONICO, ET PRIMICERIO / NELLA CHIESA CATEDRALE DI LESINA. [...] Di Venetia li 30. di Marzo. 1628. / Tomaso Cecchino.

TAVOLA.

MESSA Prima.Due Canti, ò Tenori, ò uero Canto, & Tenore, & sonando alla quinta alta, cantaranno due Alti.
MESSA Seconda.Due Canti, ò Tenori, ò uero Canto, & Tenore, & sonando alla quarta alta, cantaranno due Alti.
MESSA Terza. Alto, & Tenore; & sonando alla quinta alta, cantaranno il Soprano, & l'Alto.
MESSA Quarta.Tenore, ò Canto & Basso, & sonano alla quarta alta, cantaranno l'Alto, & il Tenore.
MESSA Quinta.Due Tenori, ò Canti, ò uero Tenore, & Canto; & sonando alla quarta alta, cantaranno due Alti.

MOTETTI.

SOPRANI, ò uero Tenori.	TENORI.
Canticum nouum	Situit anima mea
Vsque quo affligitis	Deus exaudi
Exultate Deo	Quam diues es
Te Domine vocasti me	Ad te de luce

Misericordia Domini
Deus canticum nouum
Exurgat Deus
O quam tu pulchra es
Anima mea
Vidi speciosam
Sicut cedrus

ALTI.
O quam dulce
Cantabo Domino
Exaltabo te Domine
Iesum omnes agnoscite

BASSI.
Si bona suscepimus
Derelinquat impius
Quam pulchra es

SONATE.
Sonata Prima.
Sonata Seconda.
Sonata Terza.
Sonata Quarta.
Sonata Quinta.
Sonata Sesta.
Sonata Settima.
Sonata Ottaua.

Tutti li Soprani de le Sonate che sono in quest'Opera, possono esser sonati con l'Organo da vn solo Violino, ò uero Cornetto, senza altro Istrumento Basso, se piace; eccetto l'vltima che deue esser sonata con due Violini, ò uero vn Violino, & vn Cornetto.

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka (PL-WRu) (CI / T, Bc) [P], [S]
RISM A/I C 1677
PL-Kj (compl.: CI / T, CII / T, Bc) [P], [Pa], [S]

Modern edition: Tomaso Cecchini, *Osam sonata / Eight Sonatas*, ed. Bojan Bujić, Zagreb, MIC, 1984.

2. *Lost works*

1635 (op. 27)
(PARTITVRA) / MOTETTI / A VOCE SOLA / Partiti con la propria Parte per Cantare / DI TOMASO CECCHINO / VERONESE / LIBRO SECONDO / OPERA XXVII. / DEDICATA / All'Illustrissimo, & Reuerendissimo Signor / BENETTO ERIZZO / Abbate, e Primicerio di S. Marco. / [Printer's mark] / IN VENETIA, / Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXV.

[Ded.] ILLVSTRISSIMO / Et Reuerendissimo Signor.

HEbbi già felice audimento di dedicarmi seruidore à V. S. Illustrissima auanti la sua Ecclesiastica Prelatura, con vna raccolta d'affettuosi Madrigali. […] Sò ch' ella gradirà la pietosa fatica fatta da mè in metter insieme queste sparse compositioni, del Signor Tomaso Cecchini autore del primo grido […] / Di Venetia li 9. Giugno 1635. / Pietro Zoroleo.

TAVOLA

Desiderabilis Iesu
Confitemini Deo
Clamaui in toto corde
Floret flores

Diligam te Domine
O bone Iesu
O Maria Dei genetrix
Nigra sum sed formosa
Salue Regina
Da pacem Domine
Exultate iusti
Ecce Deus magnus
Miserere mei Deus
Quemadmodum Desiderat
Ascendit Deus
Spiritus Domini
Cantate iubilate
Ego sum panis
Ex altari tuo
O Paritarca [sic] pauperum
Preparate corda vestra à 2.

Berlin, Bibliothek des Gymnasiums zum grauen Kloster (lost) [P]

3. *Anthologies*

1626a
Deliciae Sacrae Musicae / DEO OPT. MAX. / CHRISTO ET EIVS / MATRI ADMIRABILI, SI- / gno triumphali, & omnibus sub / eo hic pugnantibus, ibi aeternumm / triumphantibus laboriose / concinatae. / QVAS EX LECTISSIMO / LECTISSIMORVM NOSTRI AEVI / MVSICORVM PENV, QVATERNIS VO- / CIBVS, CVM BASSO AD ORGANVM APPLI- / cato, suauissime modulandas exprompsit, publicos bono, ac suis impresis / publice posuit, / *JOANNES REININGER* / *OBERSDORFFENSIS ALGOIVS, LVDI* / *ad D. Virginis Donauvere Rector.* / CANTVS / INGOLSTADII, / Ex Typographeo Musico GREGORII HAENLINI. / M.DC.XXVI.

[Ded.] ILLVSTRI AC GE- / NEROSO D. D. CONRADO / L. BARONI IN BEMELBERG ET HO- / CHENBVRG, DOMINO IN MARCHTBISSINGEN […]

[For the list of authors cf. RISM B/I]

Sancta Maria, dulcis et pia		C.A.T.B.
O quam gloriosum est		C.A.T.B.
Benedicam Dominum	[the same in *Corona sacra*]	C.A.T.B.
Jubilate Deo		C.A.T.B.
Aspice Domine	[the same in *Corona sacra*]	C.A.T.B.
Super flumina Babylonis		C.A.T.B.
In spiritu humilitatis		C.A.T.B.
Laudate Dominum à 5.	[the same in *Psalmi, missa* [...], op. 14]	C.A.T.T.B.

GB-Lbm (C, T) [B1]
RISM B/I 1626/2 (8)

1626b
CORONA SACRA / CONNEXA / ET FLOSCVLIS MVSICALIBVS / PRÆSTANTISS. AVTORVM. / Addito in fine Cantico, Te Deum laudamus, / COMPLENDA / QUATVOR VOCIBUS, / Cum Basso Continuo ad Organum. / [Printer's mark] / ANTVERPIÆ, / Apud Petrum Phalesium ad insigne / DAVIDIS REGIS. / M.D.CXXVI.

[For the list of authors cf. RISM B/I]

Aspice Domine	*Thomae Cechini*	*C. A. T. B.*
Benedicam Dominum	*Thomae Cechinae* [sic]	*C. A. T. B.*

GB-Lbm (T, B, Bc) [P]
RISM B/I, 1626/4 (12) [wrong, there are only 2] [P]
PL-Kj (Bc) [Pa]

4a. *Works known only through old Italian catalogues [P], [M], [S]*

1. Amorosi concetti, libro II. [P], [M, VII: 582, IX: 665, IX *bis*: 727, X: 828]
2. Madrigali a 2. con basso [P], [M, IX: 53, IX *bis*: 51, X: 53]
3. Motetti e concerti a 2 con basso, libro II [P], [M, VII: 236]
4. Lamentazioni a 2. con basso [P], [M, VII: 517]
5. Sonate a 1 e 2 violini [P], [M, IX: 108, IX *bis*: 109, X: 180], [S]
6. Note Musicali per risponder con facilità, e al Coro per tutte le feste dell'anno, con due sonate anco per il Violino [P], [M, IX: 632, IX *bis*: 694, X: 795], [S]

4b. *Works known only through van Doorn's catalogue [T], [V] or through the catalogue of the lost music library of Portuguese king João IV [CV]*

It should be noted that three of four of Cecchini's works (no. 2, 3, 5) listed in van Doorn's catalogue [V] can be found in rather shortened versions in various Italian sources [M]

1. Messe ariose a 3 e 4 voci, con Motetti a 4 e 5 voci, libro secundo (op. 17) [CV]
2. Madrigaletti & altri ariosi canti à due voci con alcuni avertimenti par saper il concertare in diversi modi con voci o Istromenti a bene placito & con il basso continuo, 1623 (op. 17/18) [M, IX: 53, IX *bis*: 51, X: 53], [= V]
3. L'amarosa [sic] guerra a una & due voci, cioe Arie madrigali sonate ritornelli & baletti compositione facile [sic] & ariose accommodate a tutte le parti per commodita di tutti quelli che si dilettano saper cantare & sonare con le [sic] suoi avertimenti, 1627 (op. 20/21) [M, XII: 101], [V]
4. Diversita di canti a una & due voci cioe Arie, madrigali & cantate con li suoi ritornello [sic] in baletti alcuni balli & alquante sonate per sonare ogni volta dopo haver cantato (piacendo) con la spinetta o altro stromento simile un chitarone & il violino, 1630 (op. 24/25) [V]
5. Sonate per uno & due violini con il suo basso continuo per l'organo & per altri instrumenti di consonanza cioe appropriate, 1634 (op. 25/26) [M, IX: 108, IX *bis*: 109, X: 180], [V]

JANA KALINAYOVÁ-BARTOVÁ
Comenius University, Bratislava

ITALIAN MUSIC IN THE REPERTOIRE OF BRATISLAVIAN MUSICAL INSTITUTIONS IN THE SEVENTEENTH CENTURY*

The free royal town of Posonium (Pressburg, Prešporok, Pozsony, today's Bratislava) played a significant role as a musical centre in the development of musical culture in the territory of present-day Slovakia. From the beginning of the seventeenth century, new streams of Italian music were accepted and the town of Posonium became the gateway for its dissemination into other nearby musical centres in addition to the more distant central-eastern areas of this territory.

The town was one of the most important political, social and cultural centres in the Kingdom of Hungary due to its fortuitous location on the banks of the River Danube and at the cross-roads of trade routes which dated back to the Middle Ages. The collegiate chapter and priory, whose seat dated back to the twelfth century, also became the 'place of authentication' (*locus credibilis*) – a special legal institution peculiar only to the legal system of the Kingdom of Hungary.[1] The town's location took on greater significance in 1536 when, due to the occupation of the central sections of the kingdom, it was proclaimed the capital of Hungary (Buda fell to the Turks in 1541) and when the supreme administrative institutions – the seats of the Hungarian Parliament, the Hungarian Chamber and the Vice-regency Council – were moved there. At the same time, Bratislava became the coronation town of the Hungarian monarchs and eventually of the Austrian emperors when the Habsburg family assumed the hereditary rights to the crown. The influx of the population was related to the town's new position. Rich families of land officials from the Hungarian aristocracy and of townsmen estates engaged in trade, crafts moved in and the population grew to 9000 in the seventeenth century. Bratislava became a shelter for refugees pushed to the north by the Turkish armies, and for refugees from the west: Protestant exiles from Czech territories also settled here after the defeat of the non-Catholic estates at the Battle of White Mountain (Bílá hora, 1620). Within the town itself, the German nationality prevailed, followed by Slavic ethnic groups (Slovaks, Czechs, Moravians and Croats) who were also represented in relatively high numbers and finally the Hungarian population which constituted the third largest group (approximately in the ratio of 3:2:1).[2] A large portion of the population adopted the teachings of Martin Luther in the sixteenth century and this number grew further with the arrival of Protestant exiles.[3]

* This work was supported by the Slovak Research and Development Agency (contract no. APVV-14-0681).

[1] At first, the *loci credibili* fulfilled the role of notary offices and later also the role of courts. They existed in the Hungarian legal system up to 1874.

[2] Darina Lehotská - Július Bartl - Vladimír Horváth, *Dejiny Bratislavy* [The history of Bratislava], Bratislava, Obzor, 1982, pp. 110-113.

[3] The penetration and gradual adopting of the Lutheran religion by the population in the sixteenth century is described in detail by Josef Schrödl, *Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde A.B. zu Pozsony-Pressburg. I. Teil*, Pozsony, Evangelische Kirchengemeinde A.B., 1906, pp. 20-64.

The population was divided into several groups under two religious denominations – Catholics and Lutherans. In the first half of the seventeenth century, the patriciate and townsmen were predominantly Lutherans. The arrival of the Jesuits and the orders of St. Ursula and St. Claire together with the Catholic Church hierarchy strengthened the Catholic part of the population.

All of the aforementioned social aspirations, such as the enhancement of the social position of town, the increasing population, the strengthening of the representatives of the high-born aristocracy and the growing influence of the Lutheran movement, also had a direct impact on the town's cultural and musical life. The organization of the musical life was based on the model that had been formed in the Middle Ages, but new elements which found their way into it, gradually modified this model. However, in the seventeenth century, the town council still remained the main organizer and financial supporter of musical productions and musicians. In spite of the increasing importance of the town as a political and economic centre, the rich nobility including the Hungarian king, did not establish permanent residences here which would have created a place for stable court musical representations.[4] Musical production was for that reason connected mainly with religious occasions and churches**.**

However, aside from the St. Martin's parish church, hitherto the main centre for musical life, new musical centres began to form in the seventeenth century. They originated either in churches or renovated or newly formed order houses, as well as churches built in Bratislava in the seventeenth century by Protestant church societies. The growth of musical patronage, expressed in the establishment of various foundations for the support of music in a certain musical centre, was another sign. Although this form of support had existed here from the Middle Ages, it became in the seventeenth century a significant element in terms of the regularity and quality of the musical productions. This was particularly relevant to the Catholic musical centres where the patrons belonged predominantly to the nobility.[5] This trend was related to the re-Catholicization and the post-Tridentine efforts to restore the respect and position of the Catholic Church and liturgy through music in an environment which was under threat from Protestantism. Eventually, the orientation of the musical repertoire was transformed when the work of trans-Alpine composers (Franco-Flemish composers and composers who composed in the Franco-Flemish style) was replaced by the modern music of the early Baroque Italian style. In this respect, the musical centres of Bratislava, regardless of denomination, were greatly inspired by the existing musical model in Vienna which was situated only 60 kilometers to the west. Since the reign of Ferdinand II, Italian music had gained enormous importance at the imperial court and Italian musicians were represented in great numbers in the imperial court orchestra as singers, instrumentalists and chapel masters.[6]

---

[4] Frederik Federmayer, *Šľachta uhorskej metropoly v pomoháčskom období* [Nobility in Hungarian capital in post-Mohacs period], «Forum historiae», 2010/2, pp. 1-13, online version: http://www.forumhistoriae.sk/main/texty_2_2010/federmayer.pdf.

[5] The archbischops Peter Pázmány, Emericus Losy, canon Michael Veresmárty, provost Sigismund Zongor belonged to the most generous donors.

[6] Herbert Seifert, *1619-1705 «Die Kaiserlichen Hofkapellen»: Italienisches Barock in Wien,* in *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien. 1498-1998,* ed. Günther Brosche, Tutzing, Schneider, 1998, pp. 43-82.

The imperial court chapel accompanied the emperor's court during coronations and other visits to the town (the Hungarian parliament sessions in particular) to ensure the musical framework of religious and secular festivities and ceremonies; thus, thanks to these visits, Bratislava musicians were able to become acquainted with the new trends in Vienna's musical life and to incorporate them into their own musical environment.[7] The nobility in Bratislava had also the opportunity to attend the performances of the imperial court opera.[8] The records in the preserved documents show various contacts with Vienna. For example, Viennese organ builders came not only to build new organs but also to do major repairs on old ones; sheet music was also purchased in Vienna, and there were Viennese musicians who came to Bratislava, although there are often no records of their previous place of work.

During the seventeenth century, several new centres for the cultivation of music were established which extended the existing musical-cultural organism. Some of them fully developed their activities in the eighteenth century. The Jesuits settled in town after 1630 when a residence was built for them from the fund of Archbishop Pázmány and the Jesuit College was founded. The Jesuits cultivated music within the framework of drama school performances and processions on the occasion of saint days. For example, the torch parade on St. John the Baptist's Day became a local tradition.[9] At the beginning of the seventeenth century, the activities of the nuns of the order of St. Claire, which had moved to Bratislava from Buda, were also renewed. They also worked with music, especially choral singing.[10] The nuns of the order of St. Ursula had come to Bratislava in 1672 from monasteries in Cologne, Vienna and Liège to educate the daughters of aristocratic and townsmen families. The monastery became an important musical centre in the eighteenth century when several talented female musicians, who were also active as composers, worked here. The relatively extensive collection of music was the product of their activities.[11] The Franciscans of the Province of St. Mary were also active in town. However, the Province went through a crisis, particularly

---

[7] The study of Ladislav Kačic, *Musik zur Zeit der Pressburger Krőnungsfeierlichkeiten (1563-1830),* «Musicologica Istropolitana», II, 2003, pp. 31-50, records the performances of the imperial Hofkapelle in Bratislava at coronations. See also Richard Rybarič, *Hudba bratislavských korunovácií* [Music of Bratislava coronations], «Musicologica Slovaca», XV, 1990, pp. 11-36.

[8] The earliest known recording dates back to 1649 when Ferdinand IV stayed in the town two months, but there is a doubt whether the opera *I Trionfi d'Amore* with music by G. F. Sances was here really performed. See Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, Schneider, 1985, pp. 39-40. Other preserved reports are scarce. *Ibidem*, pp. 99-100, 136, 188, 371, 425, 440, 523.

[9] István Kilián, *Neue Daten über die Schauspielpraxis der Jesuiten in Bratislava,* in «*Aurora Musas nutrit»: Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.-18. Jahrhundert: acta conventus, Bratislavae 26.-29. Septembris 2007,* eds. Ladislav Kačic - Svorad Zavarský, Bratislava, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV - Teologická fakulta Trnavskej univerzity, 2008, pp. 148-149.

[10] Klára Mészárosová, *Klarissen und Musik nach historischen Quellen aus dem Pressburger und Tyrnauer Kloster*, in «*Plaude turba paupercula» - Franziskaner Geist in Musik, Literatur und Kunst*, Konferenzbericht: Bratislava, 4.-6. Oktober 2004, ed. Ladislav Kačic, Bratislava, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2005, pp. 163-175.

[11] The collection is deposited at the Musical Museum of the Slovak National Museum in Bratislava. The most recent publication regarding the activities of the Ursuline nuns is Lenka Antalová, *Hudobná kultúra uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí* [The musical culture of the Ursuline convent in Bratislava in the 18th and 19th centuries], Bratislava, Universitas Comeniana, Facultas Philosophica, 2011.

in the first half of the seventeenth century, in which they focused on the reform of monastery life, its principal functions and pastoral duties. Consequently the Bratislava convent was unable to meet the demands of the cultivation of figural music[12] until the end of the seventeenth century. Two institutions – the Catholic parish and the chapter church of St. Martin's and the German Lutheran parish church of the Holiest Trinity – held crucial positions in the musical life of the town in the seventeenth century and enjoyed the best conditions for adopting new musical impulses.

Figure 1. Bratislava, St. Martin's parish and chapter church
Copperplate by M. Engelbrecht after the drawing of Friedrich Bernhard Werner, 1735
(Bratislava, City Gallery; reproduction in Juraj Žáry - Anton Bagin - Ivan Rusina - Eva Toranová, *Der Martinsdom in Bratislava*, Bratislava, Tatran, 1990, p. 7)

St. Martin's Cathedral was built in late Gothic style in the fourteenth and fifteenth centuries on the site of an older church (see figure 1).[13] It was consecrated in 1452 and

[12] Older idea that the collection of late Renaissance music prints from the end of the sixteenth century preserved in Bratislava monastery is the proof of the period cultivation of figural music with Franciscans, was questioned by Ladislav Kačic, *Pestovali bratislavskí františkáni v 17. storočí polyfóniu?* [Did the Franciscans of Bratislava cultivate polyphony in the 17th century?], in «*Hudobný život Bratislavy od stredoveku po barok». Muzikologická konferencia BHS* [The musical life of Bratislava from the Middle Ages up to Baroque. BMF Musicological conference], ed. Katarína Horváthová, Bratislava, MDKO, 1989 (Hudobné tradície a ich tvorcovia, 18), pp. 105-114.

[13] Juraj Žáry - Anton Bagin - Ivan Rusina - Eva Toranová, *Der Martinsdom in Bratislava*, Bratislava, Tatran, 1990, pp. 21-76.

served as the church of three institutions – the priory, the chapter and the town parish.[14] From 1563 to 1830 the coronations of the Hungarian kings (eleven) and queens (eight) were held here.[15] Most of them (nine) took place in the seventeenth century.

Although the musical component of the ceremonial mass for the coronation ceremony was performed by imperial court musicians, traces of the effect of the participation of the imperial Hofkapelle can also be observed in the periods after the 'pomp and circumstances' of the coronation ceremonies had diminished. With similar pomp and accompanied by the sound of trumpets and tympani, the elections of the town council were organized annually on St. George's Day which culminated with the parade and ceremony at St. Martin's parish church.[16]

The masses held in St. Martin's church and their musical component were the result of the cooperation between the chapter and the town. From the middle of the sixteenth century, the salaries for the cathedral organist and cantor were regularly paid by the town treasury. Throughout the seventeenth and eighteenth centuries other musicians – trumpet players or other instrumentalists and soloists – were paid from the resources of the town and the chapter.[17] The town also occasionally provided finances for purchasing music and building a new organ.[18] Despite the age-old tradition of fulfilling a significant function in the religious and social life of the seventeenth century, the parish church underwent a period of crisis. This was caused by religious tension in the town which weakened the position of the church. For a certain period of time (1619-1621), it even fell into the hands of the Lutherans. Although the town council, which at the beginning of the seventeenth century was of Lutheran denomination, met the agreed upon fundamental duties towards the parish church regarding music, it seems that the results were insufficient. Several critical reports from canonical visits testify to this.[19]

Therefore, the Catholic aristocracy and church hierarchy, beginning with Peter Pázmány, Archbishop of Esztergom, took over the initiative in supporting music at St. Martin's church. Shortly after visiting the chapter in 1629, he established the fund whereby profits would have also contributed to the music in the church.[20] When in 1642 a Jesuit seminary was created, thanks to the foundation of Archbishop Emericus Losy, the

---

[14] *Ibidem*, pp. 12-13.

[15] Štefan Holčík, *Korunovačné slávnosti Bratislava 1563-1830* [Bratislava coronation ceremonies 1563-1830], Bratislava, Tatran, 1986.

[16] Matej Bel, *Bratislava Mateja Bela: výber z diela Notitia Hungariae novae historico-geographica* [Bratislava of Matej Bel: Selection from the work Notitia Hungariae Novae Historico-Geographica], ed. Ján Tibenský, Bratislava, Obzor, 1984, p. 264.

[17] Zdenko Nováček, *Hudba v Bratislave* [Music in Bratislava], Bratislava, Opus, 1978, pp. 13-14, 29-31; Bratislava, Slovenský národný archív (hereinafter SK-BRsa), *Súkromný archív Bratislavskej kapituly*, Djurajdin Elenchus, pp. 485-523.

[18] For example, the organ that served in the cathedral in the seventeeth century was built from town money in 1587 and 1588 by Vienna master Leopold Sunderspies. Nováček, *Hudba v Bratislave*, p. 13.

[19] The most comprehensive is the visitation of Georgius Szelepcheny (Pohronec-Slepčiansky, Archibishop of Esztergom under the cantorship of Georgius Borsziczky (Boršický) of 1673, which orders the strengthening of the musical personnel of the choir. SK-BRsa, *Súkromný archív Bratislavskej kapituly*, Capsa K, Fasc. 1, no. 1.A.1.

[20] Nováček, *Hudba v Bratislave,* p. 16.

cultivation of music in the St. Martin church experienced a reinforcement in the personnel in choir singing and possibly also in figural music. The Losy foundation expected the students to participate in the singing of ceremonial masses and vespers on Sundays and holidays and in their leisure time to relax under the leadership of the cantor by singing choir and figural music and when possible instrumental music.[21]

In the seventeenth century and in the first half of the eighteenth century, several foundations and testamentary legacies were established and part of these finances was designated for the promotion of music and musicians. Other foundations were involved in the maintenance of old and new altars and chapels, where vespers and litanies *cum figurali musica* were probably sung on designated holidays and occasionally during the entire Octave period. Special attention was paid to the chapels of St. Anna, St. John the Merciful and St. John Nepomucky and the Altar of Corpus Christi, where the *Confraternitas Corporis Christi* was founded in 1727.[22]

Two inventories of music from non-surviving collections document the music that could have been performed in the church during the period of time in question. The first list was compiled in 1616.[23] It mentions musical prints and several manuscripts with music of various origins and styles. The work of Orlando di Lasso is most represented. Four of the five titles of his motets and lamentations were of Nuremberg and Munich editions. This fact can be related to the contacts of Bratislava's Pálffy nobleman family with the Fugger family (Nicolaus Pálffy, captain of Bratislava's castle, married Maria Fugger). The circle of musicians at the imperial court of Rudolph II is also represented by the Prague edition of Franz Sales and manuscripts of compositions of Philippe de Monte, as well as the wider Austrian and Southern German circle of composers working in Vienna, Salzburg and Munich. Several of these composers, such as Blasius Amon, Georgius Victorinus, Jacobus Flori, Hans Leo Hassler and Christian Erbach, all studied in Italy and brought the elements of the Italian style to the trans-Alpine musical milieu. According to the inventory, the Italian composers were represented in the collection by the Venetian authors' editions, as were, for example, the double-choir motets of Giovanni Croce[24] and Pellegrino Valla.[25] This is important to note as at that time, in other music centres in Slovakia, Italian music was only known through anthologies. The content of the inventory indicates new trends in the repertoire which began to replace the Franco-Flemish tradition with modern Italian music in a polychoral and *concertato* style. It is not known how the music became the property of the chapter and who was responsible for creating this collection. It is possible that the church choir received at least a part of it as a donation.

The music catalogue from 1700 compiled by the cantor (*director chori*) Johann Riez provides an opportunity to compare how the church musical repertoire had changed over

---

[21] SK-BRsa, *Súkromný archív Bratislavskej kapituly*, Capsa F, Fasc. 6, no. 147.

[22] *Ibidem*, Djurajdin elenchus, pp. 485-518.

[23] Jana Kalinayová, *Katalog der Musikalien des St. Martinsdoms in Bratislava aus dem Jahre 1616*, in *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*, ed. Jana Kalinayová, Bratislava, Slowakisches Nationalmuseum - Musikmuseum, 1995, pp. 29-32.

[24] *Motetti a otto voci*, 1594.

[25] *Psalmorum Davidis cum octo vocibus* [...] *liber primus*, 1589.

almost a century. This document is more extensive, but in comparison with the older inventory it contains mostly manuscripts.[26] The authors are in most cases not recorded, but there is often a specification of scoring of particular works. Franco-Flemish polyphony was replaced by music in *concertato* style for large vocal-instrumental ensembles or small ensembles with soloist voices often accompanied by a pair of violins. The inclusion of instrumental sonatas in music with a liturgical function is another sign of the newer trends, which were probably related to the Austrian liturgical practice whereby the mass Graduale was substituted by the sonata.[27] In particular, the names of musicians from the Austrian imperial court appear among sporadically indicated authors: imperial chapel masters Antonio Bertali, Giovanni Valentini, Giovanni Felice Sances and the Innsbruck court *maestro di cappella* Johann Stadlmayr, whose work in the circle of influence of Vienna was well-known by the end of the century, circulated together with migrating musicians. Indeed, nothing has been preserved from this collection. The sources of the copies can only be surmised. Several titles of compositions are identical to the compositions preserved in the collection of Bishop Carolus Liechtenstein-Castelcorno in Kroměříž (Cremsier).[28] Musicians from the chapel of Liechtenstein-Castelcorno, who in the last third of the seventeenth century performed in the St. Martin church,[29] could have intermediated these compositions. The inventory also records several anonymous large-scale masses and motets which had to be created for extraordinary ceremonies. The title, *Missa coronationis* for 8 vocal and 19 instrumental voices, itself designates the ceremonial occasion for which it was composed. It is identical to the mass under the name of Giovanni Valentini preserved in the collection of Kroměříž, but the compositions differ in the number of voices. It is questionable if at the time there existed the necessary conditions for the interpretation of such large-scale compositions for the cathedral and if, on the contrary, they were not rather a contribution to the collection of music inherited from the visits of the imperial court ensemble. Another possible source of the copies could also have been a substantial collection of music formed around the choir of a Lutheran church, which became the center for the cultivation of modern music in *stile concertato*, and which in terms of musical historiography could probably have even exceeded the importance of the position of the St. Martin's church. However, we do not have documents regarding any official cooperation between St. Martin's church and the Lutheran parish church. It seems that the musical life of these centres developed separately

---

[26] Jana Kalinayová, *Katalog der Musikalien des St. Martinsdoms in Bratislava aus dem Jahre 1700, in Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*, ed. Jana Kalinayová, Bratislava, Slowakisches Nationalmuseum - Musikmuseum, 1995, pp. 154-166.

[27] Rybarič, *Hudba bratislavských korunovácií,* p. 33.

[28] For example, the masses of Bertali *Missa Angeli Custodis, Missa Lachrymarum, Missa Nihil, Missa Pacis.* See Jiří Sehnal - Jitřenka Pešková, *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, 2 vols., Praha, Národní knihovna ČR - Supraphon,1998, I, nos. 28, 36, 42, 47.

[29] Ondrej Volner, who came from Kroměříž, was the organist of St. Martin's church for three years (1674-1677). Trumpet players and timpanist borrowed from Kroměříž for the coronation of Joseph I in 1687 could also transmit certain compositions. Jiří Sehnal, *Ze života hudebníků kroměřížské biskupské kapely v 17. století* [Life storied of musicians of the Kroměříž Bishop's chapel in the 17th century], «Hudobnovedné štúdie», VII, 1966, pp. 122-133.

and only the town trumpet players, as employees of the town paid by the town treasury for performing in both churches, created a link between these two competing rather than cooperating musical centres.

The church of the Holy Trinity was built by Lutherans of German descent from 1636 to 1638 on the land next to the town hall despite a ban from the emperor.[30] The history of the church is dramatic and also had an impact on the cultivation of music. It forcefully changed its owner several times; in 1672, at the culmination of the re-Catholisation, it was seized from the Lutherans and allocated to the Jesuits, who consecrated the church to the Holy Saviour. The Jesuits had to leave the church twice – in 1773 after Joseph II cancelled the order and in the 1950s, when the Communist authorities cancelled all religious orders. They returned to the church after the change of regime in 1989.

The most significant period in the musical history of the cathedral was the period in which it belonged to the Lutherans, i.e. from 1638 to 1672. Authenticated evidences regarding the interior of the church and the importance of the music in the service were preserved in period records by Josua Wegelin, the first preacher (*Domus Domini renovata* and *Sermo dedicationis*)[31] and Reimund Rimand, alias Daniel Wilhelm Möller, a polymath and native of Bratislava (*Presburger Kirchen- und Schulen-Verlust*).[32] The title pages of these prints depict the building, in the Wegelin publication as yet without a tower (see figure 2), which the Lutherans were not allowed to build. Möller's record also depicts the Lutheran Latin grammar school and the church for the Slovak and Hungarian Lutherans, which were built from 1656 to 1657. In the records we can read that the new church looks like the cathedral in Ulm.[33] It is light and beautiful, tastefully decorated with biblical figures and painted in gold and with pleasant paintings on the organ's gallery. In the spirit of Lutheran architecture, the church also had two side galleries which were removed by the Jesuits after taking over the church.

---

[30] Andrej Filipek, *Jezuitský kostol v Bratislave* [The Jesuit church in Bratislava], Trnava, Dobrá kniha, 2010, p. 15.

[31] [Josua Wegelin], *Domvs Domini Renovata SSae. Trinitati Dedicata, Et Evangelicorum more Inaugurata Posonium Hungarorum!*: *Vor dem Heiligen Weihnacht Fest als man zehlete nach den ersten Weihnacht tagen Tausent Secshundert acht vnd dreyssig Jahr Das Pressburgische Gottes-Hauss der Evangelischen Teutschen Kirchen vnd Gemein daselbst in der Hauptstadt dess Königreichs NiederHungarn von grundt auffernewerk zu der H. Dreyfaltigkeit genennet vnd Nahmen dess Herren der Evangelische Weise nach bezogen,* [Levoča?], 1640; *Sermo dedicationis, An vnd Einzugs Predigt, In Dem ernewerten Hause Gottes der Evangelischen Kirchen zu Pressburg Gehalten Von M. Josua Wegelin, derselben Kirchen damals Pfarern, wie auch deren vnd der benachbarten Kirchen Seniorn* [...], [Levoča?], 1640; Bratislava, Evanjelický a.v. archív [Archive of Evangelical Church in Bratislava], V. teol. 132.

[32] [Daniel Wilhelm Möller]*, Pressburger Kirchen- und Schul-Verlust: Das ist Warheits-gegründete Anzeig, Wie Und auff was Weise zu Pressburg In der Nider-Ungrischen Haupt-Stadt einer daselbst sich befindenen Unkatolischen Gemeinde anfangs Kirchen- und Schul-Possess. disputirlich gemacht und endlich nach mehr als halb-jähriger Action, mit gewehrter Hand ab-und eingenommen worden Männiglich zu beständiger Nachricht und warhafftem Unterricht in offentlichen Druck gegeben, Von Reinmundo Rimando*, s.l., 1673; Bratislava, Evanjelický a.v. archív, M 99714.

[33] According to more recent research, Hans Stoss of Augsburg was the builder of this church and the Luheran *Prediktkirche* of Augsburg was its model. Filipek, *Jezuitský kostol v Bratislave,* p. 17.

Figure 2. Bratislava, Lutheran church of the Holy Trinity
Josua Wegelin, *Domus Domini renovata*, [Levoča?], 1640, title page (copperplate)

Wegelin's records provide a detailed description of the course of the ceremonial service on the occasion of the church's consecration, during which figural and instrumental music, choral chant and spiritual songs were performed. The German church community, which included a large number of town patricians and rich townsmen, created a relatively solid economic background for the universal support of figural music. It paid the cantor and financed the purchase of music and musical instruments, repairs and other professional musicians such as a bass viola player or soloist singers.[34] The church community paid for the organ player's accommodation, but as with the town trumpet players who performed when necessary in both churches, he received his salary from the town treasury. However, the principal interpretation body was composed of the students from the Latin grammar school. Their participation in musical productions at ceremonial services was a natural part of musical life organization, typical in Lutheran communities throughout the entire country. The account books of the church community regarding the payment of bonuses for music rehearsals and performances prove that students performed at services.

[34] Bratislava, Ústredná knižnica SAV (hereinafter SK-BRl), *Archív evanjelickej a.v. cirkvi - Kirchen Rechnungen von 1620 bis 1629; Kirchen Rechnungen von 1633 bis 1649*; *Kirchen Rechnungen von 1650 bis 1659*, *Kirchen Rechnungen von 1660 bis 1669*, without shelf mark. The bass viola player is presented in the account books of the church community as a permanently paid employee from the late 1620s and in the 1630s. Information from account books were partially published by Richard Rybarič, *Z dejín viachlasnej hudby v Bratislave v 17. storočí* [From the history of polyphonic music in Bratislava in the 17th century], «Bratislava», VIII-IX, 1976, pp. 137-162.

Three preserved inventories of music from 1651[35], 1652[36] and 1657[37], according to which a collection of music prints and manuscripts was gradually added to the church choir and whose extent was without parallel in all of Hungary, provides evidence of the level and nature of the artistic music cultivated in the church. However, nothing save its inventories of 138 printed titles and another 130 manuscript compositions which prove the existence of this collection, have been preserved. Three cantors who were fully responsible for the artistic level of the music, i.e. the selection, rehearsals and performances of the compositions, deserve the greatest credit. The content of the collection is a certain reflection of the knowledge and artistic demands of the musicians who held this position. Jakob Sebald Ludwig (1638-1651), Samuel Capricornus (1651-1657) and Johann Kusser the Elder (1657-1672) worked in the choir management over three decades. Jakob Sebald Ludwig, a native of Nuremberg, had already shown interest not only in the typical repertoire of German Lutheran choirs – *Polyhymnia caduceatrix* by Michael Praetorius, *Psalmen Davids* by Heinrich Schütz, *Cantiones sacrae* by Samuel Scheidt, *Sacrorum concentuum* [...] *liber primus* by Adam Gumpelzheimer, *Cantionum sacrarum pars prima* and *secunda* by Melchior Vulpius and the musical anthology *Promptuarium musicum* collected by Abraham Schadaeus (RISM I/B 1611[1], 1612[3], 1613[2]) – but also in the works of northern Italian musicians who composed in more modern forms of *concertato* style. A more recent anthology *Geistlicher Concerten und Harmonien* of the Silesian editor Ambrosius Profius (RISM I/B 1641[2], 1641[3], 1642[4] and 1646[4]), contributed to the popularizing of this style in the Lutheran communities and was even present in the choir of this church. But 40 titles from the production of Venetian printing-offices, particularly from the printing works of Giacomo and Alessandro Vincenti, containing masses, motets, psalms, *Magnificats*, small-scale spiritual *concerti* and several titles with sonatas and canzonas were included in the collection before 1651. The work of Alessandro Grandi,[38] one of the *stile moderno* pioneers in spiritual music, was represented by up to eight prints. The works of Ignazio Donati,[39] Tarquinio Merula[40] and Orazio Tarditi[41] were also represented with several titles by each of them. Three volumes of Viadana's *Concerti ecclesiastici* (1602, 1607 and 1609) were also included. In addition to works of well-known and influential composers, the collection features a large number of titles by authors who were known at the time but did not achieve a wide response to their work.

---

[35] Ivana Korbačková, *Inventarverzeichnis der Musikalien und der Musikinstrumente der Evangelischen Kirche in Bratislava aus dem Jahre 1651*, in *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*, ed. Jana Kalinayová, Bratislava, Slowakisches Nationalmuseum - Musikmuseum, 1995, pp. 39-54.

[36] *Ibidem*, pp. 55-56.

[37] *Ibidem*, pp. 57-71.

[38] All published by Vincenti in Venice: *Il secondo libro de motetti, a due, tre, e quatro voci*, 1613; *Il quarto libro de motetti a due, tre, quatro, et sette voci*, 1616; *Motetti a una, et due voci, con sinfonia*, 1621; *Motetti a una, due et quattro voci* [...] *libro secondo*, 1625; *Motetti a una, et due voci* [...] *libro terzo*, 1629; *Salmi a otto brevi, con il primo choro concertato*, 1629; *Messa e salmi concertati*, 1630; *Il sesto libro de motetti a due, et quatro voci*, 1630.

[39] *Concerti ecclesiastici, opera quarta*, 1618; *Concerti ecclesiastici, opera quinta*, 1618; *Salmi boscarecci concertati a sei voci*, 1623; *Madre de quatordeci figli* [...] *Il secondo libro de motetti*, 1629; *Li vecchiarelli et perregrini concerti*, 1636.

[40] *Messe, salmi* [...] *concertati*, 1639; *Arpa Davidica*, 1640; *Pegaso, opera musicale*, 1640.

[41] *Messa e salmi concertati a quattro voci* [...] *opera decimaquinta*, 1640; *Messe a cinque voci concertate*, 1648.

They include, for example Giovanni Francesco Capello's motets for dramatic texts,[42] concertante masses, psalms and motets for a few voices and basso continuo by Berardo Viadana (= Berardo Marchesi da Viadana),[43] Pietro Pace,[44] Ercole Porta,[45] Antonio Dalla Tavola,[46] and Antonio Croci[47]. Part of the printed music represented the work of Italian and Austrian composers from the circle of the imperial court – Johann Stadlmayr, Giovanni Valentini, Stefano Bernardi and Christoph Strauss.

The trend to prefer Italian repertoire is even more distinctly manifested during the cantorship of Samuel Capricornus. Capricornus arrived in Bratislava after working briefly at a school in Reutlingen and an equally brief and heretofore insufficiently documented stay in Vienna. However, his interest in the work of Italian artists could have been inspired by the musical milieu of his student days, namely in Sopron (Oedenburg)[48] and Wrocław (Breslau).[49] In all three inventories Capricornus clearly stated which works he had added (see figure 3) and so we know that in 1651 and 1652 he extended the collection almost exclusively by adding the works of Italian authors.[50] Musical prints that he obtained shortly after taking up this position belonged to the most recent music-publishing production from the period between 1645-1651. In 1651, he added another three titles by Orazio Tarditi to the collection;[51] but theretofore unrepresented artists were also added. They included Claudio Monteverdi with his posthumous published collection of 1650,[52] Antonio Rigatti[53] and his student Francesco Lucio,[54] works by Alessandro Della Ciaja,[55] Chiara Margarita Cozzolani,[56]

---

[42] *Motetti in dialogo* [...] *opera quinta,* 1613.

[43] *Primavera ecclesiastica adorna di sacri fiori musicali*, 1616; *Motetti a quattro, a cinque voci et a sei voci, con il basso continuo per sonar nell'organo,* 1619.

[44] *Il quinto libro de motetti a una, due, tre, quattro, cinque voci*, 1615.

[45] *Concerti,* 1619.

[46] *Messe a tre, quattro, cinque, sei, sette & otto voci* [...], *opera prima,* 1634.

[47] *Messa, e salmi concertati* [...], *opera terza*, 1633.

[48] Kornel Bárdos, *Sopron zenéje a 16.-18. században* [Musik in Sopron from the 16th to the 18th century], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984.

[49] According to the recent research of Barbara Przybyszewska-Jarmińska Capricornus was in 1644 student at Maria-Magdalena Gymnasium in Wrocław (see Wrocław, Archiwum Państwowe [State Archive], *Akta Miasta Wrocławia*, shelf mark 5175 / olim P 141,1: *Aufnahmebücher (Matricularie) des Mariae Magdalenae Gymnasium 1617-1666*, p. 281). In the large musical collections preserved from this town there are several musical prints, which are listed also in the inventories of musical collection of Lutheran church in Bratislava. See Emil Bohn, *Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden*, Berlin, Commissions-Verlag von Albert Cohn, 1883.

[50] See transcription of the documents by Ivana Korbačková in *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik,* pp. 39-71.

[51] All published in Venice: *Messe a cinque voci concertate* [...] *con alcuni salmi* [...], *opera vigesima settima,* 1648; *Salmi a otto voci* [...], *opera vigesima ottava*, 1649; *Messe a tre e a quattro in concerto, libro terzo,* op.30, 1650.

[52] *Messa a 4. con salmi* [...] *concertati*, 1650.

[53] *Messa e salmi a tre voci, con due violini* [...], *libro secondo*, 1648.

[54] *Motetti concertati a doi, e tre voci* [...], *opera prima*, 1650.

[55] *Lamentationi sagre e motetti ad una voce con basso continuo* [...], *opera seconda*, 1650.

[56] *Salmi a otto voci concertati et due Magnificat a otto con un Laudate pueri a 4. voci & doi violini,* 1650.

Angelini Romano,[57] Francesco Maria Melvi,[58] and Giovanni Battista Chinelli[59] with collections of motets and masses in the popular small-scale form of solo voices often accompanied by two obbligato violins.

In the following year, with the exception of Heinrich Schütz's third volume of *Symphoniae sacrae,* all other prints acquired by Capricornus contained Italian works. With the exception of the three titles by the Sicilian composer Mario Capuana,[60] which were printed in Venice by A. Vincenti, he acquired a series of anthologies by the Roman editors Florido de Sylvestris[61] and Antonio Poggioli.[62] This is a remarkable fact, as musical prints published in Rome and by the Roman circle of composers were rarely found in the choirs of both Lutheran and Catholic churches in the region of Slovakia compared with the strongly represented northern Italian musical production. Such a selection could be related to his admiration of the work of Giacomo Carissimi, to which he confessed in his memorial addressed to Eberhard III, Duke of Württemberg in Stuttgart as 'maestro di cappella' to the local court ensemble.[63] He stated that he had sent his works to Carissimi for assessment through Doctor Zillinger and that Carissimi had evaluated them favorably, recommending them for publication and even going on to perform them at the church of Saint Apollinare.[64] Aside the foundation of such claims to success, Doctor Zillinger was in fact, at the time, a citizen of Bratislava[65] and may have been a mediator in the purchasing of music from Rome. As such, the question of just how the music for the collection was acquired presents itself.

There is relatively little information regarding how the music for the choir of the Lutheran church was acquired. An item in the account records of 1650 indicates that a relatively large sum of money was paid to Sigmund Wascher in Vienna for forwarding

---

[57] *Concerti a due, tre, quatro e cinque alcuni con doi violini*, 1650.

[58] *Cantiones sacrae binis, ternis, quaternis & quinis vocibus concinendae*, 1650.

[59] *Missarum* [...] *3, 4, 5, vocum, cum ripienis, et duobus violinis ad libitum* [...] *cum basso continuo ad organum, liber secundus*, 1651.

[60] All published by Vincenti in Venice: *Missa octo vocibus duobus alternatibus choris ad organum* [...], 1645; *Messa di defonti, e compieta a quattro voci* [...], *opera terza*, 1649; *Messa e motetti a quattro e cinque voci* [...], *opera quinta*, 1650.

[61] *R. Floridus canonicus de Sylvestris a Barbarano has alteras sacras in unum ab ipso collecta suavissimis modulis ab excellentissimis auctoribus concinnatas binis, ternis, quaternis vocibus* [...], *Romae expensis Antonii Poggioli, ex thypographia Ludovici Grignani* (RISM B/I 1645[2]); *Floridus modulorum hortus ab excellentissimi musices auctoribus binis, ternis, quaternisque vocibus modulatus* [...], *Romae, Apud Andream Pheum* (RISM B/I 1647[2]); *R. Floridus canonicus de Sylvestris a Barbarano Florida verba a celeberrimis musices auctoribus binis, ternis, quaternisque vocibus* [...], *Romae, apud G. B. Roblettum* (RISM B/I 1648[1]); *R. Floridus canonicus de Sylvestris a Barbarano cantiones alias sacras* [...], *Romae, ex thyp. L. Grignani* (RISM B/I 1649[2]); *Floridus canonicus de Silvestris* [...] *sacras cantiones* [...] *Pars secunda*, *Romae, V. Mascardi* (RISM B/I 1652[1]).

[62] *Scelta di motetti de diversi autori a 2, 3, 4 e 5 voci da potersi cantare in diverse feste del'anno, racolti da Antonio Poggioli, Roma, per L. Grignani ad istanza di Antonio Poggioli* (RISM B/I 1647[1]).

[63] Text of the memorial was published by Josef Sittard, *Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Bőddecker*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», III, 1901-1902, pp. 87-128.

[64] *Ibidem*, p. 112.

[65] Richard Rybarič, *Judicium Salomonis - Samuel Capricornus a Giacomo Carissimi,* «Musicologica Slovaca», III, 1971, pp. 161-179.

some Italian music works.[66] It was a rare order of a large amount of music under the cantorship of Jakob Sebald Ludwig. Occasionally music was purchased separately.[67] However, we must also consider the donations of the members of the church community, even if they are not recorded in the archive documents.

Music from the collection served not only Bratislava Lutherans. Cantors from neighboring musical centres (Modra, for example) borrowed them and through the network of Protestant church choirs, migrating musicians, students and preachers**,** they could distribute the music to the eastern part of Slovakia (Spiš Region). The account files of the town of Levoča which indicate a payment for «musikalische Sachen» from Bratislava, is proof of the above.[68] A more recent part of manuscripts from the second half of the seventeenth century preserved in the Levoča music collection, shows similar tendencies in the repertoire which were sooner manifested in Bratislava, although the work of Italian artists is not so distinctly represented.[69] However, detecting the origin and routes of the distribution of music is often both time-consuming and fruitless due to the lack of relevant documents.

In the course of the seveteenth century, Bratislava, with its most significant musical centres – the German Lutheran church and St. Martin's Cathedral –, held a unique position within the territory of Slovakia in terms of possibilities of accepting impulses from the period's modern music. However, not all impulses took root. For example, the aristocracy with its seat in Bratislava did not follow the Austrian, Moravian and Czech aristocracy in supporting the cultivation of musical-dramatic forms such as opera and oratorio. Modern musical tendencies spread themselves out at the level of sacred music applicable religious services. However here, musicians working in Bratislava, in particular cantors of the Lutheran church, showed excellent orientation in musical production and purposefulness in building a local repertoire in the spirit of progressive musical trends.

---

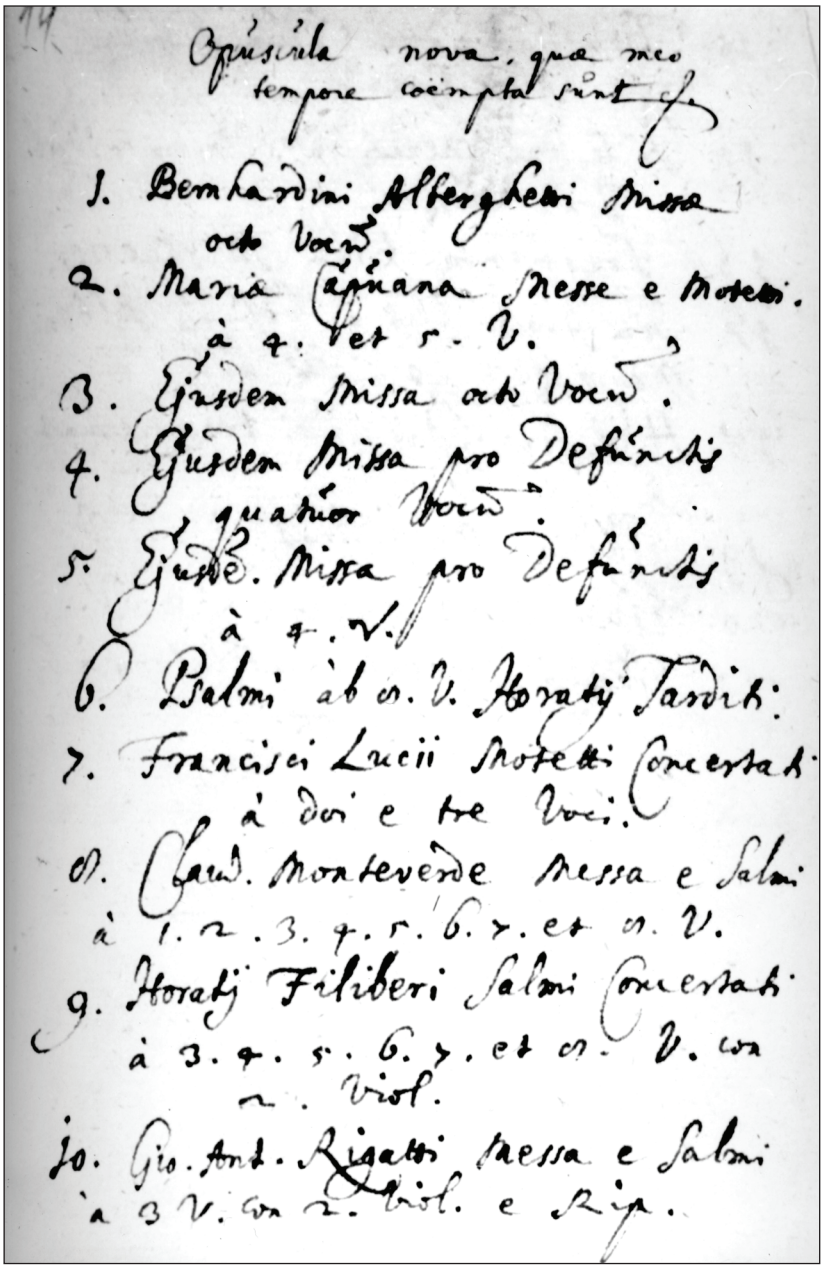
[66] The sum of 50 florins, 5 groshs and 6 denars was paid. SK-BRl, *Archív evanjelickej a.v. cirkvi*, *Kirchen Rechnungen von 1650 bis 1659*, without shelf mark. See also Rybarič, *Z dejín viachlasnej hudby v Bratislave v 17. storočí,* p. 151.

[67] In 1628 based on the recommendation of school inspector Selecky *Opus motettarum ab 8 vocibus* was purchased from Adam Gumpelzheimer. SK-BRl, *Archív evanjelickej a.v. cirkvi*, *Kirchen Rechnungen von 1620 bis 1629*, without shelf mark.

[68] Pavol Niederland, *Záznamy o hudobnom živote v Levoči* [Records of musical life in Levoča], Levoča, Štátny archív, branch Spišská Nová Ves, manuscript without shelf mark, p. 68.

[69] Marta Hulková, *Die Musikaliensammlungen von Bartfeld (Bardejov) und Leutschau (Levoča): Übereinstimmungen und Unterschiede (16. und 17. Jahrhundert)*, «Musicologica Istropolitana», II, 2003, pp. 51-113.

Figure 3. Musical inventory from 1657, cc. 14-15
with records of the prints obtained by S. Capricornus



14

Opuscula nova, quæ meo tempore coëmpta sunt &c.

1. Bernhardini Alberghetti Missæ octo Vocum.
2. Mariæ Capuana Messe e Motetti. à 4. et 5. V.
3. Ejusdem Missa octo Vocum.
4. Ejusdem Missa pro Defunctis quatuor Vocum.
5. Ejusdem. Missa pro Defunctis à 4. V.
6. Psalmi ab 8. V. Horatij Tarditi.
7. Francisci Lucii Motetti Concertati à doi e tre Voci.
8. Claud. Monteverde Messa e Salmi à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. et 8. V.
9. Horatij Filiberi Salmi Concertati à 3. 4. 5. 6. 7. et 8. V. con 2. Viol.
10. Gio. Ant. Rigatti Messa e Salmi à 3 V. con 2. Viol. e Rip.

18. Floridi Canonici de Sylvestris
florida verba à celeberrimis Musices
Autoribus, binis, ternis, quaternisq; vocibus
svarissimis modulis concinnata.
19. Eiusdem Cantiones Sacrae binis, ternis
quaternisq; vocibus.
20. Eiusdem floridus modulorum hortus
à 2. 3. et 4. v.
21. Eiusdem Sacrarum Cantionum binis, ternis,
quaternisq; vocibus, pars prima.
22. Eiusdem Sacrarum Cantionum binis, ternis,
quaternisq; vocibus, pars secunda ℣.
23. Scelta di Motetti de diversi Eccellen-
tissimi Autori, A 2. 3. quattro è cinque voci
da Giovanni Poggioli. ℣.
24. Ejusdem Scelta di Motetta ut supra.

Abstract

As the seat of the supreme regional institutions of Hungary and the coronation town of the Hungarian monarchs in the seventeeth century, Bratislava (at the time Pressburg, Posonium) was not only one of the most significant centres of political and social life, but also for culture and music in Hungary. The essay analyzes the musical life and repertoire of the city's two most important musical institutions – the coronation Cathedral of St. Martin's and the Holiest Trinity Lutheran church. Both churches became locations for the performance of modern music in *stile concertato* and the channel from which new musical trends spread to other centres throughout the territory of today's Slovakia. The activities of the choirmasters of the Lutheran church (Jakob Sebald Ludwig, Samuel Capricornus, Johann Kusser) in obtaining musical publications with an Italian repertoire and the building of the collection of musical publications whose size was beyond comparison in Hungary are particularly noteworthy.

Come sede delle massime istituzioni regionali dell'Ungheria e città deputata alle cerimonie di incoronazione dei monarchi durante il secolo XVII, Bratislava (in quel tempo chiamata Pressburg o Posonium) non era soltanto uno dei centri ungheresi più significativi per la politica e la vita sociale, ma anche per la cultura e la musica. Questo studio analizza la vita musicale e il repertorio delle due maggiori istituzioni musicali cittadine: la cattedrale di San Martino, dove avvenivano le incoronazioni, e la chiesa luterana della Santissima Trinità. Entrambe le chiese divennero luoghi deputati per le esecuzioni di musica moderna in *stile concertato* e il canale attraverso il quale nuove tendenze musicali si diffusero in altri centri attraverso il territorio dell'attuale Slovacchia. Di particolare rilievo appaiono l'attività dei maestri di coro della chiesa luterana (Jakob Sebald Ludwig, Samuel Capricornus, Johann Kusser) nel procurarsi libri di musica con repertorio italiano e la creazione di una collezione di pubblicazioni musicali la cui dimensione non aveva paragone in Ungheria.

JANKA PETŐCZOVÁ
Slovak Academy of Sciences, Bratislava

CORI SPEZZATI IN SEVENTEENTH-CENTURY SPIŠ

The *cori spezzati* style became established in the musical culture of the region of Spiš (Germ. *Zips*, Hung. *Szepes*) in the course of the first half of the 17th century. At present, the region of Spiš belongs to the Slovak Republic; in the analysed period it formed part of the Kingdom of Hungary, which, after its defeat at Mohács by the Ottoman Turks in 1526, was integrated into the Austrian Habsburg Monarchy. Musical life flourished in the municipal centres of Upper Hungary. Until 1674, these municipalities successfully preserved their Protestant character despite of the massive Counter-Reformation effort pursued by the Habsburg dynasty.[1] The main hubs of the cultivation of polychoral music were the royal free towns of Levoča (Leutschau, Lőcse) and Kežmarok (Käsmark, Késmárk). However, smaller towns like Ľubica (Leibitz), Spišská Belá (Zipser Bela, Szepesbéla), Spišská Sobota (Georgenberg), Poprad (Deutschendorf), Matejovce (Matzdorf), Spišské Vlachy (Wallendorf), Spišské Podhradie (Kirchdrauf, Váralja), Spišská Nová Ves (Zipser Neudorf), Smolník (Schmöllnitz) also contributed to the dissemination of the new Italian compositional technique *cori spezzati*, which became established in the region at the turn of the 16th and 17th centuries.[2]

The most ancient musical sources documenting the presence of polychoral music in Spiš constitute the manuscripts of the volume SK-Ke N 69192 (olim Rar 14), deposited in the Historical Library of the Lycaeum in Kežmarok. The manuscripts, dated 1584, contain tenor parts of Renaissance motets, including *cori spezzati* pieces by Christian Hollander (ca. 1510/15-1568), Dominique Phinot (ca. 1510-ca. 1556/61), Jacob Handl (1550-1591) and Orlando di Lasso (1532-1594).[3] Most relevant for the research in the polychoral music

---

[1] Richard Rybarič, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I, Stredovek, renesancia, barok* [The history of musical culture of Slovakia I, Medieval, Renaissance, Baroque], Bratislava, Opus, 1984; Ladislav Kačic, *Od stredoveku po renesanciu. Barok* [From the Middle Ages to the Renaissance. Baroque] in *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť* [The history of Slovak music from the ancient times to the present], ed. Oskár Elschek, Bratislava, Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied - ASCO Art et Science, 1996, pp. 54-138; Janka Petőczová, *Polyphonic and polychoral Musik on the Territory of Slovakia and its Reflections in the Slovakian Musicological Research*, «Slovenská hudba», XXII/3-4, 1996, pp. 455-459.

[2] Janka Petőczová, *Polychorická hudba I, v európskej renesancii a baroku, v dejinách hudobnej kultúry na Slovensku* [Polychoral music I, in the European Renaissance and Baroque, in the history of musical culture of Slovakia] Prešov, Matúš, 1998; Ead., *Polychorická hudba II, na Spiši v 17. storočí* [Polychoral music II, in Spiš in the 17th century], Prešov, Matúš, 1999; Ead., *Polychorická hudba III, antológia* [Polychoral music III, anthology], Prešov, Matúš, 1999.

[3] The volume 69192 (olim Rar 14) consists of two musical prints (Gallus Dressler, *Opus sacrarum cantionum,* Nürnberg, 1577; Martin Kinner, *Carmen Funebre Musicis,* Wittenberg. 1556) and two handwritten appendices, partbooks of vocal voices (mainly tenor voices). Marta Hulková, *Hudobný konvolút z Lyceálnej knižnice v Kežmarku. Príspevok k problematike renesančnej hudby na Slovensku (16. storočie)* [A music manuscript from the Historical Library of the Lycaeum in Käsmark. Contribution to the problematic of

history in Spiš are the 17th century prints and manuscripts in the Historical Library of the Evangelical Lutheran Church Community in Levoča. They include common musical repertory of the European protestant area and also some unique pieces by lesser-known composers, including musicians who were active in Spiš. Polychoral music is to be found in the prints, hand-written tablature books and partbooks. As many as 100 *cori spezzati* works by well-known European composers can be found in the most ancient tablature books from the turn of 17th century, in two manuscripts SK-Le 1A (olim 13990a) and SK-Le 2A (olim 13990b) in the Levoča Musical Collection. The repertory includes works by Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26-1594), Gregor Lange (ca. 1540-1587), Jacob Regnart (1540/45-1599), Hans Leo Hassler (1562-1612), Jacob Handl-Gallus (1550-1591), Andrea Gabrieli (1510/20-1586), Giovanni Gabrieli (1553/56-1612/13), Melchior Vulpius (ca. 1570-1615) and Hieronymus Praetorius (1560-1629). The largest group of *cori spezzati* compositions is represented by double-choir music of Giovanni Gabrieli from his *Sacrae symphoniae* (1597).

A new impulse for the development of musical life and also for the dissemination of polychoral music in Spiš can be observed in the 1610s, i.e. in the period following the year 1611, when Mikołaj Zieleński published in Venice his *Offertoria totius anni* written in the *cori spezzati* style. For the musical cantorships in Spiš the years 1610-1614 belonged to the more favourable period of their development, representing the era of consolidation of the Evangelical Church in the Austrian Habsburg Monarchy. The first Synod of the Church took place in 1610 in Žilina (Sillein, Zsolna), the next one in 1614 in Spišské Podhradie. The Synod constituted an outstanding event from the musical point of view, too. In that year the municipality of Spišské Podhradie procured a new tower clock for the cathedral, as well as a new organ. The archive sources tell us that on the first day of the Synod organised at the Town Hall, the hymn *Veni Sancte Spiritus* was performed.[4]

From 1610 on, the municipality of Levoča also increased its support for the musical life in the town. The position of organist in the Evangelical Church of Saint James was taken by Johann Miska, who had earlier worked in Poland and in Bardejov (Bartfeld, Bártfa). Miska developed an active cooperation with Caspar Stein, the cantor of the municipal Latin school, and with Johann Minoris, its new rector. Minoris was known as a patron of music: he established a fund with a capital of 100 Guilders. The fund supported, among other things, organ teaching.[5] The organ of Saint James was rebuilt after 1615, and at the same time, the municipality invested a considerable amount of money also into purchasing musical prints.

In 1614, the municipality of Levoča bought Orlando de Lasso's *Magnum opus musicum*, containing a classical repertoire of late Renaissance polyphony and eight-voice

---

Renaissance music in Slovakia (the 16th century)], «Slovenská hudba», XXIV/3, 1998, pp. 264-308; Petőczová, *Polychorická hudba II*, pp. 42-43.

[4] Borislav Petrík - Peter Rybár and team, *Evanjelická encyklopédia Slovenska* [Evangelical Encyclopedia of Slovakia], Bratislava, BoPo, 2001; *Kronika mesta Spišské Podhradie slovom i obrazom* [Chronicle of Spišské Podhradie by words and pictures], ed. František Žifčák, Spišské Podhradie, Mestský úrad, 1999, p. 28.

[5] František Matúš, *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera* [Tablature book of Samuel Marckfelner] (Stará hudba na Slovensku, 4), Bratislava, Opus, 1981, p. 5.

cori spezzati compositions for two separated choirs. The oldest prints containing early Baroque polyphony of German composers were preserved in the Levoča Music Collection from the years 1602-1620; the prints include the *Magnificat octo vocum* and *Cantiones sacrae* of Hieronymus Praetorius, the *Psalmen Davids* (SWV 22-47) of Heinrich Schütz (1585-1672) and the *Cantiones sacrae octo vocum* of Samuel Scheidt (1587-1654).[6] An important event, with the involvement of solemn music, was the celebration of the centenary of the Reformation in Levoča (29 November 1617). The hymn *Te Deum laudamus* was sung at this celebration: «Nach vollbrachter Jubel Predigt hatt mann das Te Deum laudamus gesungen […] vnd dieszen actum mit einer schonen Music geschlossen»[7]; it might have been a polychoral performance.

We are able to track particular music repertoire in the Protestant cantorships of Spiš from the 1630s onwards. It was in those years that the tablature books SK-Le 3A (olim 13992) a SK-Le 4A (olim 13993) began to be compiled. The books contain almost 400 compositions, including ca. 200 polychoral pieces. They were recorded during the decade 1635-1645 in the Spiš towns of Spišské Podhradie, Smolník, Ľubica and in other towns with a dominant German-speaking population like Banská Štiavnica (Schemnitz) and Nitrianske Pravno (Teuto Prona). The tablature book SK-Le 4A contains almost a complete copy of pieces from the *Psalmen Davids* of Heinrich Schütz and the *Cantiones sacrae* of Samuel Scheidt; moreover – as mentioned above – original prints were also preserved in Levoča. The printed partbooks of the *Psalmen Davids* contain manuscript appendices of an extraordinary value, attached to each of the printed part books in SK-Le 26A (olim 5161). These manuscripts contain polychoral works by European composers – Heinrich Schütz, Melchior Vulpius, Hieronymus Praetorius, Asprilio Pacelli (1570-1623) (cf. figure 1), Matthäus Apelles von Löwenstern (1594-1648), Giovanni Gabrieli, Luca Marenzio (1553/54-1599), Daniel Selich (1581-1626) – as well as some unique works by a composer living in Spiš, Johann Schimrack (†1657, Ján Šimrák in Slovak), organist in Spišské Podhradie from 1630-1657 (figure 2).

Johann Schimrack was one of the most outstanding composers of the first half of the 17th century active within the territory of the Kingdom of Hungary. In musicological literature his family name 'Schimrack' has long been misspelled as 'Šimbracký'.[8] This

---

[6] All prints containing polychoral music have been preserved incomplete: Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum,* München, 1604; Samuel Scheidt, *Cantiones sacrae octo vocum,* Hamburg, 1620; Hieronymus Praetorius, *Magnificat octo vocum,* Hamburg, 1602; Id., *Cantiones sacrae,* Hamburg, 1607; Heinrich Schütz, *Psalmen Davids,* Dresden, 1619; Id., *Promptuarii musici sacras harmonias,* ed. Abraham Schadaeus, Strasbourg, 1611, 1612, 1613, 1617 and *Vierdter und letzter Theil Geistlicher Concerten,* ed. Ambrosius Profius, Leipzig, 1646. Janka Petőczová, *Polychorická hudba v hudobných tlačiach 17. storočia zachovaných v Levoči* [Polychoral music in the early prints of the 17th-century in Levoča], in *Z dejín knižnej kultúry východného Slovenska* [To the history of book culture of eastern Slovakia], ed. Marcela Domenová, Prešov, Štátna vedecká knižnica v Prešove, 2011, pp. 74-84.

[7] Jeromos Bal - Jenő Förster - Aurél Kauffmann, *Hain Gáspár Lőcsei Krónikája* [Caspar Hain's chronicle of the Levoča], Lőcse, Reiss Józs. T. Könyvnyomó Intézete, 1910-1913, p. 151.

[8] Viera Šedivá, *Polyfónna hudba* [Polyphonic music], in *Dejiny slovenskej hudby* [The history of Slovak music], Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 1957, pp. 106-108; Richard Rybarič, *Ján Šimbracký - spišský polyfonik 17. storočia* [Ján Šimbracký - the composer of polyphonic music in the 17th century], «Musicologica Slovaca», IV, 1973, pp. 7-81; Marta Hulková, *Von der Forschung der Musikgeschichte in der Slowakei. Orgel-Tabulaturbücher*

incorrect use of the composer's name comes from an erroneous identification by earlier researchers of the *genitive* case *Schim(b)rackii* (Latin suffix *-ii*) with the Slavonic/Slovak sounding (artificially created) word of *Schim(b)racky* / *Šimbracký* (Slavonic nominative marker *-ý, – ký, – cký*).[9] E.g.: «Extollens vocem / Joh. Schimrackii», «Heutt' triumphieret Gottes Sohn / Joh. Schimrackii», «Der Tag der / ist so freudenreich / ab 8. Cum Una Cap. à 4. / Joh. Schimbrackii», «Angelis suis mandavit de te / Joh. Schimbrackii».[10] In fact, the name 'Schimrack' is also of Slavonic/Slovak origin: its Slovak form is 'Šimrák'.[11] There exists a printed record of the presentation of two of his sacred concerti during the dramatic play *Ein zwiefacher Poetischer Act und Geistliches Spiel* in Prešov, where his name is shown in the form of Johann Schimrack:

> Die Siebende / MUSICA. / Gott stehet in der Gemeine Gottes / Mit einem Discant / 2. Tenoren / und Baß; / Erster Theil. / Auß Johann Schimracks Concert / mit Acht Stimmen; Die Achte / MUSICA. / Gott stehet in der Gemeine Gottes / Mit 1. Discant / 2. Tenoren / und Baß; / Anderer Theil: / Auß Johann Schimracks Concert / mit acht Stimmen.[12]

Johann Schimrack, organist in Spišské Podhradie is one of the two composers of this time in Spiš, whose polychoral works have been preserved in the Levoča Music Collection in their entirety. The other author is Thomas Gosler (†1646), a notary and school inspector in Kežmarok in 1625-1646.[13] Two pieces of Thomas Gosler have been

---

der Musikaliensammlungen von Levoča (17. Jahrh.), «Musaica», XVIII, 1985, pp. 57-59; Richard Rybarič, *Ján Šimbracký: Opera omnia I,* Bratislava, Opus, 1982 (Fontes Musicae in Slovacia, 7). Id., *Ján Šimbracký: Opera omnia II* (Fontes Musicae in Slovacia, 8), ed. Ladislav Kačic, Bratislava, Opus, 1993 (posthumously edition). The correct version of the name has been introduced since 2004. Janka Petőczová, *Johann Schimrack / Ján Šimrák: Lobe den Herren, meine Seele! / Chváľ, duša moja, Hospodina! [1642]*, Prešov, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2004 (Musica Scepusii Veteris, II/1); Ead., *Johann Schimrack / Ján Šimrák - spišský polyfonik 17. storočia* [Johann Schimrack / Ján Šimrák - the composer of polyphonic music in the 17th century] in *Musica Scepusii Veteris / Stará hudba na Spiši* [Old music in Spiš], ed. Janka Petőczová, Bratislava, Ústav hudobnej vedy SAV - Prešov, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008, pp. 79-100; Ladislav Kačic, *Dejiny hudby III. Barok* [The history of music III. Baroque], Bratislava, IKAR, 2008, p. 223.

[9] Pronounciation: '-ee', '-kee', '-tzkee'.

[10] This is a standard form of indicating the composers' names in the manuscript SK-Le 3A: «Verbum caro factum est / M(elchiori) Vulpii», «Magnificat anima mea Dominum / octo vocum 8vi Toni / Hieronymi Praetorii». The correctness of the form *Schimrack* is proved by other archival sources, e.g. the notary book *Acta forensia* of Spišské Podhradie records the demise of the composer in 1657 in the form «Joh: Schimrag. Obiit». In *Acta forensia ab Anno 1643 usque 1695*. Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív Levoča, pobočka Levoča, Fond Magistrát mesta Spišské Podhradie.

[11] Pronounciation '*shimmeraack*'. Originates from the verb 'šimrať', meaning ' (to) tickle'.

[12] The play by Peter Eisenberg *Ein zwiefacher Poetischer Act und Geistliches Spiel* (Bardejov, 1652) was performed by children of the municipal Latin school in Prešov in 1651. There is a remark in the text of the play indicating that the scores could be found at the home of *Georg Plotz, the German organist of the parish of Prešov*: «Die Musicalischen Concerten findet man bey Herrn Georgio Plotschio, Deutsche Organisten bey der Pfarkirchen zu Epperies». František Matúš, *Účasť a podiel Spiša a Šariša na hudobnej minulosti Slovenska* [Participation and share of the Spiš and Šariš in the Musical Past of Slovakia], Prešov, manuscript, 1974, p. 79.

[13] Janka Petőczová, *Tomáš Gosler - neznámy spišský skladateľ 17. storočia. (Venované nedožitým 65. narodeninám Richarda Rybariča)* [Thomas Gosler - an unknown composer of Spiš from the 17th century. In memory of Richard Rybarič], «Slovenská hudba», XXI/2, 1995, pp. 228-262.

preserved, both of them in the tablature book SK-Le 3A.[14] The first of them is a six-part motet written in the *stile imbastardito* entitled *Du hast mir das Hertz genommen* on a text from the biblical *Song of Songs*. The voices are divided into two groups and Gosler arranged them as two three-voice choirs alternating as *cori spezzati*. Between the two higher voices and the third lower voice there is a relatively big distance, which signals the *concertato* character of the composition. In the new German organ tablature notation only the vocal parts are recorded, nevertheless, the piece was most probably performed using instruments, too.

Gosler's other composition, *Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?*, was written on the text of Saint Paul's *Epistle to the Romans* and constitutes a typical example of the pure *cori spezzati* technique. The two four-voice choirs, distinguished by their timbre as a lower and a higher choir, act here as two autonomous units. Their spatial separation adds to the specific attractiveness of their sound. One can identify this pattern as a double-choir motet in *stile antico* with organ accompaniment. The tectonics of the work is based on a symmetric *ritornello*, however, the introductory section in triple metre is not homophonic, and rather it is created of antiphonal repetitions of the two choirs. The passages between the *ritornelli* are also made of antiphonal replies. The graduation is stepped up by dialogue sections. By singing the text *Wer will uns scheiden von der Liebe Gottes / Nichts soll uns scheiden von der Liebe Gottes* the two choirs are not leaning against each other in the form of antiphonal repetition, rather the higher choir poses a new question and the lower one confirms the response by repetition (figure 3).

Polychoral pieces by Johann Schimrack have been preserved in much greater numbers. Fifty-four pieces of his sacred music have been preserved, most of them in the tablature books SK-Le 3A (olim 13992) and SK-Le 5A (olim 13994). In the tablature book SK-Le 3A, out of 42 of Schimrack's compositions, 36 have a classical polychoral structure consisting of two- to four-voice choirs. With some degree of simplification we can divide them into two categories: double-choir motets composed in a pure *cori spezzati* style and two- or multiple-choir sacred concertos, many of them with soloistic elements. In composing masses, motets, psalms and *Magnificats*, he used the classic *cori spezzati* technique. A smaller number of these pieces is recorded *a cappella*, most of them including general bass or organ accompaniment, as well as, in exceptional cases, also showing the figured bass.

Schimrack mastered well the Franco-Flemish technique of the counterpoint; he also used the sonoric elements of Venetian polychorality. Imitative polyphony was often preferred by him in expositions, like in the motet *Congregati sunt inimici nostri*. This constituted, however, no rule; one can find in his expositions antiphonal repetitions as well, e.g. in the three-choir piece *Factum est silentium in coelo*. More modern *concertato* elements were preferred by Schimrack in compositions written on German texts; here, he built on the *stile recitativo* of Heinrich Schütz. Almost all Shimrack's sacred concertos are

[14] Janka Petőczová, *Thomas Gosler: Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein? / Keď Boh za nás, kto proti nám? [1642],* Prešov, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2003 (Musica Scepusii Veteris, I/1). Ead., *Thomas Gosler: Du hast mir das Herz genommen / Uchvátila si mi srdce [1642]*, Prešov, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2003 (Musica Scepusii Veteris, I/2).

composed in *stile moderno,* with *concerto* passages alternating between the choir and the soloists. These concertos have variable formal structures. In their transformed form they abandon the pattern of pure antiphonal repetitions of the choirs, rather using competition between the choirs while *tutti* passages based on the principle of *variatio per choros* come to the forefront (*Gott stehet in der Gemeine Gottes*; *Jauchzet dem Herren alle Welt*).

There is a very interesting group of Schimrack's compositions written in the *cori spezzati* style, in which antiphonal singing is a «fundamental compositional resource».[15] These works include motets, psalm motets, and psalms written on Latin and German quotations of the Bible. One typical illustration might be a *cori spezzati* psalm motet *Nach dir, Herr, verlanget mich* (figure 4). The eight voices are divided into two four-voice choirs, a higher and a lower one. Antiphonal repetitions of the choirs in *tempus imperfectum* constitute the substantive element of the formal structure of the composition; it is only in the exposition of the first part that the composer includes a relatively brief section of a different, triple metre (figure 5).[16]

The formal structure of Schimrack's compositions written in the *cori spezzati* style is not uniform; one can find here the typical idioms of his epoch: differentiation of the choirs by timbre and pitch, alternation of homophonic and polyphonic textures, contrasts in rhythm and metre, illustration of the text by musical means. Schimrack was composing in *musica poetica* style and used musical-rhetorical figures of all kinds, figures of joyful or solemn character, figures depicting sorrow, figures related to broader tectonic or structural ties. Entire expositions are built by him from elements of *circulatio* and *kyklozis*, mainly when illustrating morally or theologically valuable emotions, e.g. in *Seid fröhlich und jubilieret*. Here, the words *fröhlich* and *jubilieret* are emphasized by figures; the same patterns can be found in the psalm motets *Lobe den Herren, meine Seele, Singet den Herren ein neues Lied* and elsewhere.

He used the figure of *anabasis* (ascending melodic pattern) e.g. in direct illustration of the word *erhöhen* in the exposition of the motet *Ich will dich erhöhen*. We can also find this figure in the Psalm *Ach Herr, wie sind meiner Feinde so viel* on the word *anrufen* at the beginning of the fifth section. The figure *exclamatio* is used for putting emphasis on the relevant part of the verb *ich rufe an,* by inserting an imitative, short ascending melodic motion. This example might also be an illustration of *metalepsis* in music, the whole text in choir II is a continuation of the text in choir I. A reverse, descending melodic figure *catabasis,* was used by Schimrack in setting to music the textual fragment *der vom Haupt Aaron herabfleußt* in the Psalm 133 *Siehe, wie fein und lieblich ist's*. A similar melodic motion can also be found in musical settings of the same psalms by Heinrich Schütz, Michael Praetorius and Tobias Michael (1592-1657).[17]

---

[15] Anthony F. Carver, *Cori spezzati. The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz. An Anthology of Sacred Polychoral Music*, 2 vols., Cambridge, Cambridge University Press, 1988, I, p. [XIV].

[16] Janka Petőczová, *Johann Schimrack / Ján Šimrák: Nach dir, Herr, verlanget mich / Ku Tebe, Hospodine, pozdvihujem svoju dušu [1641]*, Bratislava, Ústav hudobnej vedy SAV - Prešov, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2011 (Musica Scepusii Veteris, II/6).

[17] Janka Petőczová, *Hudobno-rétorické figúry v tvorbe Jána Šimráka a Zachariáša Zarevúckeho* [Musical rhetorical figures in the music of Johann Schimrack and Zacharias Zarevutius], in *Slovo a hudba*

Interesting parallels can be found in the work of Johann Schimrack and Matthäus Apelles von Löwenstern. Both of them wrote monochoral and polychoral pieces, both used typical compositional idioms of their period: exchanging of choirs, alternating of expositional-, confrontational- and tutti-passages, musical-rhetorical figures etc. In the details, however, they each followed their own way. This is obvious first of all in compositions written on the same text. The common refrain *Was betrübst du dich, meine Seele* of Psalms 42 and 43 was set to music by Apelles von Löwenstern in an eight-voice motet; while Schimrack used this text as the fifth section of the psalm *Richte mich, Gott* (Psalm 43). Schimrack opted here for antiphonal repetitions of the choirs, as well as the rhythmic diminution by illustrating the phrase *und bist so unruhig in mir?* (figure 6). Apelles von Löwenstern, on the contrary, preferred a polyphonic introduction in the lower voices, while at the phrase *und bist so unruhig in mir?* he used rhythmic diminution, as well (figure 7).[18] Both compositions are intabulated in the same manuscript (tablature book SK-Le 3A) and both are unique in the European context.

Moreover, Apelle's intabulations contain instructions for performing with musical instruments, which is relatively rare information in tablature scores. In the compositions of Johann Schimrack such instructions are missing. Exceptionally, one can find the dynamic instruction *Forte* in the *ritornello* sections of his compositions, e.g. in *Singet dem Herren*; this might have signalled the full registration of the organ but also the participation of musical instruments. We only know the partial answer to the questions: what instruments were purchased, manufactured and played in Spiš and what were the conditions of performing polychoral music of the *cori spezzati* style in the local, relatively minor two-bay churches. We know from other intabulations found in Levoča manuscripts that the following instruments were involved in performances of polychoral concertato music: cornetto, bassoon*, Trombone, Violino, Flauto* and, of course, organ. According to the latest findings, Schimrack's compositions were performed in Wrocław in the second half of the 17th century *mit Paucken*.[19]

The research into Johann Schimrack's music is still not at an end. Our assessment of his compositional skills and their comparison with those of other musicians will always be relative, limited by the number of surviving sources. Schimrack's active work in Spiš falls in the period of the work of the composers Franciszek Lilius (ca. 1600-1657), *director musicae* of the Cracow Cathedral (1630-1657), Bartłomiej Pękiel (fl. from 1633 to ca.

---

ako štrukturálno-architektonický celok hudobného myslenia 17.-18. storočia [Word and music as structural architectural whole musical thought of the 17th and 18th century], eds. Irena Medňanská - Karol Medňanský - Peter Ruščin - Janka Petőczová - Katarína Burgrová, Prešov, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2006, pp. 91-110. Ead., *Johann Schimrack / Ján Šimrák: Siehe, wie fein und lieblich ist's / Hľa, aké dobré, aké milé je to [1642]*, Prešov, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2007, p. 33 (Musica Scepusii Veteris, II/4).

[18] Janka Petőczová, *Johann Schimrack / Ján Šimrák: Richte mich Gott / Prisúď mi právo, Bože [1642]*, Prešov, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2005 (*Musica Scepusii Veteris*, II/2).

[19] The reference to the performance of Johann Schimrack's music in the church of Saint Mary Magdalene in Wrocław (Breslau) can be found in the book of testaments: *Abschrift der Stiftungen und Obligationen sambt den Dispositionen darüber, welche der Kirche und Schule zu St. Mar. Magd. Von einen Wohlhättern, als ein Beneficium zu genüssen nach und nach Legiret und Constituiret worden. 1642-1758*, Wrocław, Archiwum Państwowe, Akta Miasta Wrocławia 4382, olim P 79ee., p. 35.

1670), chapel master at the royal chapel at Warsaw (1649-1655) and Marcin Mielczewski (†1651), member of the royal orchestra of King Władysław IV Vasa (1638-1644) and master of the orchestra of prince Karol Ferdynand Vasa, bishop of Płock and Wrocław (1645-1651). All of them also produced polychoral music. Schimrack, however, was not a member of a royal orchestra. He lived and composed in a small town of Spiš, but his music was performed in Transylvania and in Silesia, even 30 years after his death. Contemporary musician Sebastian Wildener wrote the following words in appreciation of Johann Schimrack in 1634:

> Ich muß mich Verwundern, wie in kleinen Märkten Vnd andern Städten es so feine geübte Vnd geschickte, ia in allen so resolut Organisten gibt. Ich will anitzo Von dem Zu Bartfeld, welcher ein solcher pedalist, das ich seines gleichen in Vngarland (doch keinen Verachtet) nicht gefunden, noch gehöret, Vnd ist Zu Kirchdrauff ein solcher Musicus, der auch in fürstlichen Capellen könte gebraucht werden, wegen seiner geschicklichkeit im schlagen Vnd perfect Musiciren [...] Gegeben Schmöllnitz am 1. Julij Ao 1634 | Sebastian Wildener Basista Vnd Musicus.[20]

Johann Schimrack and Thomas Gosler are the sole composers active in Spiš in the 17th century whose polychoral works have been preserved in their entirety, or at least in such a form that we can reconstruct the substance of their scores. These pieces represent the phenomenon of polychorality in its various forms – from the pure *cori spezzati* style to the modified *concertato* style. The German inhabitants of the Spiš towns naturally inclined to music of German origin, primarily to central and northern German patterns. The Slovaks as an ethnic community in Spiš underwent a specific development in the 17th century, in which the sacred song with multiple vocal parts played a key role. It is not excluded that this also encompassed polychoral music, at least in Levoča, where the Slovaks had their own church. Polychorality was an international performing practice, with a long lasting tradition in Spiš, comparable with the European polychoral traditions. The tradition was established also in Poland thanks to Mikołaj Zieleński. A specific role in the development of this kind of music in Upper Hungary should be attributed to Johann Schimrack, the organist of Spišské Podhradie. Schimrack might not have, perhaps, enriched the European musical scene by new style transformations of polychoral music; however, his *cori spezzati* works were composed by an original, creative talent and with a sense for the spiritual perception of the world of those days.[21]

---

[20] Matúš, *Účasť a podiel*, pp. 54-57.

[21] I would like to thank the Evangelical Lutheran Church Community in Levoča, Slovakia (Evanjelický a. v. cirkevný zbor v Levoči) for the kind permission to publish the photocopies of the music sources. This article is the result of the projects implementation *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša* [Music as a cultural phenomenon in the history of Spiš] and *Pramene renesančnej a barokovej hudby na Spiši a v Európe* [Sources of Renaissance and Baroque music in Spiš (Zips) and in Europe]. Scientific Grant Agency of the Ministry of Education of Slovak Republic and the Academy of Sciences (VEGA), no. 2/0026/10, no. 2/0049/13. Bratislava, Slovak Academy of Sciences, Institute of Musicology.

Abstract

The new Italian *cori spezzati* style established itself in the region of Spiš in the course of the first half of the 17th century in the German-speaking evangelical (i. e. Lutheran) cantorates (Levoča, Kežmarok, Spišské Podhradie etc.). Polychoral music of Italian and German provenance was preserved here in primary sources (prints, tablature books and part books). They include common musical repertory, such as, for example, intabulations of Venetian double-choir motets by Andrea and Giovanni Gabrieli, polychoral psalms and concertos by Heinrich Schütz and polychoral music by Matthäus Apelles von Löwenstern. In the ethnically and religiously mixed environment of Spiš worked two composers of polychoral music, Johann Schimrack († 1657) and Thomas Gosler († ca. 1646). They composed polychoral music in all its forms – from the purely *cori spezzati* composition technique (Gosler's double-choir motet *Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?*) to the modified form in line with notions of *musica poetica* and *stile moderno* (Schimrack's concerto *Jauchzet dem Herren alle Welt!*). A specific role in the development of this kind of music should be attributed to Johann Schimrack. His polychoral music, which was also performed abroad (Silesia, Transylvania), is a product of an original creative talent.

Nel corso della prima metà del XVII secolo il nuovo stile italiano dei cori spezzati si è affermato nelle cantorie evangeliche (cioè luterane) di lingua tedesca della regione di Spiš (Levoča, Kežmarok, Spišské Podhradie, etc.). Vi si trova musica policorale di provenienza italiana e tedesca conservata in diverse fonti primarie (stampe, intavolature e libri-parte). Queste fonti includono un repertorio musicale comune, come ad esempio intavolature di mottetti veneziani a doppio coro di Andrea e Giovanni Gabrieli, salmi policorali e concerti di Heinrich Schütz e musica policorale di Matthäus Apelles von Löwenstern. Nell'ambiente etnicamente e religiosamente composito di Spiš erano attivi due compositori di musica policorale, Johann Schimrack († 1657) e Thomas Gosler († ca. 1646). Essi composero musica policorale in tutte le sue forme – dalla semplice tecnica dei cori spezzati (come il mottetto a doppio coro di Gosler *Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?*) alla forma modificata in base ai concetti della *musica poetica* e dello *stile moderno* (come il concerto di Schimrack *Jauchzet dem Herren alle Welt!*). Un ruolo specifico nello sviluppo di questo tipo di musica va attribuito a Johann Schimrack. La sua musica policorale, eseguita anche all'estero (Slesia, Transilvania), è il prodotto di un originale talento creativo.

Appendix

Music examples

Figure 1. Asprilio Pacelli, *Gaudent in coelis animae sanctorum*
(see: Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones* [...] *Liber primus*, Venice, Angelo Gardano e fratelli, 1608)
Levoča, Historical library of the Evangelical Lutheran Church Community, *Music Collection*,
26 A (olim 5161), B2

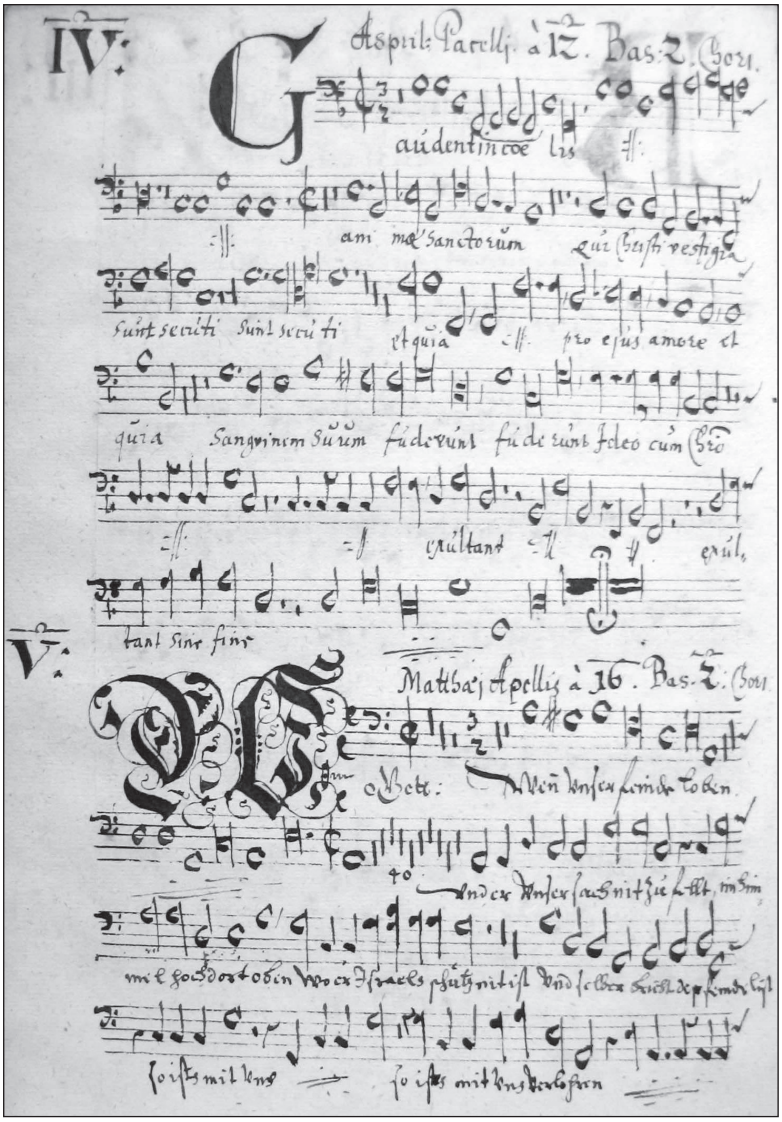


Figure 2. Johann Schimrack, *A Domino factum est istud*, Ten[or] 3. Cho[ri],
Levoča, Historical library of the Evangelical Lutheran Church Community, *Music Collection*, 26 A

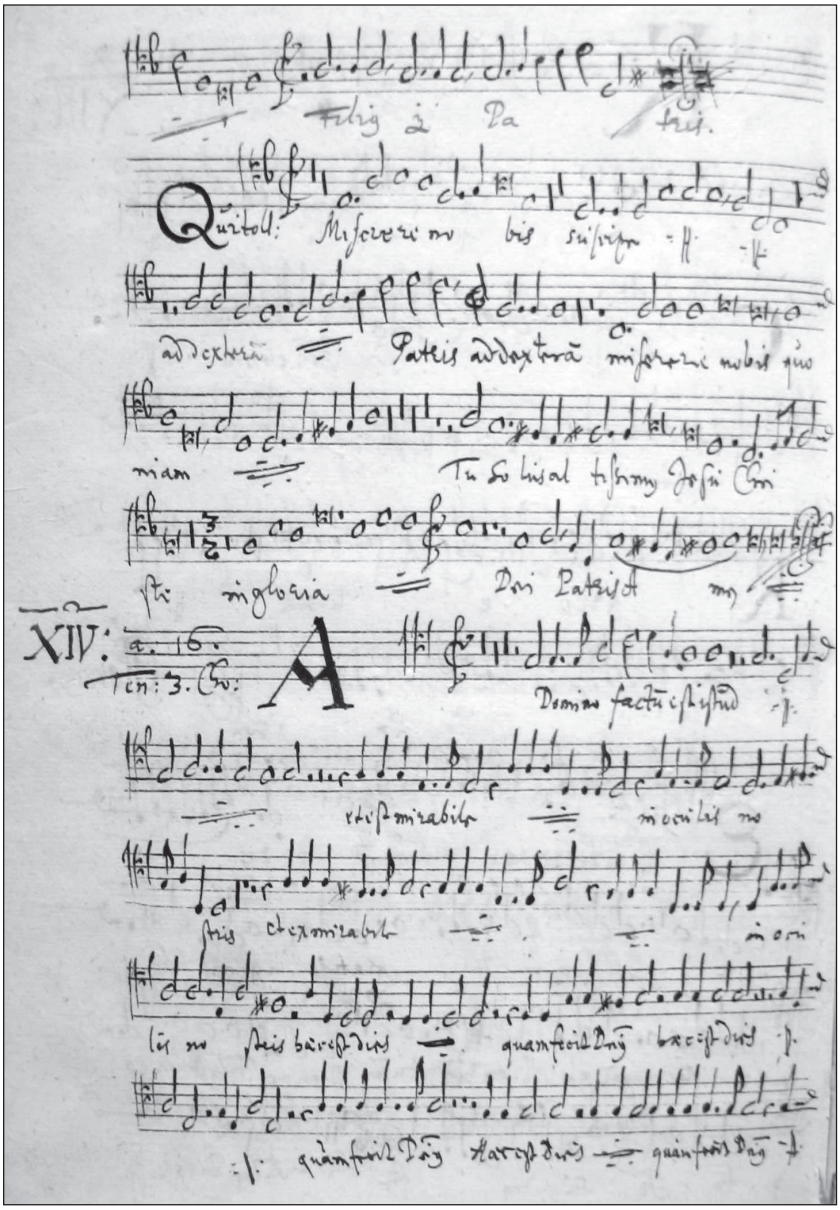


Figure 3. Thomas Gosler, *Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?*
Modern edition: Janka Petőczová, Prešov, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2003
(Musica Scepusii Veteris I, 1), p. 36

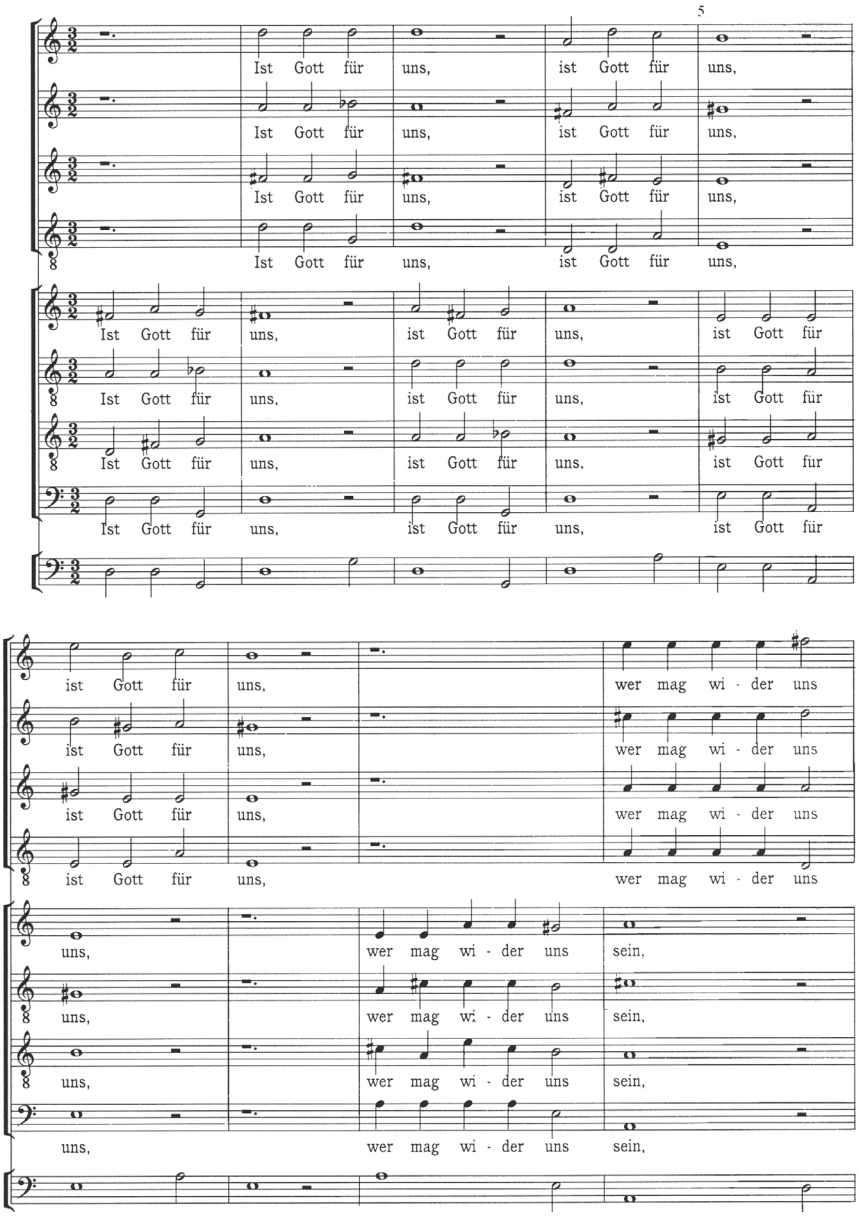
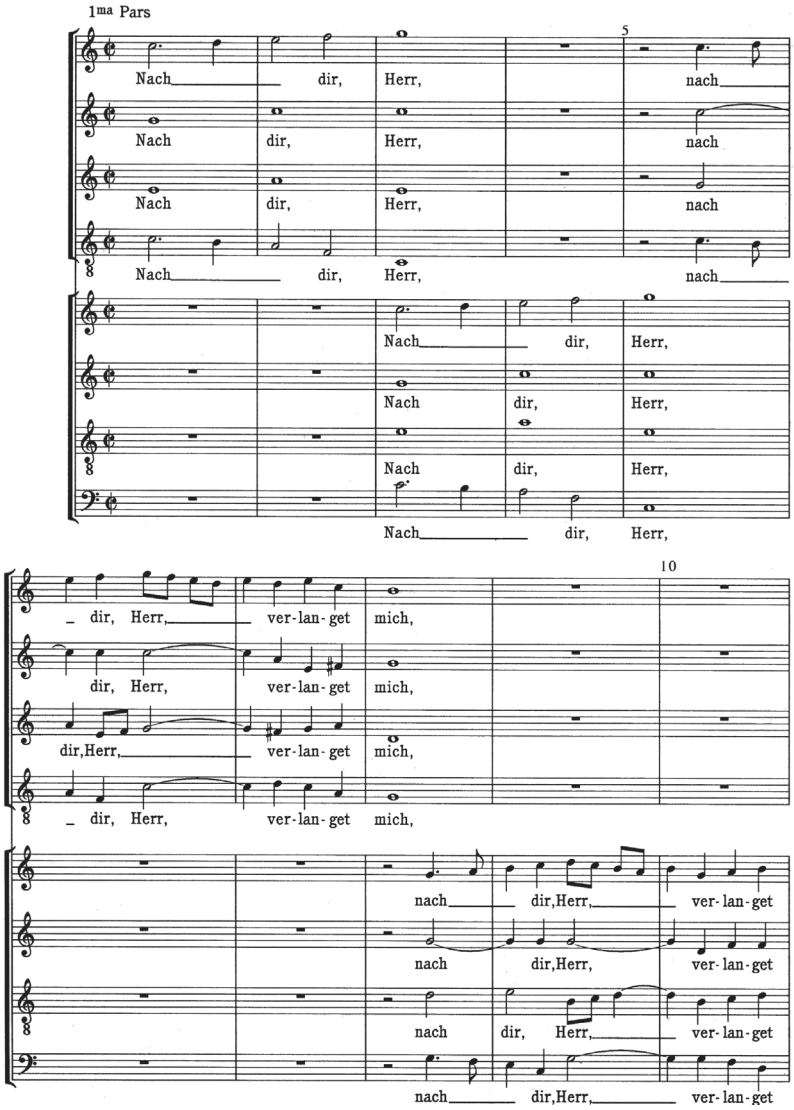


Figure 4. Johann Schimrack, *Nach dir, Herr, verlanget mich*
Modern edition: Janka Petőczová, Bratislava, Ústav hudobnej vedy SAV - Prešov, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2011 (Musica Scepusii Veteris 2, 6), pp. 46-47



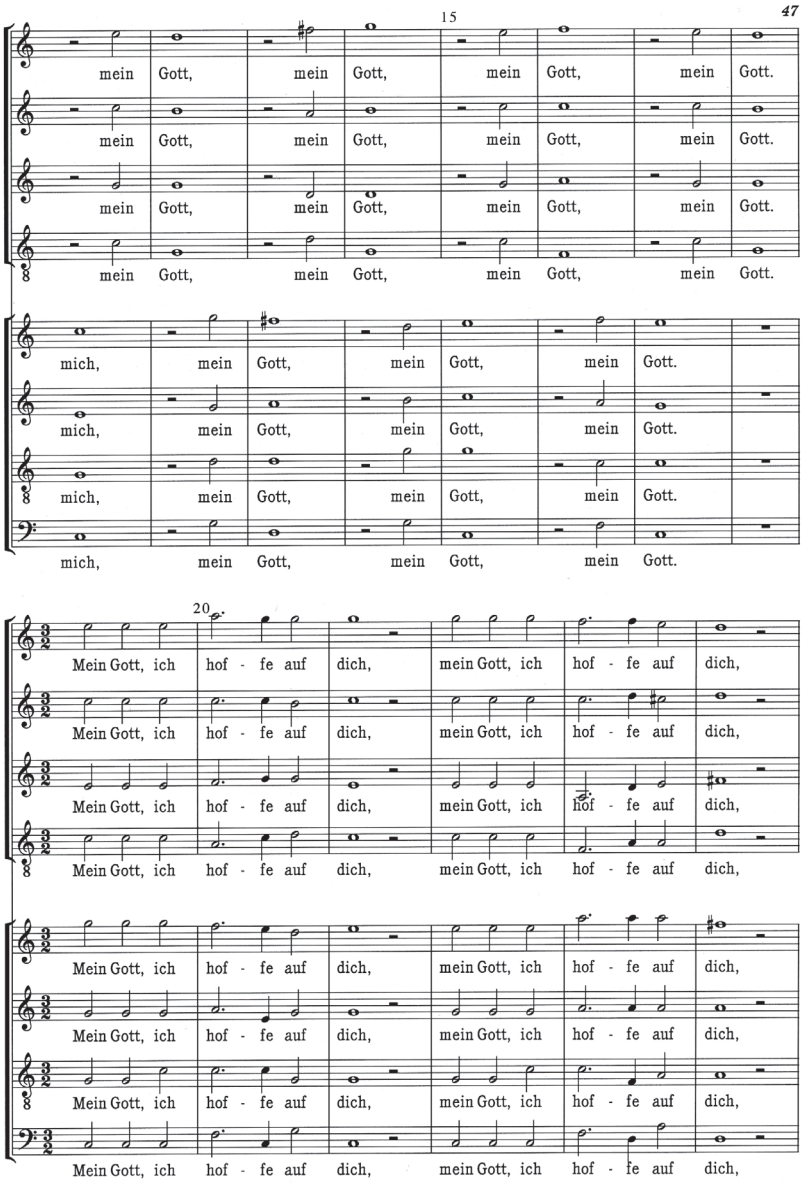

47
15
mein Gott, mein Gott, mein Gott, mein Gott.
mich, mein Gott, mein Gott, mein Gott.
20
Mein Gott, ich hof - fe auf dich, mein Gott, ich hof - fe auf dich,

Figure 5. Johann Schimrack, *Nach dir, Herr, verlanget mich*
Levoča, Historical library of the Evangelical Lutheran Church Community, *Musical Collection*, 3 A (olim 13992), c. 262*v*-263*r*

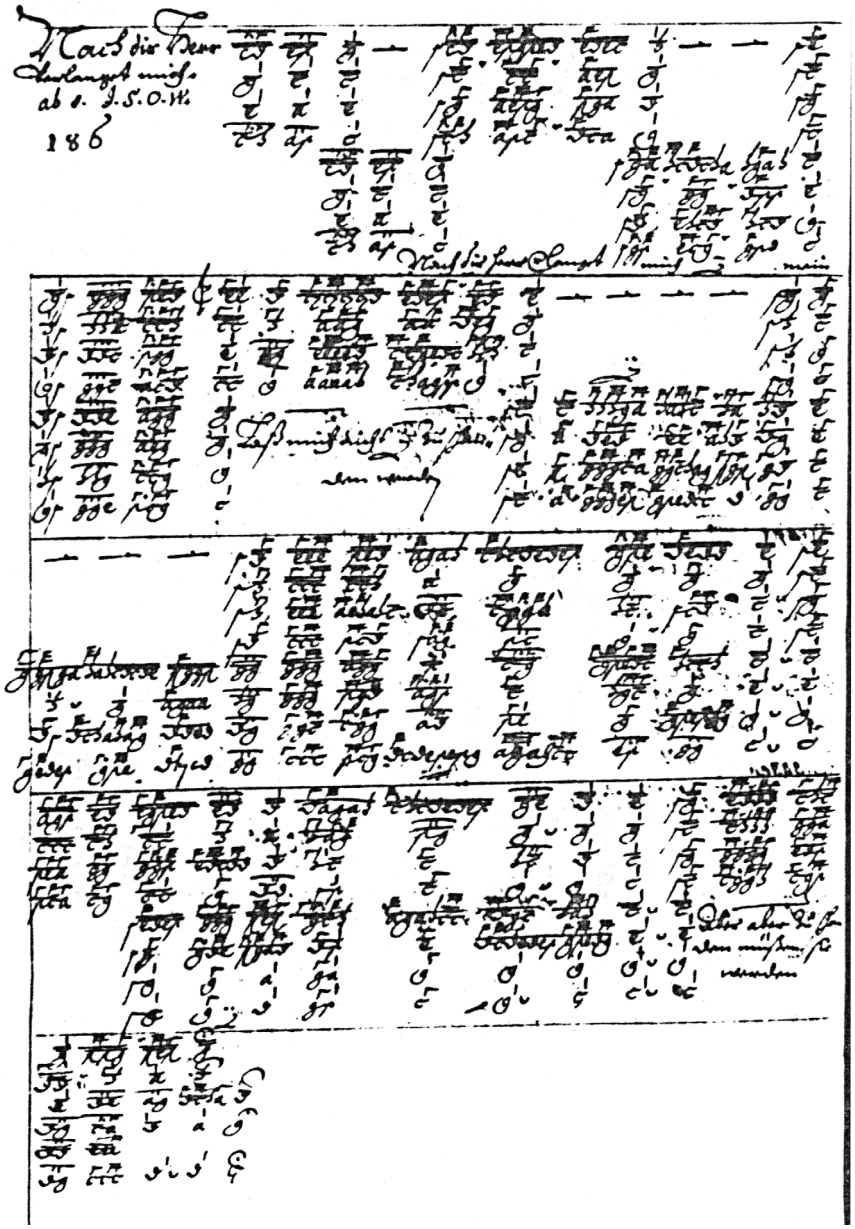
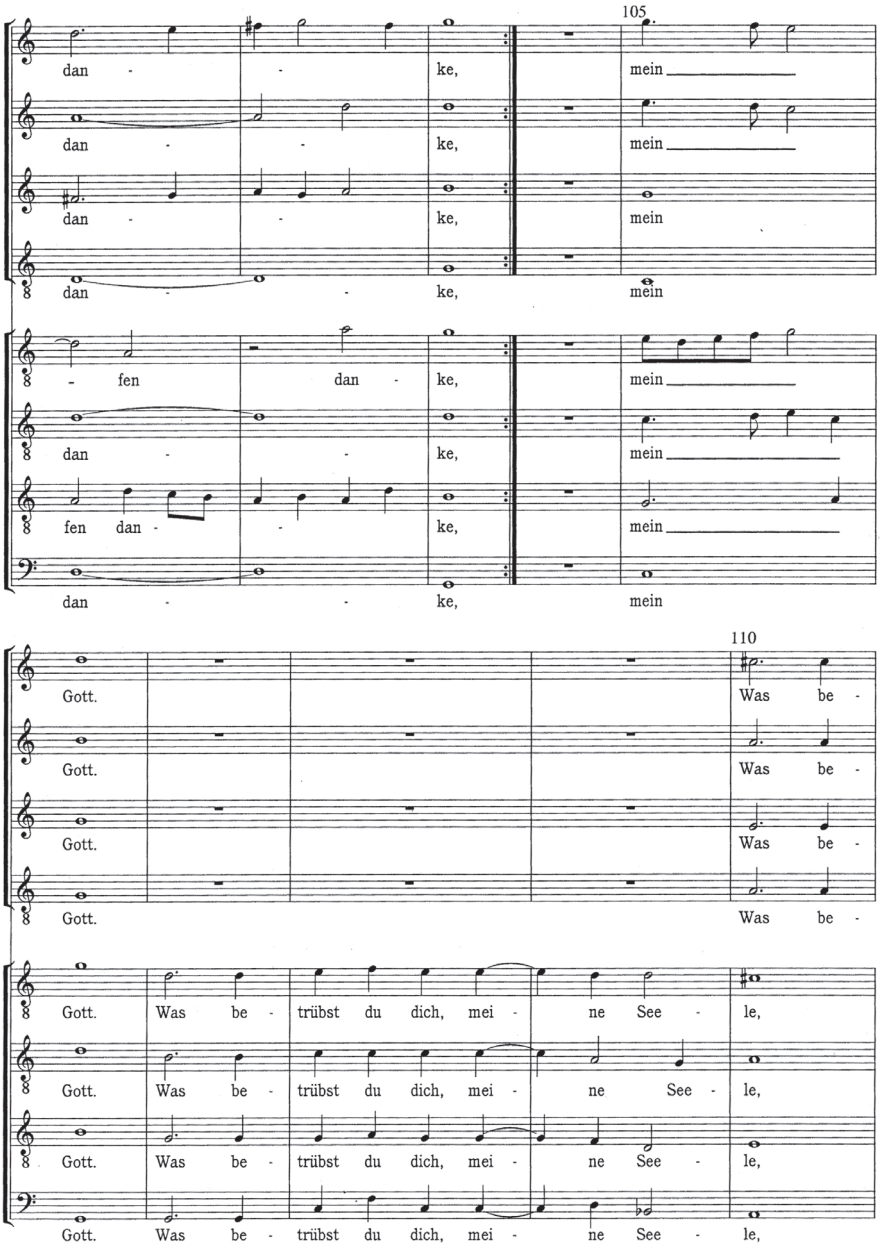


Figure 6. Johann Schimrack, *Richte mich, Gott*
Modern edition: Janka Petőczová, Prešov, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2005
(Musica Scepusii Veteris 2, 2), pp. 54-55



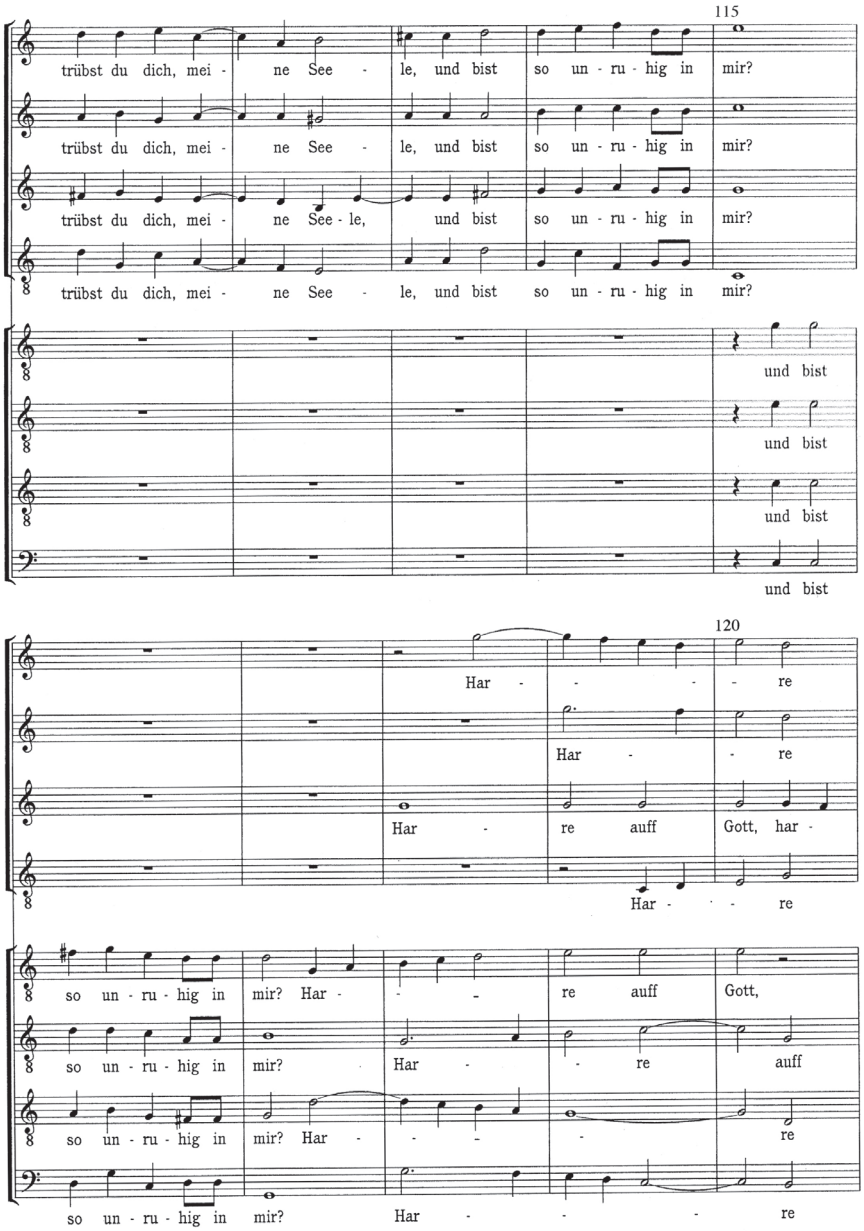
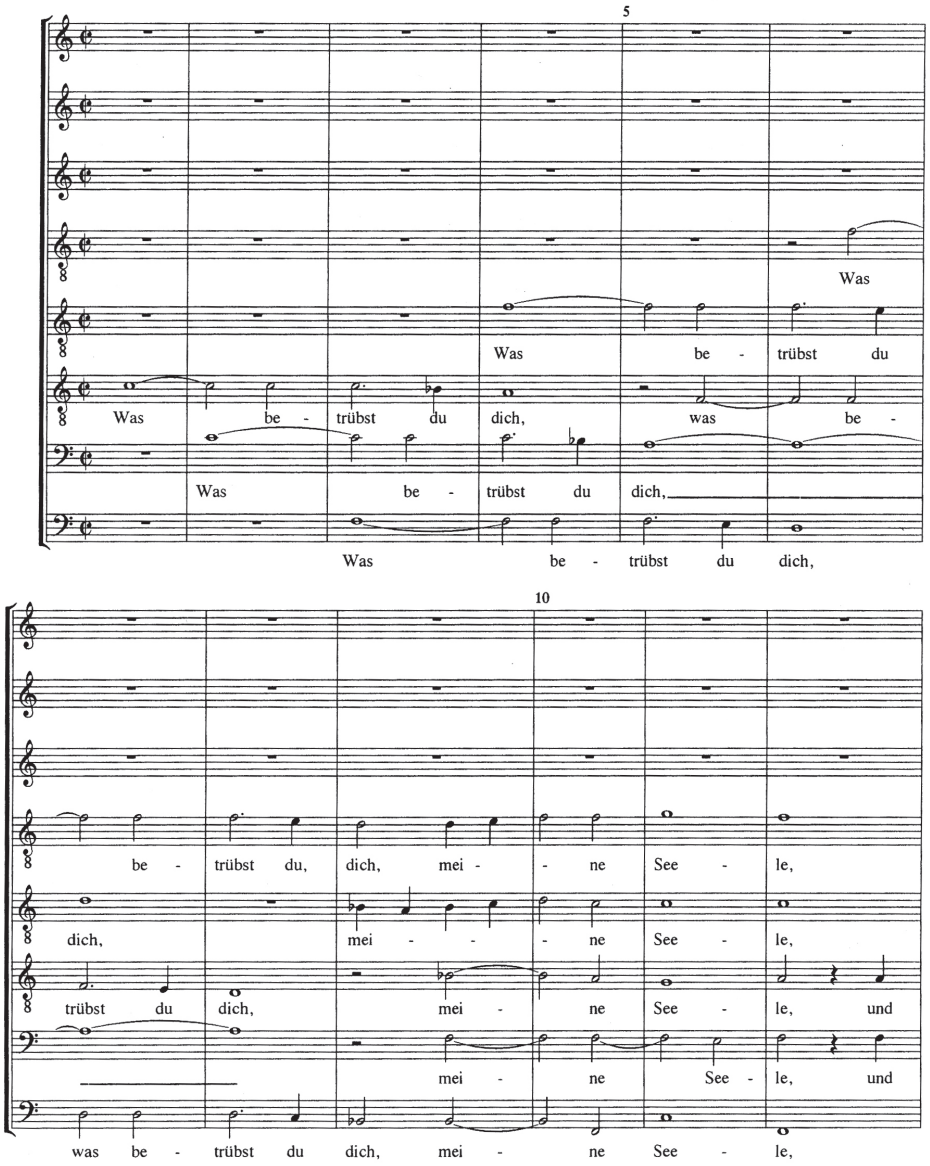

115
trübst du dich, mei - ne See - le, und bist so un - ru - hig in mir?
trübst du dich, mei - ne See - le, und bist so un - ru - hig in mir?
trübst du dich, mei - ne See - le, und bist so un - ru - hig in mir?
trübst du dich, mei - ne See - le, und bist so un - ru - hig in mir?
und bist
und bist
und bist
und bist
120
Har - - - - re
Har - - re
Har - re auff Gott, har -
Har - - - re
so un - ru - hig in mir? Har - - - re auff Gott,
so un - ru - hig in mir? Har - - re auff
so un - ru - hig in mir? Har - - - - re
so un - ru - hig in mir? Har - - - re

Figure 7. Matthäus Apelles von Löwenstern, *Was betrübst du dich, meine Seele*
Modern edition: Janka Petőczová, Prešov, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2005
(Musica Scepusii Veteris 2, 2), pp. 16-17



15

und bist so un - ru - hig in mir, so un -

und bist so un - ru - hig in mir und bist so un - ru - hig in mir, so un - ru - hig in mir, so un - ru - –

bist so un - ru - hig in mir, und bist so un - ru - hig, so un - ru - hig in

bist so un - ru - hig in mir, und bist so un - ru - hig in mir, so un - ru - hig in mir, so

und bist so un - ru - hig in mir, so un - ru - hig in mir, so un - ru -

20

Har - re auff Gott, har - re auff Gott,

Har - re auff Gott, har - re auff Gott,

Har - re auff Gott, har - re auff Gott,

ru - hig in mir? Har - re auff Gott, har - re auff Gott,

- hig in mir? Har - re auff Gott, har - re auff Gott,

mir? Har - re auff Gott, har - re auff Gott, denn

un - ru - hig in mir? Har - re auff Gott, har - re auff Gott,

hig in mir? Har - re auff Gott, har - re auff Gott,

JAN BAŤA
Charles University, Prague

THE INFLUENCE OF *CORI SPEZZATI* TECHNIQUE ON THE MUSIC OF THE CZECH LANDS THE CASE OF PAVEL SPONGOPAEUS JISTEBNICKÝ (CA. 1560-1619)

The period of cultivation of *cori spezzati* technique falls during the time of major development of Renaissance music in the Czech lands, which can be easily associated with the time of the rule of the Emperor Rudolf II. At that time the country experienced a great blossoming of culture, which was very much supported, in the best sense of the word, by the move of the imperial court from Vienna to Prague in 1583.[1]

This phase of Czech music history has been attracting researchers since the nineteenth century. However, musicologists working during the period between the two world wars were the first to contribute serious analytical studies. Emilián Trolda (1871-1949) was the foremost researcher at that time.[2] Studies of Renaissance music in the Czech lands received a new impetus in the 1960s thanks especially to Jaromír Černý (1939-2012) and his students. One of those students is Kateřina Maýrová (born 1954), who has been dealing with the issue of double-choir compositions in the Czech lands for more than thirty years. She presents the results of her work to researchers not only in the Czech Republic but also abroad, where she has published summarizing studies devoted to the issue of *cori spezzati* technique.[3]

However, a researcher interested in this repertoire encounters many problems that he or she has to tackle along the way – especially the fragmentary character of sources, which unfortunately hinders adequate research, not to mention performance of these compositions. The vast majority of the pieces were notated in partbooks, most of which were destroyed during later historical convulsions. With the single exception

---

This paper is published as a part of the research project *Musical Culture in Prague 1526-1620: Situation, Sources, Institutions*, supported by the Czech Science Foundation (Reg. No. 408/09/1922).

[1] Cf. Jaroslav Pánek, *The Czech Estates in the Habsburg Monarchy (1526-1620)*, in Jaroslav Pánek - Oldřich Tůma and others, *A History of the Czech Lands*, Prague, Karolinum, 2009, pp. 209-212.

[2] Emilián Trolda, *Kapitoly o české mensurální hudbě* [Chapters on Czech mensural music], «Cyril», LIX, 1933, pp. 4-7, 27-31, 52-56, 74-78. Concerning Trolda's life and work see John Tyrrell, *Emilián Trolda*, in NG², XXV, pp. 756-757 and Tomáš Slavický, *Emilián Trolda*, in MGG², *Personenteil*, XVI, cols. 1066-1067. For the latest contributions to knowledge about Trolda's life and work in the Czech language see «Hudební věda», XXXVII, 2000, pp. 175-311.

[3] Kateřina Maýrová, *Compositions for Double Choirs (Cori spezzati Compositions) in Bohemia at the Turn of the 16th and 17th Centuries: the State of Manuscripts and Printed Sources and the Problems of Migration of Double Choir Singing*, «Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Philosophica et Aesthetica», XVII, 1998 (Musicologica Olomucensia, 4), pp. 123-140; Ead., *I "cori spezzati" nelle terre ceche tra il 16. e il 17. secolo, le fonti e i modelli ispiratori italiani: il repertorio italiano dei "cori spezzati" conservato in Boemia*, in *Italia e Boemia nella cornice del Rinascimento europeo*, ed. Sante Graciotti, Firenze, Olschki, 1998 (Civiltà veneziana. Studi, 49), pp. 237-260.

of a complete set of five part-books from the former holdings of the *literati* brotherhood associated with the church of Saint Michael in Opatovice (in the New Town of Prague),[4] all we have are remnants from once-rich musical archives of churches, *literati* brotherhoods, and school choirs.[5] Still insufficient registration of preserved sources is another problem. Few thematic catalogues of relevant music collections are available, and most of them are hidden in unpublished papers and theses.[6] Czech musicologists are aware of this dismal situation and therefore research projects to date have been devoted more to basic registration of the sources than to any deeper analysis.

In my paper I should like to focus on Pavel Spongopaeus Jistebnický, whose compositional output was influenced by the *cori spezzati* technique more than of any other author in the Czech lands. Spongopaeus was among the most prolific Czech composers of his time. He was born around 1560 in Jistebnice, in southern Bohemia. Unfortunately we have no reliable information about his education. He is mentioned in sources only as a teacher in Přeštice, in western Bohemia, in 1585, and it seems that he remained in that region until 1598 when he moved to Kutná Hora. In this city he first taught at the parish school of Saint Barbara. After marrying the widow Kateřina Beranová, he was probably granted rights as a burgher and was elected to the position of a school inspector. He died in Kutná Hora in 1619.[7] Spongopaeus is known for his contacts with *literati* brotherhoods in various parts of

---

[4] Prague, National Library of the Czech Republic (hereafter CZ-Pu), *Manuscripts and Early Printed Books Department*, ms. XI B 1a-d; Prague, Library of Royal Canonry of Premonstratensians at Strahov (hereafter CZ-Ps), ms. DA II 3. Cf. Thomas A. Noblitt, *A Polyphonic Gradual for the Literary Brotherhood at the Church of St. Michael in Opatovice, Prague*, in *Gestalt und Enstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, ed. Martin Staehelin, Wiesbaden, Harrassowitz, 1998 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 3; Wolfenbütteler Forschungen, 83), pp. 213-223. For a selective edition see *Hudba české renesance: výběr polyfonních skladeb 16. stol. z rukopisů St. knihovny ČSR (XI B 1 a, b, c, d) a Památníku nár. písemnictví (D. A. II. 3)* [Music of the Czech Renaissance: A selection of sixteenth-century polyphonic compositions from manuscripts in the State Library of the Czechoslovak Socialist Republic – XI B 1 a, b, c, d – and The Museum of Czech Literature – D. A. II. 3], ed. Jaromír Černý, Prague, SNTL, 1983 (Varia de musica, 3), LV; and *Officium in Nativitate Domini: graduale ecclesiae Sancti Michaelis Opatoviensis Neo-Pragae, pars 18,* ed. Martin Horyna, Prague, Národní knihovna České republiky, 2009 (Fontes musicae, 2), XXX.

[5] The so-called *literati* brotherhoods formed at the end of the fifteenth century as an imaginary heritage of the Hussite emphasis on greater participation of the laity in the liturgy. They were groups of educated (homines litterati) and music-loving citizens. In addition to their musical role (accompaniment of liturgy), these brotherhoods, working virtually in every large church, also played a significant social role like other religious brotherhoods. They had expensive manuscript songbooks made for their musical activities, often including polyphonic music alongside Gregorian chant. They also paid attention to printed music production which was coming to Bohemia from all over Europe. Cf. Jiří Sehnal, *Cantional*, in NG², V, pp. 60-61.

[6] *Catalogus codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae socialisticae in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur*, ed. Václav Plocek, Prague, Academia, 1973, 2 vols.; Kateřina Maýrová, *Hudební prameny literátského bratrstva v Rokycanech ze XVI. a začátku XVII. století* [Musical sources of the literati brotherhood in Rokycany from the sixteenth and early seventeenth centuries], diploma thesis, Prague, Charles University, 1980, 3 vols.; Vít Aschenbrenner, 'Literátské bratrstvo v Klatovech 16. století a jeho hlasové knihy' [The literati brotherhood in sixteenth Klatovy and its partbooks], seminar paper, Prague, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2000.

[7] Cf. Jana Vozková, *Paulus Spongopaeus Gistebnicenus*, in NG², XXIV, p. 212; and Martin Horyna, *Paulus Spongopaeus Gistebnicenus*, in MGG², *Personenteil,* XV, cols. 1223-1224; see also Jitka Snížková, *Der*

Bohemia (in Přeštice, Klatovy, Prague, and Hradec Králové) as well as with humanist intellectual circles in Prague and Kutná Hora. This is shown not only by his own Latin poetry but also by a collection dedicated by leading Czech humanists to the composer's memory after his death in 1619.[8]

Pavel Spongopaeus Jistebnický is known today as a composer of twenty-six settings of complete masses (each containing an ordinary and proper of the mass), seven separate ordinaries, seven separate propers, twenty-three motets, two psalms, and minor compositions such as hymns, invitatories, *Magnificats*, responsories, and songs (see table 1). His works are composed for four to eight voices. In addition to Franco-Flemish imitative counterpoint he also mastered the modern *cori spezzati* technique. Although there are compositions that set texts in the Czech language, Latin strongly dominates in his works. It is an irony of fate that of his large known output, including about one hundred compositions, only one minor four-voice composition has survived complete.[9] Therefore it is not possible to conduct such a full analysis and draw relevant conclusions as in the case of Spongopaeus' contemporary Mikołaj Zieleński.[10] However, even the dismal status of the preserved sources need not prevent a deeper analysis of Spongopaeus' works, in which influences of imported compositional techniques can be traced.

So far nobody has ever examined in detail the models that served as a basis for Spongopaeus' settings of the mass. This is largely due to the fact that these models – if they are mentioned in the sources at all – lack indication of their composer, and therefore it has been very difficult to find them. I often faced the problem of searching for Jistebnický's models while studying the Gradual of Václav Trubka z Rovin – the only surviving partbook from what was originally an eight-volume set made around 1600 for the *literati* brotherhood at the church of the Virgin Mary before Týn in the Old Town of Prague.[11] Despite its fragmentary character, this Gradual is one of the crucial sources for Spongopaeus' compositions

---

vergessene Tschechische Komponist Paulus Spongopaeus, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XL, 1976, pp. 35-40; for further information in Czech cf. Dana Soušková, *Pavel Spongopaeus Jistebnický,* Ústí nad Orlicí, Oftis, 2013.

[8] Prague, National Museum Library (CZ-Pnm), ms. V D 6/II, pp. 208-218: *Clariss. et celebratiss. Paulo Spongopoeo Gistebniceno, apud Guttebergens. civi consulari* [...]*, orthodoxae religionis assertori* [...]*, philologo et musico excellentissimo* [...]*, circiter 59 annos nato, ex hac vita* [...] *evocato hoc* [...] *monumentum* [...] *amici maerentes p. p. v.*

[9] Prachatice, State District Archives, ms. I-B-2, cc. 101*v*-102*r*: *Králi nad králi, Pane* (King of Kings, Lord). For a critical edition see *Prachatický kancionál (1610) = Das Prachatitzer Gesangbuch (1610): cantilenae piae 4, 5, 6 et 8 vocum*, ed. Martin Horyna, České Budějovice, Jihočeská univerzita, 2005 (Monumenta Musicae Antiquae Bohemiae Meridionalis, 3), p. 139.

[10] Władysław Malinowski, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego* [The polyphony of Mikołaj Zieleński], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981.

[11] Prague, City Archives (hereafter CZ-Pam), *Collection of Manuscripts*, ms. 1870; digital facsimile: http://amp.bach.cz/pragapublica/permalink;jsessionid=D1CBC5327A588D7505B7D90FBB48DBD4?xid=E1BD2D56B72711DF820F00166F1163D4 (08/12/2012). Cf. Jan Baťa, *Quod laudat praesens, omnis mirabitur aetas. Graduál Trubky z Rovin, jeho repertoár a evropský kontext* [Quod laudat praesens, omnis mirabitur aetas. The Gradual of Trubka z Rovin, its repertoire of music, and its European context], in *Littera Nigro scripta manet. In honorem Jaromír Černý*, eds. Jan Baťa - Jiří K. Kroupa - Lenka Mráčková, Prague, Koniasch Latin Press, 2009 (Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiæ, S II), pp. 126-152.

and it provides evidence of his personal contact with the *literati* from Týn. In addition to Spongopaeus, there are four Italian composers mentioned by name, whose masses belong to the category of *cori spezzati.* The first is Giulio Belli (1560 - after 1621), a Franciscan monk and *maestro di cappella* in northern Italian cathedrals and other churches (in Imola, Carpi, Bologna, Ferrara, Venice, Montagnano, Osimo, Ravenna, and Assisi). Luca Marenzio (1553-1599), a composer of Italian madrigals in their late stage of development, is represented as well,[12] along with Michele Varotto (ca. 1550-1599), music director at the cathedral in Novara, and finally the Franciscan Antonio Mortaro (flourished 1587-1610), who was organist in Brescia, Milano, and Novara (see table 2).

Turning back to the question of Jistebnický's models, the selection of which is rather interesting (see table 3). For the sake of completeness, it must be said that only for half of the models do we know their composers; the rest remain anonymous. For those of Jistebnický six-voice mass ordinaries whose models was possible managed to find, he used compositions by Eustachius Barbion (died 1556), Franziscus de Rivulo (flourished 1560-1566), Orlando di Lasso (1532-1594), Jacob Meiland (1542-1577), Josquin Desprez (ca. 1450-1521), and Rinaldo da Montagnana (flourished 1558-1573). The models for his eight-voice masses are by Jacob Handl (ca. 1550-1591), Jacob Regnart (ca. 1540-1599), Jean Guyot (ca. 1512-1588), Orlando di Lasso, Ruggiero Giovannelli (ca. 1560-1625), Luca Marenzio, and Dominique Phinot (ca. 1510-ca. 1556).

Considering the eight-voice models, the selection of particular composers, stretching over four generations, is striking at first sight. Franziscus de Rivulo, Jean Guyot, and Dominique Phinot are composers from the oldest generation represented. A six-voice model by Franziscus de Rivulo was even used for elaboration by Jistebnický twice – for the first time in a six-voice version found in manuscripts in Klatovy (notated 1585-1586) and later in an eight-voice version in manuscripts found in Hradec Králové and Prague (notated 1598-1600) – probably under the influence of the popularity of double-choir technique around 1600. Both Guyot and Phinot had already used double-choir texture in their compositions. Works by the former cannot be safely categorized as typical examples of *cori spezzati* technique.[13] However, Guyot is interesting also for his position as director of music at the court of Emperor Ferdinand I, even though that post lasted only three quarters of a year, terminated by the sovereign's death and subsequent dissolution of the music ensemble in 1564.[14] Another generation is represented by Orlando di Lasso and the slightly younger Jacob Regnart, Jacob Handl and Luca Marenzio both belong to yet another, later generation, being contemporaries

---

[12] The preservation of his *Missa super Iniquos odio habui* in a Prague source has hitherto been overlooked. For further information on this mass see Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *"Missa super Iniquos odio habui a 8" - 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.

[13] Anthony F. Carver, *Cori spezzati*, 2 vols., I, *The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 255.

[14] For the latest major contribution to knowledge about Guyot's life and works see Bénédicte Even-Lassmann, *Les musiciens liégeois au service des Habsbourg d'Autriche au XVIème siècle*, Tutzing, Schneider, 2006, *passim*.

of Spongopaeus himself. Ruggiero Giovannelli is the youngest composer represented. Spongopaeus' preference of Giovannelli's music is striking; he chose three of his compositions as models, all of them notated in the same collection.[15]

Based on current knowledge of Spongopaeus' identified models, it seems that his selection of double-choir models tended toward transalpine composers, although most of them had the experience of a sojourn in Italy. We can only speculate whether this is merely a sign of conservatism or a wilful gesture.

How might Spongopaeus have come to know his models? Direct contact with the composers was likely only in the case of Regnart and Handl. Spongopaeus most probably knew the music of Franziscus de Rivulo from the repertoire of the *literati* brotherhood in Přeštice, with which he must have had personal contacts as a young school teacher there and where the motet *Sic Deus dilexit mundum* was notated.[16] Moreover, the original print survived at several locations in Bohemia.[17] The *Sancta Trinitas* by Dominic Phinot also comes from Přeštice.[18] Assuming that Spongopaeus did not meet Marenzio in person during the latter's journey through Bohemia, he might well have come across his motet *Jubilate Deo* among the manuscripts of the *literati* in Rokycany.[19] Lasso's and Guyot's motets circulated in printed anthologies, but may also have been found in manuscripts or prints that are missing today. The same applies for Ruggiero Giovannelli. It is surely no coincidence that most of Spongopaeus' models are found in places to which he had a direct relation (Přeštice, Rokycany, and Hradec Králové), where his own compositions can be also found: he had his models close at hand. If it proves feasible in the future to sort out Spongopaeus' movements around Bohemia in more precise chronological order, it will be possible to determine more exactly the chronology of his works as well. With one small exception, the only dates known for Spongopaeus' works are dates when they were notated in a particular source, which are often taken as approximate dates of composition. The earliest notations of double-choir compositions are from around 1590, while the latest comes from shortly after 1600. During this period Spongopaeus apparently composed works in close succession having models that were thirty or forty years old and relatively recent.

In conclusion let us summarize the influence of *cori spezzati* technique on musical culture in the Czech lands. It can be examined in several ways. Firstly, we can seek and register works by foreign composers preserved in Czech sources. From their large number one can infer the great popularity of this repertoire, as prevailed also in other parts of Europe at that

---

[15] RISM A/I G 2446.

[16] CZ-Pu, ms. XVII F 72, cc. F1*v*-F4*r*.

[17] Cf. RISM B/I 1564[3]. For more locations in the Czech Republic see Petr Daněk, *Tisky vokální polyfonie, rané monodie, hudební teorie a tabulatur v Čechách (1500-1630). Soupis dochovaných a v Čechách uložených tisků* [Prints of vocal polyphony, early monody, music theory, and tablatures in Bohemia (1500-1630): A list of prints preserved and deposited in Bohemia], dissertation, Prague, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2005, p. 51.

[18] CZ-Pu, ms. XVII F 72, cc. Q3*v*-Q4*v*.

[19] Rokycany, Roman Catholic Parish (hereafter CZ-ROk), *Library*, ms. A V 20 a-e, cc. 34*r*-35*r*, 38*r*-39*r*, 36*v*-37*v*, 39*r*-40*v*, 40*r*-41*r*. Concerning Marenzio's reception in the Czech Lands see Jan Baťa, *Luca Marenzio and the Czech Lands*, in *Luca Marenzio e il madrigale romano*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma 9-10 settembre 2005), ed. Franco Piperno, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2007, pp. 273-285.

time. A much more concrete picture results if we look at compositions that probably served as inspirations for works composed in the Czech lands. And for this kind of research the works of Pavel Spongopaeus Jistebnický are best suited, because they echoed the *cori spezzati* technique most clearly. Concerning Spongopaeus' compositional skills in general, he was a very flexible artist who fully mastered traditional Franco-Flemish imitative counterpoint as well as modern double-choir texture. As we do not know all of Spongopaeus' models and, moreover, his works have survived only fragmentarily, it is impossible to draw any definite conclusions. However, we have to admit that working with musical models having dates of composition spreading over forty years can be regarded as a sort of anachronism at the end of the sixteenth century. We can only speculate whether this was a wilful gesture or not. In any case, Spongopaeus' works reflect the influence of Italian *cori spezzati* technique as well as its pendant in the transalpine area, and also show responses to works by composers working in the capital of the Kingdom of Bohemia (Handl and Regnart). However, the conclusions outlined above must be considered preliminary: only further research will show whether our present ideas about the influence of *cori spezzati* technique on music in the Czech lands have evolved in the justified direction.

(Translated by Nora Hodečková and David R. Beveridge)

Abstract

The paper focuses on one of the most prolific Czech composers of the Renaissance period, Pavel Spongopaeus Jistebnický (ca. 1560-1619). His compositional output, more than any other author in the Czech lands, was influenced by the *cori spezzati* technique. Spongopaeus is known today as a composer of twenty-six settings of complete masses, seven separate ordinaries, seven separate propers, twenty-three motets, two psalms, and minor compositions such as hymns, invitatories, *Magnificats*, responsories and songs. His works are composed for four to eight voices. Special attention is devoted to the models that served as a basis for Spongopaeus' settings of the masses. Regarding his compositional skills in general, he was a very versatile artist who fully mastered traditional Franco-Flemish imitative counterpoint as well as modern double-choir texture.

L'articolo si concentra su uno dei compositori cechi più prolifici del Rinascimento: Pavel Spongopaeus Jistebnický (ca. 1560-1619). La sua produzione compositiva è stata influenzata dalla tecnica dei cori spezzati più di quella di ogni altro compositore di area ceca. Spongopaeus è conosciuto oggi come compositore di ventisei messe complete (ciascuna contenente un proprio e un ordinario), sette ordinari, sette propri, ventitré mottetti, due salmi, oltre che di composizioni minori come inni, invitatori, *Magnificat*, responsori e canzoni. Le sue composizioni sono a quattro-otto voci. Particolare attenzione è stata riservata alle composizioni adottate come modelli nelle messe di Spongopaeus. Per quanto riguarda le sue capacità tecniche, Spongopaeus era un artista molto eclettico, con una piena padronanza del contrappunto imitativo franco-fiammingo tradizionale e della moderna tecnica della composizione a doppio coro.

Appendix

1. List of Works by Pavel Spongopaeus Jistebnický[20]

I. Masses

Multi-Movement Works

A. Propers

1. *Nativitatis Domini ad æquales*, 8v (Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše v Klatovech, hereafter CZ-KLm)
2. *Conversionis Pauli*, 5v (CZ-KLm)
3. *Officium Purificationis Mariæ*, 5v (CZ-KLm)
4. *Transfigurationis Christi*, 6v (CZ-KLm)
5. *Officium de gloriosa Resurrectione Domini Nostri Jesu Christi*, 6v (CZ-KLm)
6. *Officium Resurrectionis*, 8v (CZ-Pam)
7. *Omnium sanctorum*, 8v (CZ-KLm)

B. Ordinaries

1. *Officium ad imitationem Justus germinabit*, 6v (CZ-KLm; model: Eustachius Barbion, RISM B/I 15584)
2. *Missa super Sic Deus dilexit mundum*, 6v (CZ-KLm; model: Franziscus de Rivulo, RISM B/I 15643)
3. *Missa super Quid admiramini*, 8v (Muzeum východních Čech v Hradci Králové, hereafter CZ-HKm, CZ-KLm, CZ-Pam; model: Jacob Handl, RISM A/I H 1980)
4. *Officium super In te Domine speravi*, 6v (CZ-KLm; model: Orlando di Lasso, RISM B/I 15643)
5. *Missa ad imitationem Super flumina Babylonis*, 8v (CZ-Pam)
6. *Officium super Gaudete filiæ*, 6v (CZ-KLm; model: Jacob Meiland, RISM A/I M 2173)
7. *Officium super Vzdajmež chválu děkování*, 6v (CZ-KLm)

C.I. Complete settings of proper and ordinary, Czech

1. *Officium de Adventu Domini*, 8v (CZ-Pam)
2. *Officium de Nativitate D. N. J. C.*, 8v (CZ-Pam)
3. *Officium Resurrectionis*, 8v (CZ-Pam)

[20] According to Dana Soušková *Pavel Spongopaeus Jistebnický,* Ústí nad Orlicí, Oftis, 2013, pp. 46-104, revised and enhanced by Jan Baťa. See also Snížková, *Der vergessene Tschechische Komponist*, pp. 38-40; Robert Arpád Murányi, *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*, Bonn, Schröder, 1991 (Deutsche Musik im Osten, 2); Robert Arpád Murányi, *Die Musikhandschrift aus Taus 1602*, in *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum - Schlesien - Böhmen/ Mähren - Donaraum*, eds. Klaus Wolfgang Niemöller - Helmut Loos, Bonn, Schröder, 1994 (Deutsche Musik im Osten, 6), pp. 331-357. If not stated otherwise, all the works are preserved only as fragments. Library sigla follow RISM standards. The original number of voices of several compositions is unknown. These items were left without any indication.

C.II. Complete settings of proper and ordinary, Latin

1. *De Adventu Domini octo vocum. Missa Intuemini* (CZ-HKm, CZ-KLm, CZ-Pam; model: Jacob Regnart, RISM A/I R 731)
2. *Rorate sex vocum æqualium* (CZ-KLm, CZ-Pam)
3. *Introitus de Adventu Domini*, 8 v (CZ-HKm)
4. *Officium Adventus Domini*, 6v (CZ-KLm)
5. *Officium Nativitatis octo vocum. Missa super Incipite* (CZ-Pam)
6. *Officium Nativitatis octo vocum æqualium*. *Missa Descendit de cœlis* (CZ-HKm, CZ-Pam; model: Jean Guyot, RISM B/I 1568[2])
7. *Introitus Nativitatis D. N. J. C. sex vocum*. *Missa Præter rerum seriem* (CZ-HKm, CZ-KLm; model: Josquin Desprez, RISM B/I 1519[2])
8. *Officium Resurrectionis octo vocum æqualium. Missa super Angelus Domini* (CZ-HKm, CZ-Pam; model: Orlando di Lasso, RISM A/I L 906)
9. *Officium Ascensionis Domini 8 vocum. Missa super Jubilate Deo* (CZ-HKm, CZ-Pam; model: Ruggiero Giovannelli, RISM A/I G 2446)
10. *Officium Spiritus Sancti 8 vocum. Missa super Confirma hoc Deus* (CZ-HKm, CZ-Pam)
11. *Officium Spiritus Sancti 8 vocum. Missa super Veni Sancte Spiritus* (CZ-HKm, CZ-Pam)
12. *Officium Spiritus Sancti sex vocum. Missa super Hypomyxolydium* (CZ-KLm)
13. *Aliud Officium Trinitatis octo vocum æqualium*. *Missa super Sancta Trinitas* (CZ-KLm; CZ-Pam; model: Domique Phinot, RISM B/I 1556[11])
14. *Officium de Sancta Trinitate octo vocum æqualium. Missa super Sic Deus dilexit mundum* (CZ-HKm, CZ-Pam; model: Franziscus de Rivulo, RISM B/I 1564[3])
15. *Officium Trinitatis sex vocum. Missa super Myxolydium* (CZ-HKm, CZ-KLm)
16. *Officium Corporis Christi octo vocum æqualium. Missa super Exultate Deo* (CZ-HKm, CZ-Pam; model: Ruggiero Giovannelli, RISM A/I G 2446)
17. *Officium Trium Magorum octo vocum. Missa super Jubilate* (CZ-Pam; model: Luca Marenzio, RISM B/I 1600[1])
18. *Officium Assumptionis Mariæ. Missa super Beata es virgo Maria*, 8v (CZ-Pam)
19. *Officium de Angelis octo vocum æqualium. Missa super Benedicite* (CZ-KLm, CZ-Pam; model: Ruggiero Giovannelli, RISM A/I G 2446)
20. *Officium Omnium Sanctorum. Missa super Ardens est cor meum*, 8v (CZ-Pam, CZ-ROk)
21. *Officium de Apostolis.* [Missa super Fuit homo missus a Deo], 6v (CZ-HKm, CZ-KLm; model: Rinaldo da Montagnana, RISM B/I 1563[5])
22. *Officium de Confessoribus*, 8v (CZ-KLm)
23. *Officium Dedicationis Templi octo vocum. Missa super Quam dilecta* (CZ-HKm, CZ-KLm, CZ-Pam)

D. Individual compositions

1. *Alleluia Spiritus Domini*, 6v (Esztergom, Főszékesegyházi Kottatár, hereafter H-Efko)
2. *Prosa Assumptionis Mariæ*, 8v (CZ-Pam)
3. *Patrem Quadragesimale* (Sedlčany, Městské muzeum, hereafter CZ-S)

II. Motets

a. Czech

1. *Buďmež vděčni nyní toho dobrodiní*, 6v (Rakovník, Městské muzeum, hereafter CZ-RAm)
2. *Jezu Kriste vykupiteli*, 6v (Brno, Moravské zemské muzeum, oddělení dějin hudby, hereafter CZ-Bm; CZ-KLm)
3. *Navštiv nás Duše svatý* (CZ-Ps)
4. *Nuž pohleďme přišlo to stvoření* (CZ-Bm)
5. *O Bože věčný*, 6v (CZ-Bm)
6. *O Jezu Kriste, Synu Panny čisté* (CZ-ROk; missing)
7. *Pane Bože všemohúcí* (CZ-KLm; CZ-RAm)
8. *Smiluj se nade mnou Bože* (CZ-Ps)
9. *Smiluj se nad námi náš milý Bože* (CZ-KLm)
10. *Synu můj, náležitě hleď poplakati* (CZ-RAm)

b. Latin

1. *Contere Domine*, 8v (CZ-KLm; CZ-RAm)
2. *Domine Dominus noster*, 8v (CZ-KLm)
3. *Dominus noster Jesus Christus* (CZ-ROk; missing)
4. *Dum complerentur dies pentecostes* (CZ-KLm)
5. *Christianorum plebem* (CZ-KLm)
6. *Christus iam surrexit* (CZ-KLm)
7. *Judœa et Jerusalem*, 5v (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, hereafter H-Bn)
8. *Miserere nostri Domine* (CZ-KLm)
9. *O quam gloriosum*, 8v (CZ-ROk)
10. *Peccavimus Domine cum patribus* (CZ-KLm)
11. *Psallite Domino in Cythara* (CZ-Pu)
12. *Repleti sunt omnes* (CZ-Pu)
13. *Rex Babylonis venit*, 6v (CZ-KLm)
14. *Serva Deus verbum tuum*, 6v (CZ-ROk)

III. Psalms

1. *Astiterunt reges terræ*, Ps. 2, 5v (H-Efko)
2. *Dies diei*, Ps. 19 (18), 5v (H-Efko)

IV. Small Liturgical Works

A. Hymns

1. *De Adventu Domini*, 8v (CZ-Pam)
2. *Hymnus Nativitatis*, 8v (CZ-Pam)
3. *Præsepe iam fulget tuum*, 8v (CZ-KLm)
4. *Veni Creator Spiritus*, 8v (CZ-Pu)
5. *Veni Creator Spiritus*, 8v (H-Efko)
6. *Ecce panis angelorum*, 8v (CZ-KLm, CZ-Pam)
7. *Verbum caro panem verum*, 8v (CZ-Pam)
8. *Virum gignit*, 8v (H-Efko)

B. *Magnificat*

1. *Magnificat*, 6v (CZ-HKm)

C. Invitatories

1. *Christus natus est nobis*, 8v (CZ-KLm)
2. *Invitatorium resurrectionis*, 8v (CZ-KLm)
3. *Invitatotium resurrectionis*, 5v (CZ-HKm)
4. *Regem apostolorum*, 5v (H-Efko)

D. Responsories

1. *Verbum caro factum est*, 5v (CZ-KLm)

V. Songs

a. Czech

1. *Nastal nám den veselý*, 8v (CZ-Pam)
2. *Králi nad králi, Pane*, 4v (CZ-Prachatice, State District Archives; the only composition by Jistebnický for which we have all the voice parts)

b. Latin

1. *Angelus ad Virginem*, 6v (CZ-KLm, CZ-Pam)
2. *Ave speciose fili*, 6v (CZ-KLm, CZ-Pam)
3. *Cœli enarrant gloria*, 6v (CZ-KLm, CZ-Pam)
4. *Confluentes in Dei templum*, 6v (CZ-KLm, CZ-Pam)
5. *Deus omnipotens*, 8v (CZ-Pam)
6. *Hac nube irrorante numine*, 6v (CZ-KLm, CZ-Pam)
7. *Jesu Christo glorioso*, 6v (CZ-KLm, CZ-Pam)
8. *Læta promat concio humana*, 6v (CZ-KLm, CZ-Pam)
9. *Misericors Christi*, 6v (CZ-KLm, CZ-Pam)
10. *Nobis est natus hodie*, 8v (CZ-HKm)
11. *Nunc omnes læti*, 6v (CZ-KLm, CZ-Pam)
12. *O tu passe hic necem*, 6v (CZ-KLm, CZ-Pam)
13. *Unanimi voce nunc canamus*, 6v (CZ-KLm, CZ-Pam)
14. *Venit Rex noster*, 6v (CZ-KLm, CZ-Pam)
15. *Vertamus nunc cantica*, 6v (CZ-KLm, CZ-Pam)
16. *Virgo prudentissima*, 6v (CZ-KLm, CZ-Pam)

2. Compositions by Italian Composers preserved in the Gradual of Václav Trubka z Rovin

Giulio Belli: *Missa super Tanto tempore vobiscum sum*, 8v (model: Belli's own), cc. 92*r*-96*v*
Luca Marenzio: *Missa super Iniquos odio habui*, 8v (model: Marenzio's own), cc. 111*v*-114*r*, 118*v*-124*v*
Michele Varotto: *Missa super Ardens est cor meum*, 8v (model: unknown), cc. 125*r*-132*r*
Antonio Mortaro: *Missa super Scuoprirò l'ardor mio*, 8v (model: Giovanni Andrea Dragoni), cc. 337*r*-339*v*, 347*r*-350*r*

3. Models for Jistebnický's Mass Settings

For six voices

Eustachius Barbion: *Justus germinabit*
Franziscus de Rivulo: *Sic Deus dilexit mundum*
Orlando di Lasso: *In te Domine speravi*
Jacob Meiland: *Gaudete filiæ*
Josquin Desprez: *Præter rerum seriem*
Rinaldo da Montagnana: *Fuit homo missus a Deo*

For eight voices

Jacob Handl: *Quid admiramini*
Jacob Regnart: *Intuemini quantus sit iste*
Jean Guyot: *Descendit de cælis*
Orlando di Lasso: *Angelus Domini*
Franziscus de Rivulo: *Sic Deus dilexit mundum*
Ruggiero Giovannelli: *Benedicite omnia opera Domini*; *Exultate Deo*; *Jubilate Deo*
Luca Marenzio: *Jubilate Deo*
Dominique Phinot: *Sancta Trinitas*

JIŘÍ SEHNAL
Palacký University, Olomouc

ADAM MICHNA
A CZECH COMPOSER AT THE CROSSROAD OF STYLES

In the second third of the 17th century Czech music had just one outstanding composer: Adam Michna z Otradovic (1600-1676). Much has been written about him and his work, but numerous questions remain open.[1] The composer was educated in Jesuit schools and all his life kept close contact with this order, which evidently supported him. Michna lived in Jindřichův Hradec, a town in South Bohemia, where he held the post of organist at the parish church from 1628. Unlike other organists of the time, he was well off, thanks to an inn he possessed, and thanks to two marriages. We assume that he visited Vienna, České Budějovice and Prague. But it is not possible to find any mention of whether or not he also visited Italy, which would have been decisive for his creative work. Michna was not only a composer but moreover a gifted poet, who wrote the lyrics for his Czech songs. In the history of Czech literature he is ranked among the best Czech poets of the Baroque.[2]

Very little information exists concerning music in the territories of the Bohemian crown in the 17th century. Until 1627 the non-Catholic confessions predominated there: Bohemian Utraquists, German and Czech Lutherans, as well as the Jednota bratrská (Bohemian Brethren). It appears that music in the old style was cultivated mainly by the non-Catholics. The Netherlands who were active at the court of Rudolf II left a deep mark in Bohemia. In 1621 the composer Kryštof Harant of Polžice died on the scaffold in Prague. It is believed that he was a pupil of Alexander Utendal. Harant was the most prominent Czech representative of the Netherland's style. On the whole, it seems that for a long time music in Bohemia was notable for its conservative tendencies. This could also apply to some Catholic circles, as for example the Piarists in Mikulov, who still in 1633 ordered Palestrina's masses from Rome. Other sources, as for example the music inventory of the Týn-church in Prague from 1644, and a collection of pieces of music in the possession of the royal judge in Uherské Hradiště from 1632, testify to the prevalence of the old style. An anthology from 1612 with Italian monodies, in the possession of the imperial councilor Franz Godefridus Troilus de Lessoth, is an exception in the aristocratic milieu.[3]

---

[1] Jiří Sehnal, *Adam Michna z Otradovic - skladatel* [Adam Michna from Otradovice - the composer], Olomouc, Univerzita Palackého, Filozofická Fakulta, 2012.

[2] Adam Michna z Otradovic, *Das dichterische Werk*, ed. Antonín Škarka, München, Fink, 1968.

[3] Emilián Trolda, *Česká církevní hudba v období generálbasovém* [Czech church music in the epoch of the thorough-bass], «Cyril», LX/5-6, 1934, pp. 49-52, 75; Jan Baťa, *Inventář hudebnin Daniela Ignatia Mrázka kantora u Matky Boží před Týnem* [The music inventory of Daniel Ignatius Mrázek, cantor at the Týn-church], «Opus musicum», XXXV/3, 2003, pp. 10-12; Jan Racek, *Italská monodie z doby raného baroku v Čechách* [Italian monody in the early Baroque in Bohemia], Olomouc, Vyšehrad, 1945; Jiří Sehnal, *Hudební zájmy*

The Italian style of *musica moderna* first took root in Catholic circles that had direct contacts with Italy and were best informed about the musical trends. An important centre of Italian music was created in the 1620s at the court of the bishop of Olomouc cardinal Franz von Dietrichstein (1599-1636) in Mikulov in Southern Moravia, where a group of Italian musicians – Claudio Abbate, Giovanni Battista Cocchi, and Giovanni Battista Alouisi (Aloisi)[4] was active. Whereas Abbate and Cocchi only spent a short time in Mikulov, the Minorite Alouisi remained in Moravia from 1635 until his death in 1665. He was thus Adam Michna's contemporary and his antipode. Alouisi can be located first in 1628 in Prague, where he, as an alumnus of Saint Bonaventura College,[5] dedicated his opus 3, *Harmonicum coelum* (Venice, 1628), to the archbishop of Prague, cardinal Ernst Adalbert von Harrach (1626-1667). On the title page of this work he is called prefect of music at the chapel, so it can be assumed that his compositions were performed in Prague churches. Before 1636, he emerged suddenly as *theologus*, *secretarius nec non musicae praefectus* at the court of the bishop of Olomouc, Cardinal Franz von Dietrichstein in Mikulov.[6] After the cardinal's death, Alouisi rendered his services as the Italian secretary to the cardinal's nephew, prince Maximilian von Dietrichstein (1636-1655), and finally in the same function to his son, prince Ferdinand von Dietrichstein. Alouisi himself lived in the small village Dolní Věstonice near Mikulov where he was a parish priest. It seems that after 1640 he completely resigned from his activity as a composer and provided only for the pastoral care of his parish.[7] Weak and ill, he moved to the Minorite cloister in Brno at the end of 1664, where he died as *guardianus*[8] on March 20, 1665. All the works composed by Alouisi in Prague and in Mikulov appeared in print in Venice.

Alouisi commanded not only of the old style but likewise the new *concertato* style that demanded high technical skills from its interpreters. We do not know whether Alouisi had a chance to hear his own works in Moravia. The best conditions for this could be found in the Loreto chapel of the Capuchin monastery in Mikulov where the cardinal had already in 1630 established an ensemble of nine chapel boys and one preceptor. Alouisi had explicitly dedicated his opus 5, *Corona stellarum* (Venice, 1637), to this choir. Since the 17th century Alouisi's works had been known in Piarist and Jesuit colleges in Slovakia;[9] it can be

---

královského rychtáře v Uherském Hradišti v roce 1632 [The royal judge's interest in music in Uherské Hradiště in 1632], «Hudební věda», XXIV/1, 1987, pp. 63-72.

[4] The composer himself signed his letters Alouisius. Cf. Jiří Sehnal, *Italští hudebníci na jižní Moravě v prvním polovině 17. Století* [The Italian musicians in south Moravia in the first half of the 17th century], «Jižní Morava», XLI, 2005, pp. 83-96: 85.

[5] Till today we have not been able to find more information about this College.

[6] Jiří Sehnal, *La musica alla corte dei vescovi di Olomouc dal sec. XIII alla metà del sec. XVII,* «Quadrivium», XI/1, 1970, pp. 260-261.

[7] Sehnal, *Italští hudebníci*, pp. 83-96.

[8] *Manual P*[at]*ris M*[a]*g*[ist]*ri Stephani Christ* [Fratris] *Ordinis Minorum* [...] *1730,* Brno, Moravská zemská knihovna, ms. 59, c. 206; ms. 60, c. 65.

[9] Jana Kalinayová - Ladislav Kačic - Ivana Korbačková - Janka Petőczová, *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16.-17. Storočí.* [The music inventories and the repertoire of polyphonic music in Slovakia in the 16th and 17th centuries], Bratislava, Slovenské národné múzeum, 1994, pp. 30, 134. The next possible places where this music could be performed are the Piarist College and the Capuchin church in Mikulov.

deduced that they were also performed at the Piarist college in Mikulov (founded in 1631), in Strážnice (founded in 1633), and in Lipník nad Bečvou (founded in 1634). Strangely enough, no prints of Alouisi's works are extant in Moravia, and there is no trace of their existence in Moravian or Bohemian sources. This can be partially explained by the turmoil and looting during the Thirty Years' War. The lack of musical documents from the first half of the 17th century is typical for the territories possessed by the Bohemian crown.

A propensity for new trends in music was also perceptible in the churches located on the estates belonging to cardinal Dietrichstein. Works in the old style (by Lasso, Kerle, Handl, Regnart) and in the new style (by Finetti, Puliti, Donati, Grandi) can be found in the inventories of the parish churches in Příbor (Freiberg) between 1614 and 1638.[10] The print entitled *Flores verni*, provided for the educational institution (music seminary) in Oslavany in 1628, contains compositions in the old and in the new style.[11] Presumably, similar music was played in the cathedral of Olomouc and in the collegiate churches of Saint Peter in Brno and Saint Moritz in Kroměříž. It is not possible to say anything more concrete about this because of the lack of sources. We can just speculate if Michna could have known the music of Alouisi.

All the essential works of Adam Michna appeared in print, most of them produced in the Academic Printing-Office of the Jesuits in Prague. In fact, Michna was the only composer whose works were published by the Jesuit Printing-Office Clementinum in Prague.

1) *Obsequium Marianum*, Vienna, Matthaeus Rickhes, 1642, preserved in an incomplete version, dedicated to count Vilém Slavata;[12]
2) *Česká mariánská muzika* [Czech Saint Mary's Music], Prague, Academic Printing-Office, 1647, dedicated by the Saint-Wenceslaus-Seminar to the archbishop of Prague Cardinal Ernst von Harrach;[13]
3) *Officium vespertinum*, Prague, Academic Printing-Office, 1648, dedicated to the Municipal Council in České Budějovice;[14]
4) *Loutna česká* [Czech lute], Prague, Academic Printing-Office, 1653, dedicated to the Municipal Council of the Old Town in Prague;[15]
5) *Sacra et litaniae*, Prague, Academic Printing-Office, 1654, dedicated to the Regent of Estates in the Diocese of Olomouc, Nikolaus Reiter von Hornberg;[16]

---

[10] Jiří Sehnal, *Nové poznatky k dějinám hudby na Moravě v 17. a 18. Století.* [The latest findings on the history of music in Moravia in the 17th and 18th century], «Acta Musei Moraviae», LX, 1975, pp. 159-164; Id., *Italští hudebníci na jižní Moravě v prvním polovině 17. Století* [The Italian musicians in south Moravia in the first half of the 17th century], «Jižní Morava», XLI, 2005, pp. 83-96.

[11] Sehnal, *Italští hudebníci,* pp. 92-93.

[12] Archiv Českého rozhlasu [Archive of the Czech Radio], Praha, Arch. 5283.

[13] Modern edition by Jiří Sehnal and Libor Štukavec, Praha, Supraphon, 1989.

[14] Modern edition in three volumes by Vratislav Bělský and Jiří Sehnal, Praha, Editio Bärenreiter, 2003-2004.

[15] Modern edition by Martin Horyna und Julius Hůlek, České Budějovice, Státní vědecká knihovna, 1984.

[16] Modern edition in seven volumes by Vratislav Bělský and Jiří Sehnal, Praha, Bärenreiter-Editio Supraphon, 1990-2007.

6) *Svatoroční muzika* [Music for the Holy Year], Prague, Academic Printing-Office, 1661, dedicated to the Municipal Council of the Old Town in Prague.[17]

We also have manuscripts of two other compositions by Michna:

Missa Sancti Wenceslai, about 1669,[18] and
Magnificat a 12, undated.[19]

When, in 1627, Emperor Ferdinand II announced the *Newe Landesordnung* [New Country Rule], that allowed only the Catholic religion to be tolerated in the territories of the Bohemian Crown, a massive re-Catholisation of the largely non-Catholic population started. In this process, usually called the Counter-Reformation, Jesuits played the chief role. The spiritual song in the vernacular, in addition to sermons, played the most important role in the conversion of the people. At the time, among Bohemian Catholics singing in church was not common. The Catholic hierarchy had taken a reserved and distrustful stand on singing in the vernacular. To be sure, a limited Catholic repertoire had already existed, going back to earlier times. Some of the repertoire had also been adopted from the non-Catholic confessions. But it was not enough for converting a population. New times required a new repertoire.

Adam Michna was one the few composers who knew how to successfully write both strophic church songs in the national language (see above his prints nos. 2, 4 and 6) and Latin figural music (1, 3, 5). Jindřichův Hradec, where he lived, was mostly an Utraquist city. Only a small number of its inhabitants professed the Catholic religion. It may well be that the Utraquists in Jindřichův Hradec cultivated Czech church songs, which would mean late polyphony in Latin and in Czech, but there is no concrete evidence of it. The Catholic minority was supported mainly by the Jesuit college. Certainly, Michna knew songs of the Czech Utraquists. And without doubt there were members of the Jesuit order who gave him the opportunity to compose spiritual songs to Czech texts.

The texture of Michna's songs was purely homophonic, with the melody in the upper voice. Monorhythmic setting had already been used in Bohemia in the 16th century but the cantus firmus was, as a rule, in the tenor-voice. According to the introductory note to *Česká mariánská muzika*, Michna with his part songs was aiming, to meet «the requirements of church singers in the smallest towns». Therefore, he set them as homophonic songs for four to five voices, since these were easy to perform. It was possible to accompany the singing *ad placitum* with a thorough-bass instrument, or to double single voices with instruments or else to replace them by instruments. Although these pieces were intended by their author for church choirs, in the last third of the 17th century many of them appeared in printed Baroque song-books. As such, they became a lasting part of Czech Catholic church music. The collection *Loutna česká* also contains Czech

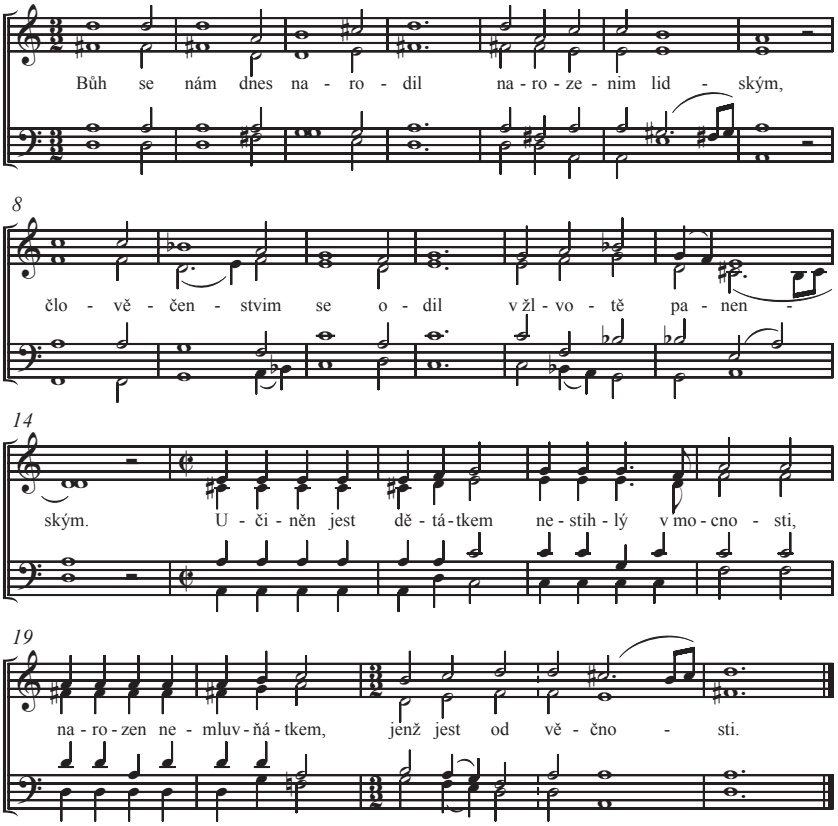
[17] Modern edition by František Malý, Libor Štukavec und Jiří Sehnal, Praha, Editio Bärenreiter, 2001.
[18] Modern edition by Jiří Sehnal, Praha, Supraphon, 1966[1] - Olomouc, Univerzita Palackého, 2010[2].
[19] Modern edition by Jiří Sehnal and Robert Hugo, Olomouc, Univerzita Palackého, 2012.

strophic songs for two treble voices and *basso continuo* with instrumental *ritornelli*; the last named are unfortunately not extant.

Among the 194 church songs composed by Michna some have traits of the old, and some of the new style. Here are elements of the old style:

a) Modal thinking in most of the songs, visible in the *ductus* of the melody, especially in the structural step *una nota super la*, and in the minor third before a cadence. This modality gives a peculiar charm to the melodic lines.
b) Changes of meter within the melody, found only in a minority of songs.
c) Cadence-hemiolas in melodies in 3/2 meter (*proportio sesquialtera*), understood as the change of an uneven into an even beat in the last two bars before a final note of the phrase, without changing the time signature. Such cadences can be found as late as the middle of the 18th century, and are typical for Michna's song-opus.

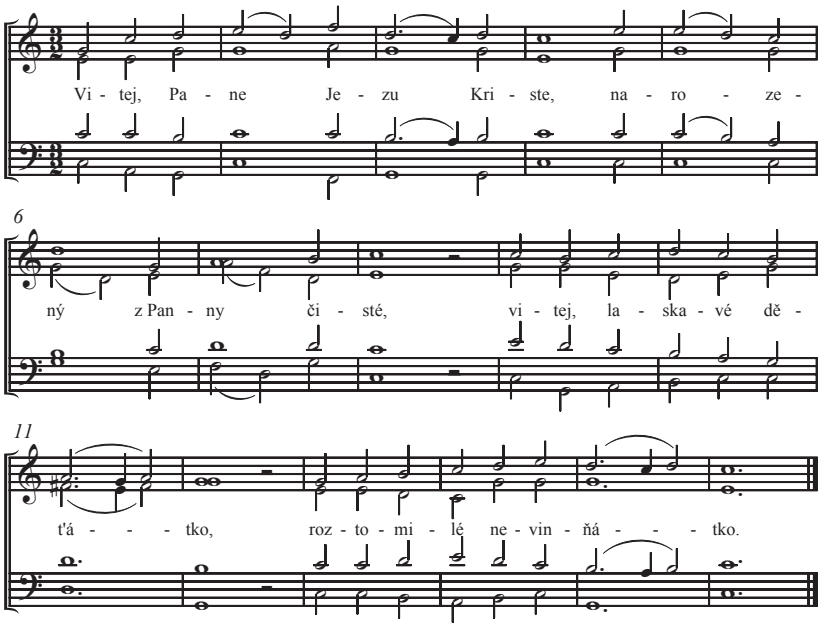
Example 1. Adam Michna z Otradovic, *Česká mariánská muzika*
(Prague, Academic Printing-Office, 1647), no. 6



Elements of the new style:

a) Homophonic setting in all songs. The homorhythmic texture had been known and used in Bohemia since the 16th century, but the melody was placed in the tenor, not in highest voice. Probably Michna was the first composer in Bohemia to consistently use a homophonic texture. In the introductory note to *Česká mariánská muzika* the composer labelled such a texture with an original term *chorus monotessarus*.
b) Propensity for major tonality is particularly visible in *Svatoroční muzika*.
c) More frequent use of 3/4 meter instead of the older ones: 3/1 or 3/2. However, the meter 3/4 (*proportio tripla* in the new style notation) does not appear before *Svatoroční muzika*. This could mean that after 1650, the composer gave priority to the more progressive notation.

Example 2. Adam Michna z Otradovic, *Česká mariánská muzika* (Prague, Academic Printing-Office, 1647), no. 3



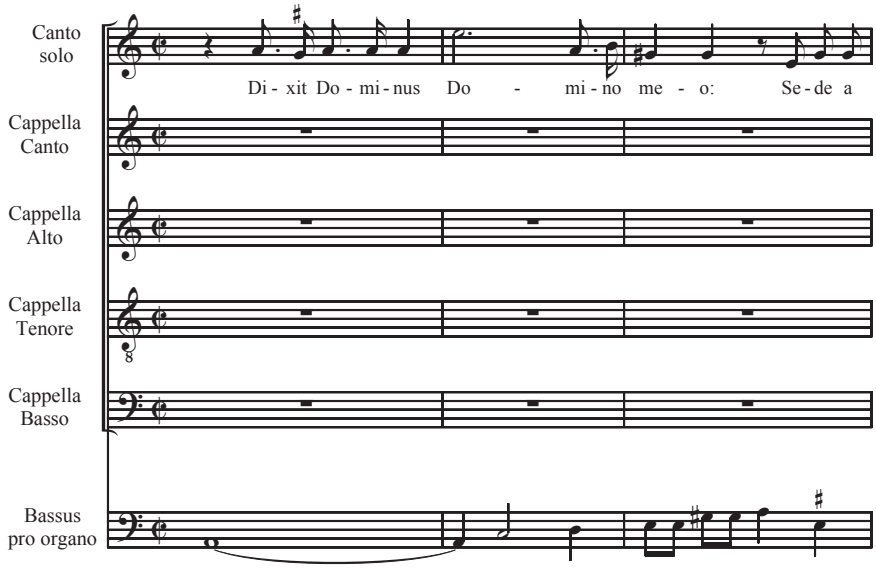
Michna's Latin compositions excel in an unusually heightened expressivity and theatrical dramaturgy, in the Early Baroque manner. These traits correspond perfectly with early Baroque sensitivity. In Michna's music we still find this in the middle of the 17th century, when most composers had replaced the dramatic means of the early Baroque with a peaceful, elegant harmony and singing melody. As propagators of *musica moderna*, representing Italian music, the Jesuits came into consideration again.

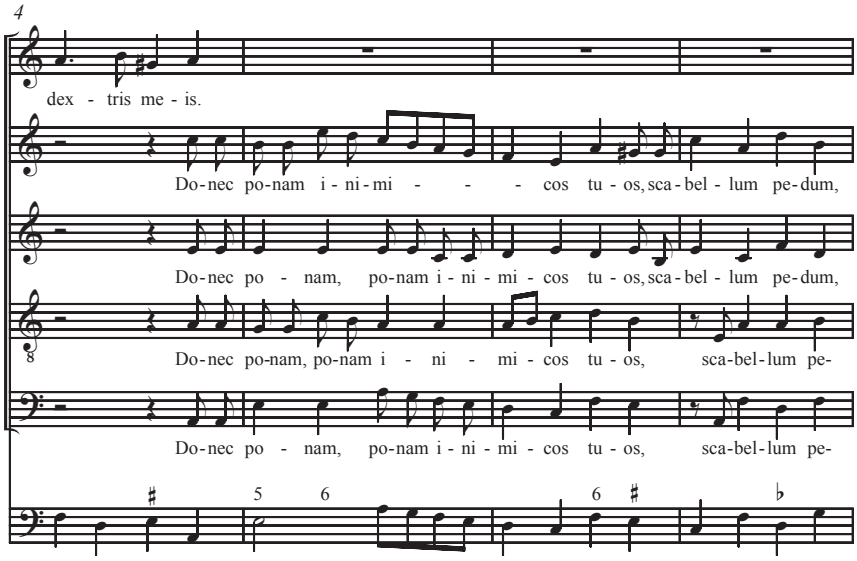
Michna was the first Czech composer who was both anchored in the old Czech tradition and, at the same time, admirably familiar with *musica moderna.* He was conscious of the modest performing possibilities of church musicians living in the countryside. All music depended on the teachers and schoolboys. Only in bigger towns, where so-called *Turmmusiker* (*Kunstpfeifer*) were engaged, could *rector chori* expect to have trombones, cornetts, or string instruments. In the countryside, there were only small organs with just one manual, positives with four-six voices, or regals available. This influenced the instrumentation of Michna's compositions.

From a stylistic point of view, Michna's latin polyphonic works can be characterized as follows:

a) Michna's most common method of composition consists of a constant change between a solo voice (mostly soprano) and a mainly a homophonic chorus of four voices. Solo-voices alternate between an agitated recitative and an arioso. The chorus begins immediately on the last note of the solo, and this connects, in its turn, immediately to the last note of the chorus. Thus the musical flow gives the impression of a continuous stream of sound. Such a compositional method can be seen especially in the Psalms of the *Officium vespertinum*, and in some masses of *Sacra et litaniae.*

Example 3. Adam Michna z Otradovic, *Dixit Dominus*
In *Officium vespertinum* (Prague, Academic Printing-Office, 1648)



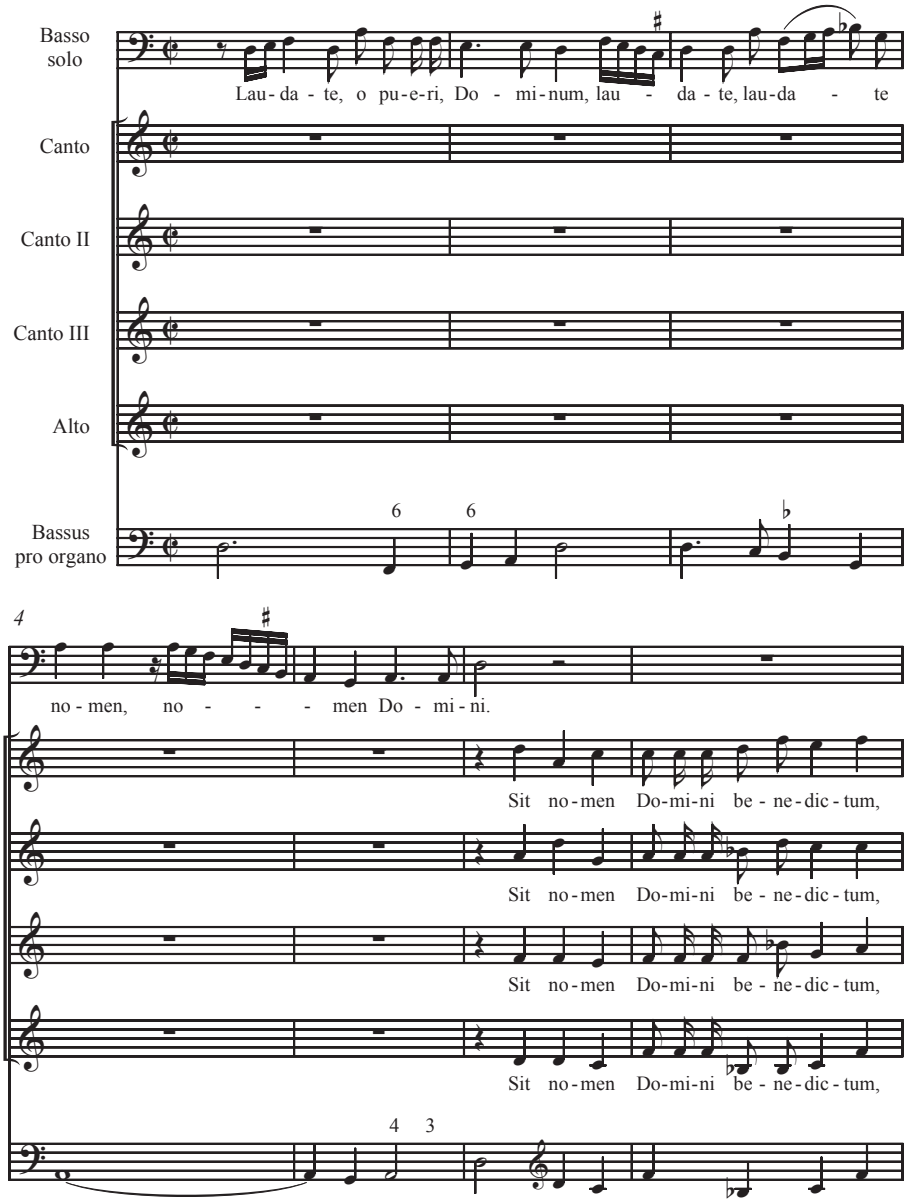


This compositional procedure also appears in pieces by some of Michna's contemporaries. A similar process was used, even if not so consistently as by Michna, for example, by Alouisi in the Litany of Loreto from his work *Corona stellarum*. A strikingly similar compositional technique can be found in the Vespers of Pietro Verdina (ca. 1600-1643)[20] and in music of the French composer Guillaume Bouzignac (†1641), whose works Michna could hardly have known. Verdina's musical setting is marked, unlike that of Michna, by more attractive melodies and a more frequent and more skillful use of counterpoint in the choral passages.

b) Setting music to a psalm or a mass-ordinary could actually consist of putting words to any notes whatsoever. But the musical gist originates in using properties of the music itself. In addition to the musical elements, such as harmony, rhythm, polyphony and homophony, form is also essential. Without exploiting these elements, setting to music a complex text, for example, a psalm, can only be chaotic and formless. Michna knew and made use of principles of the *missa parodia*. In *Sacra et litaniae* he built all the sections of the second mass on an initial motif of an old Czech church song *Již slunce z hvězdy vyšlo*. He also knew how to achieve unity of a complex text by repeating a short motif (*Beatus vir*, *Magnificat*) or of a whole phrase (*Laudate pueri Dominum*). The text of the psalm is performed in *concertato* style by a bass voice, whereas the choir of four high voices (3C, A), after every verse, impressively repeats a refrain with the words *Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in saeculum.*

[20] Kroměříž, Music Archive of the Archdiocesan Museum, A 425; cfr. Jiří Sehnal - Jitřenka Pešková, *Caroli Liechtenstein-Castelcorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, Praha, Národní knihovna ČR, 1998, II, p. 650.

Example 4. Adam Michna z Otradovic, *Laudate pueri*
In *Officium vespertinum* (Prague, Academic Printing-Office, 1648)



c) Michna's recitative is full of rhetorical figures: repeated calls, sighs, dramatic pauses and imagery of ascending, descending, or other types of melodic formations. Somewhere, Michna must have diligently learned the theory of rhetorical figures. As a pupil of Jesuits, he could have acquired some fundamentals of the art of oratory and theatrical expression during his school-days in Jindřichův Hradec. Who taught him to transfer the spoken rhetoric into the language of music is an open question. After all, there is a difference between the rhetoric of speech and the language of music. Sometimes it seems that Michna attached more importance to rhetorical expression than to free musical inspiration, and that he used the rules of rhetoric acquired at school too literally in his music. Perhaps, this is the main difference between a recitative composed by Michna, and one by Alouisi or Verdina. We do not know to what extent Michna knew the recitative of his Italian contemporaries. Metaphorically speaking, it could be said that his recitative sounds more grainy than the Italian recitative, and it that lacks the melodic grace thereof.

d) Undoubtedly, Michna knew the principles of correct voice leading, but was more closely acquainted with homophonic thinking than with counterpoint. This was due to the exigencies of his time. Nevertheless, every composer had to have command of counterpoint. Already in his *Obsequium Marianum* (1642) we find an *Introitus 2. de BMV a 5 Contra punct.*, but because two voices are missing we cannot appreciate the quality of Michna's counterpoint. Perhaps, with this piece Michna only wanted to demonstrate his knowledge of counterpoint. Although the Kyrie from *Missa sancti Wenceslai* (ca. 1669) is made up of innumerable imitations of a five-tone-motiv, it is actually a multiple repetition of the same motif in different voices and registers, rather than real counterpoint. So in his attitude towards counterpoint Michna was modern. He still created more elegant but shorter imitations in the *Missa pro defunctis* in *Sacra et litaniae* (1654). However, in his polyphonic settings we also find unusual, and clumsy voice leading, as illustrated in measures 23-24 in example 6.

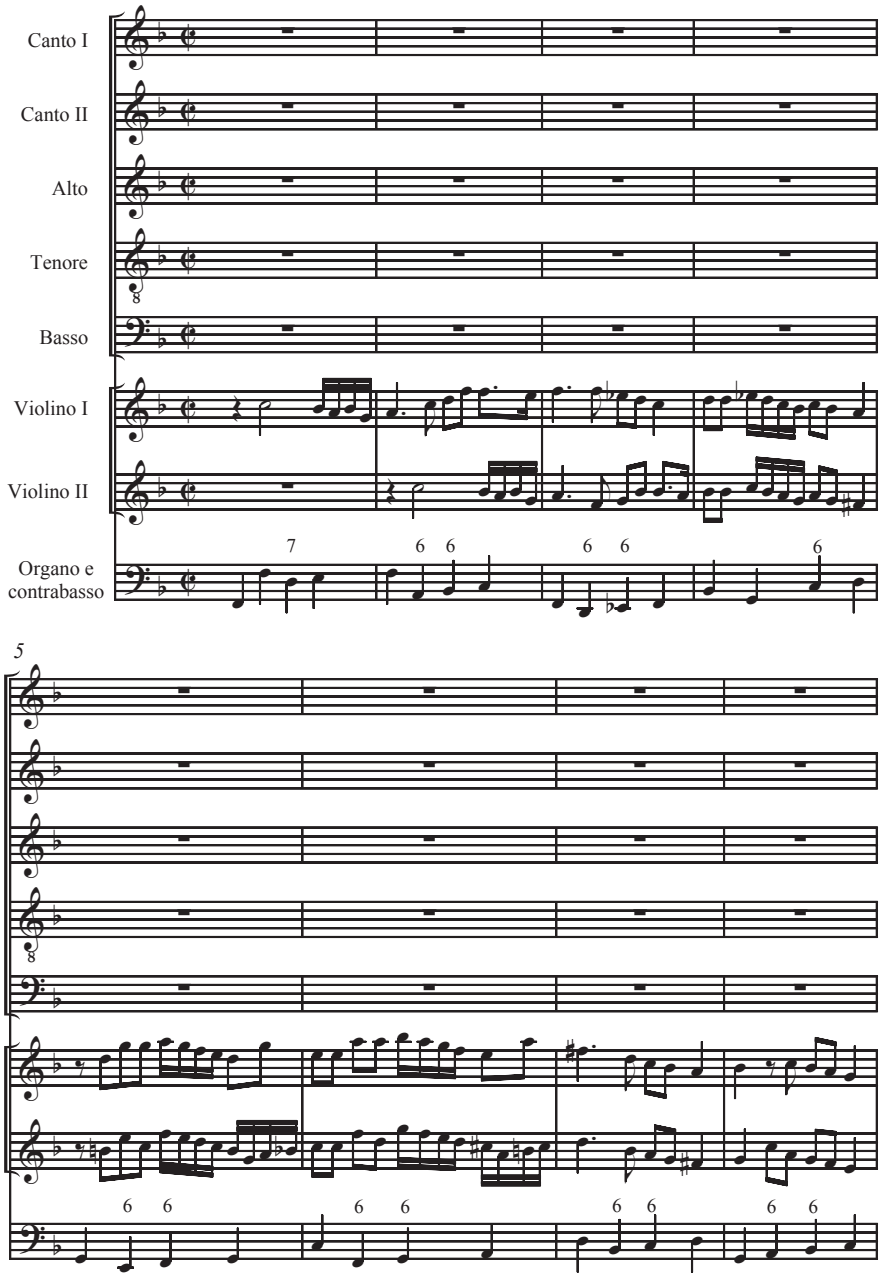
The third mass of *Sacra et litaniae*, built on a *basso ostinato* of eight bars, is a special feat. In the first half of the 17th century variations based on a *basso ostinato* were a favourite form of instrumental and vocal music. Claudio Monteverdi belonged to the group of composers who excelled brilliantly in this technique of writing music. The *basso ostinato* already appears in the compositions of Tarquinio Merula (1649) who, for this purpose, used the Ruggiero-bass.[21] Giovanni Valentini (1582/3-1649) also composed a *Litaniae a 5 super 4 battudas* in Vienna.[22] Michna tried out the technique of *basso ostinato* as early as 1642 in his op. 1 *Obsequium Marianum*, in which the psalm *Dixit* consists of 16 repetitions of an exceptionally long bass of ten bars. In the third mass of *Sacra et litaniae* the bass is repeated altogether fifty times. Michna invented a melody of eight measures in *alla breve*, which made numerous changes of harmony possible.

---

[21] Stephen Bonta, *Tarquinio Merula,* in NG, XII, p. 192.

[22] Kroměříž, Music Archive of the Archdiocesan Museum, A 954; cf.: Sehnal - Pešková, *Caroli Liechtenstein*, pp. 567-568.

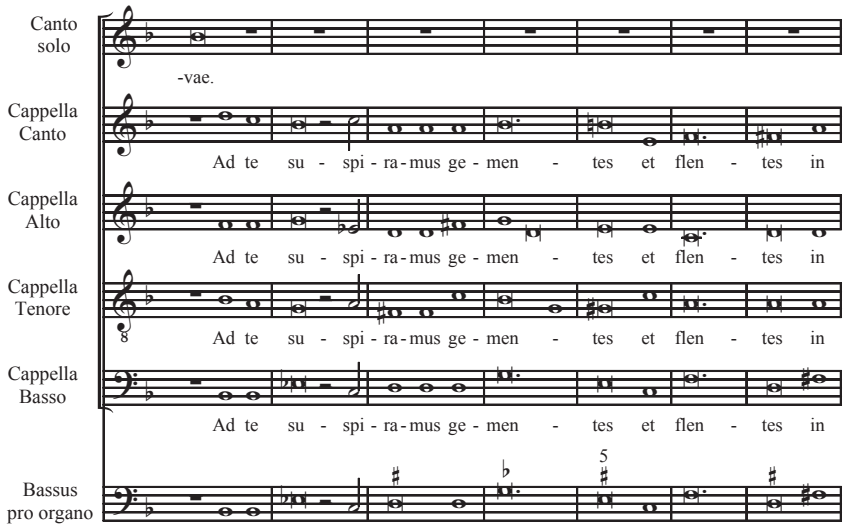
Example 5. Adam Michna z Otradovic, *Missa III*
In *Sacra et litaniae* (Prague, Academic Printing-Office, 1654)



The note E flat' is uncommon and has not been found in any extant organ in Bohemia.[23] It seems that with this mass the composer wanted to show off his technical skill. We can admire his inventiveness in the variations, but the total impression left by the mass is rather flat. The reason for this is perhaps the rhythmically monotonous but harmonically too variegated bass. The bass-melody is close to the Mixolydian mode. Still, seen from the standpoint of tonal harmony, the melody has seven cadences in the tonalities F, B flat, G, C, d, g and F.

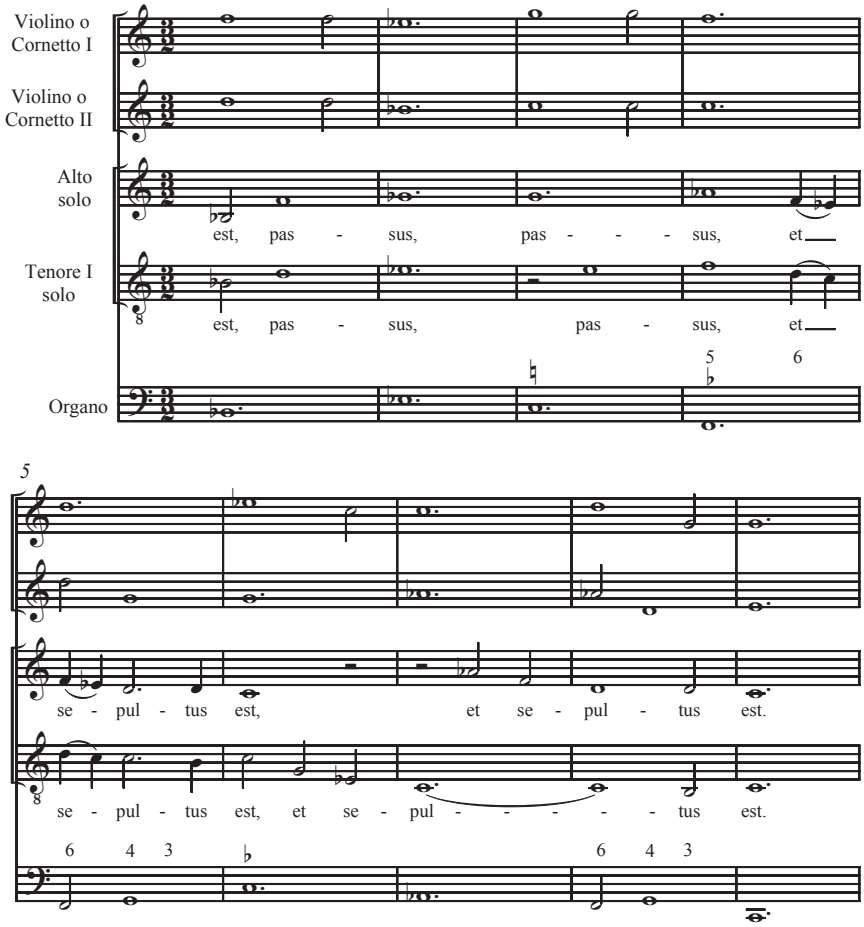
e) Michna's harmony, also in his polyphonic works, alternates between modality and tonality. Therefore, it cannot be easily analyzed. Michna ascribed a special meaning to the expressive series of third-related chords. He used these chord-progressions at places where he wanted to represent suffering, pain, distress, or mortal fear. At such places the vocal line ascends a semitone to a note foreign to the scale. This step was then accompanied by two chords, in a third-relation, with one tone in common, for example G-E flat or D-B flat (*relatio non harmonica*). The sound of it was relatively soft, and such phrases often appear not only in Italian works but also in works of German composers of the time. In the *Missa pro defunctis* from *Sacra et litaniae* Michna uses chords with roots a third from each other but with no common note at all. Rough sounds are the result of this procedure. Such related chord connections were in common use around 1600, but after 1650 were no longer applied. From where did Michna get the idea of such chord progressions and why did he still use them around 1650?

Example 6. Adam Michna z Otradovic, *Salve Regina*
In *Officium vespertinum* (Prague, Academic Printing-Office, 1648)



[23] All known organs and positives from the 17th century had a diapason C-c''' plus a short octave (without the notes C sharp, D sharp, F sharp, G sharp). We can only speculate whether or not Michna in Jindřichův Hradec had at his disposal an organ with an unusually large diapason.

Example 7. Adam Michna z Otradovic, *Credo*
In *Missa sancti Wenceslai* (ms. ca. 1669)



f) Already in *Obsequium Marianum* (1642), Michna took advantage of violins, violas, and trombones *obligati*. Therefore it is strange that in *Officium vespertinum* from 1648 he used only an organ alone, although he allowed the choral voices to be doubled by violas and trombones *ad libitum*. In *Sacra et litaniae* from 1654, he again called for violins, violas, and trombones *obligati.* These were the basic instruments of the municipal *Kunstpfeifer* (musicians playing wind-instruments), called 'turner' in Czech lands.[24]

[24] Jiří Sehnal, *Městští hudebníci na Moravě v 17. a 18. Století* [The municipal musicians in Moravia in the 17th and 18th centuries], «Musicologica historica», I, 2011, p. 62-69.

The instruments in Michna's works play short introductory sonatas and interludes. At the tutti fragments, they also parallel the vocal lines. The *ductus* of the violins shows that Michna himself knew how to play the violin. In the *Missa Sancti Wenceslai* from around 1670, he dispenses with trombones but employs clarini playing *concertato* in addition to string instruments. The use of trumpets was dictated by the destination of these works. Evidently, Michna wrote the mass for the feast of Saint Wenceslaus, who once consecrated the cathedral in Olomouc. The bishop's music ensemble of Olomouc chapel, being in the possession of local princes and bishops, had at its disposal the best trumpeters in Moravia.[25] His maestro trumpeter Pavel Vejvanovský (?1639-1693) also produced a copy of this mass around 1670. Likewise, Michna appears, in his expectations of trumpeters, oddly enough, as an expert in virtuoso trumpet playing, although in Jindřichův Hradec there were no known virtuoso trumpeters. In all other works Michna demanded, along with strings, only trombone and cornetti, instruments typical among municipal musicians.

We have tried to demonstrate how the only representative of Czech music in the early Baroque knew how to come to terms with the innovations of Italian music. As a contemporary of Carissimi and Schütz, Michna remains rather isolated. In his music we fail to find the melodic beauty of Carissimi and the measured eminence of Schütz. His music is dominated by archaic simplicity, upon which rudimentary elements of Italian dramatic style were grafted. In contrast to the works of Giovanni Battista Alouisi, the Italian secretary of the prince Dietrichstein, the compositions of Michna give the impression of being almost rough and clumsy. Nevertheless, Michna knew very well the expressive qualities of Italian *musica moderna.* Unfortunately, it remains unclear where he made the style of *musica moderna* his own.[26] Was Italian music, already during the Thirty Years' War so renowned in Bohemia, or had he had the occasion to learn it somewhere abroad? Until now the sources have given us no answer.

(Translated by Judith Wickstroem-Haber and Antoni Buchner †)

[25] Jiří Sehnal, *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž music collection*, Olomouc, Palacký University, 2008, pp. 126-152.

[26] In the dedication of *Obsequium Marianum* to his superior Count Vilém Slavata Michna wrote: «Tua omnino sunt, quia mea sunt a te mi profecta». According to this it seems that Count Slavata made some special contribution to Michna's musical education. Unfortunately it cannot be ascertained where, when and by whom Michna was educated.

Abstract

Adam Michna (1600?-1676) is the most important Czech composer of the 17th century. He studied with Jesuits and spent his life as an organist in Jindřichův Hradec, a town in Southern Bohemia. He composed Czech spiritual songs to his own lyrics in a homophonic style, intended for the church choirs in the countryside. His Latin works for soloist and choir with an instrumental accompaniment appeared mostly in print. They prove that, in the 1620s, Michna had became acquainted with the stylistic traits of Italian *musica moderna*. His work is analyzed and presented from a stylistic viewpoint. Although Michna was a contemporary of Alberik Mazák, Antonio Bertali, Giacomo Carissimi, Giovanni Battista Alouisi, and many others, his music cannot be compared with the works of any of these masters. Therefore, it is impossible to state which composers were his models. His position as a creative musician at the crossroads of styles lies, on the one hand, in his homophonic, partly modal way of thinking, and in a very modest use of counterpoint. On the other hand, one finds in his works an agitated recitative of solo voices and a frequent use of rhetorical figures, as well as, for the times, unusual harmonies consistent with the music of the beginning of the 17th century.

Adam Michna (1600?-1676) è il più importante compositore ceco del XVII secolo. Studiò dai gesuiti e trascorse la sua vita a Jindřichův Hradec, una città della Boemia meridionale, dove fu attivo come organista. Compose canzoni spirituali ceche su testi propri in stile omoritmico, destinate ai cori delle chiese di campagna. Le sue opere in latino per voce sola e coro con accompagnamento strumentale apparvero per lo più a stampa. Esse sono la prova che, negli anni venti del Seicento, Michna conobbe i tratti stilistici della *musica moderna* italiana. La sua produzione è stata analizzata dal punto di vista stilistico. Sebbene Michna fosse un contemporaneo di Alberik Mazák, Antonio Bertali, Giacomo Carissimi, Giovanni Battista Alouisi e molti altri, la sua musica non regge il confronto con le opere di nessuno di questi maestri. Pertanto, non è possibile affermare quali compositori fossero i suoi modelli. La sua collocazione di musicista creativo al crocevia di diversi stili è dovuta, da un lato, alla sua concezione omoritmica, e in parte modale, e all'uso molto limitato del contrappunto. D'altra parte, nelle sue opere compaiono anche un recitativo agitato per voci soliste e un uso frequente di figure retoriche e di armonie insolite per il suo tempo che rinviano alla musica degli inizi del XVII secolo.

MATTHIAS SCHNEIDER
University of Greifswald

MONODIC ORGAN CHORALES IN THE ŒUVRE OF JAN PIETERSZOON SWEELINCK'S PUPILS

Girolamo Frescobaldi in Rome was to Southern Europe what the great Amsterdam organist and harpsichordist Jan Pieterszoon Sweelinck was to the North. He was regarded at the beginning of the 17th century as the most famous *organist maker* in Northern Europe. Many young German organists made pilgrimage to Amsterdam to receive instruction from Sweelinck in organ playing and in the art of composition. Heinrich Scheidemann and Jacob Praetorius from Hamburg, Samuel Scheidt from Halle, Andreas Düben from Leipzig (who later went on to Stockholm), and also Paul Siefert from Gdańsk, Melchior Schildt from Hannover, and probably Petrus Hasse (later organist at St. Mary's church, Lübeck) were among these young musicians.

But what were they expecting to find in Amsterdam? The town had become Calvinistic about 25 years before, and church music life especially had changed notably since then. Instrumental music was no longer allowed in church services, and for this reason Sweelinck also lost his position as an organist within the service. Henceforth he was engaged by the town of Amsterdam, the owner of the organs of the Oude Kerk, that Sweelinck now had to play twice a day (normally in the morning and in the evening or, on Sundays, before and after services). Sweelinck earned an impressive salary that ultimately reached the amount of 360 florins a year. But this was not his only income; indeed the students, who came to study with him, normally had to pay around 200 florins a year, including boarding and lodging in the house of the master.

The extraordinary art of Sweelinck's organ playing, especially his improvisations, could have been the primary reason for German organists coming to Amsterdam. Sweelinck's keyboard compositions were used as *exempla* to play these instruments (*ex improvviso*). His lessons in Amsterdam were obviously based on an extract from the *Istitutioni harmoniche* (Venice 1558/73) by Gioseffo Zarlino. Passed down to his students, they have been preserved as 'Sweelinck's Kompositionsregeln' in the estates of Jan Adam Reincken and Matthias Weckmann. Apart from Zarlino, Sweelinck had also been influenced by the keyboard music of the English virginalists; the use of keyboard figuration in his works and the structure of his fantasias clearly derive from the English virginal music.

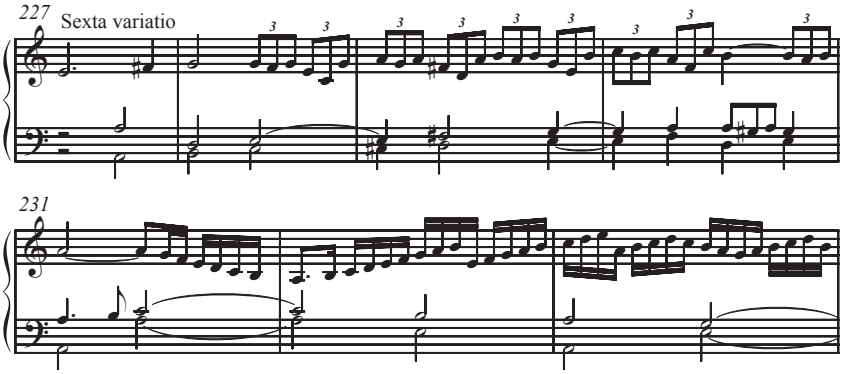
Yet what was it exactly that the German students wanted to learn from Sweelinck? Mattheson writes that Jacob Praetorius (Schultz) «nahm des Sweelincks Sitten und Geberden an sich, die überaus angenehm und ehrbar waren; hielt den Leib ohne sonderliche Bewegung, und gab seinem Spielen ein Ansehen, als ob es gar keine Arbeit wäre» [Praetorius adopted Sweelinck's personal conventions that were extremely convenient

and respectable; he hardly moved his body, and seemed to play without any labour].[1] In fact today we do not know much about the manner in which Sweelinck's students played the organ, but we do indeed have some examples of their compositional work that give us in part an idea of what they probably had learnt from their master, and also what they then went on to add.

I am now going to focus on a special kind of chorale treatment that appears to have been a new invention of Sweelinck's students: the reception and adaptation of the Italian 'monodic style'. Sweelinck himself wrote several chorale variations that contain single verses with discant colorations. These pieces, however, are influenced more by English virginal music than by Italian ideas. However, it was Heinrich Scheidemann, a pupil of Sweelinck who was the first to create a new texture: the 'monodic organ chorale', as it is called by Werner Breig.[2] In this genre, the textural shape of the Sweelinck chorale is heightened by a new expressive dimension.

To compare the old and the new style, let us briefly look at two treatments of the same chorale, one written by Sweelinck and one by Scheidemann.[3] Sweelinck chose a polyphonic three-voice-variation with a leading (soprano) voice which is highly ornamented. The lower voices are set in a simple chordal manner. In the coloration of the upper voice, we find several motives that are strung together in sequences before moving on to a new motif. The melody might be played on a separate manual even though it is not indicated.

Example 1. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Erbarm dich mein, o Herre Gott, Sexta variatio* (beginning) In *Opera Omnia*, 7 vols., I: *The Instrumental Works*, II fasc., eds. Gustav Leonhardt - Alfons Annegarn - Frits Noske, Amsterdam, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1974 (second revised edition), p. 31



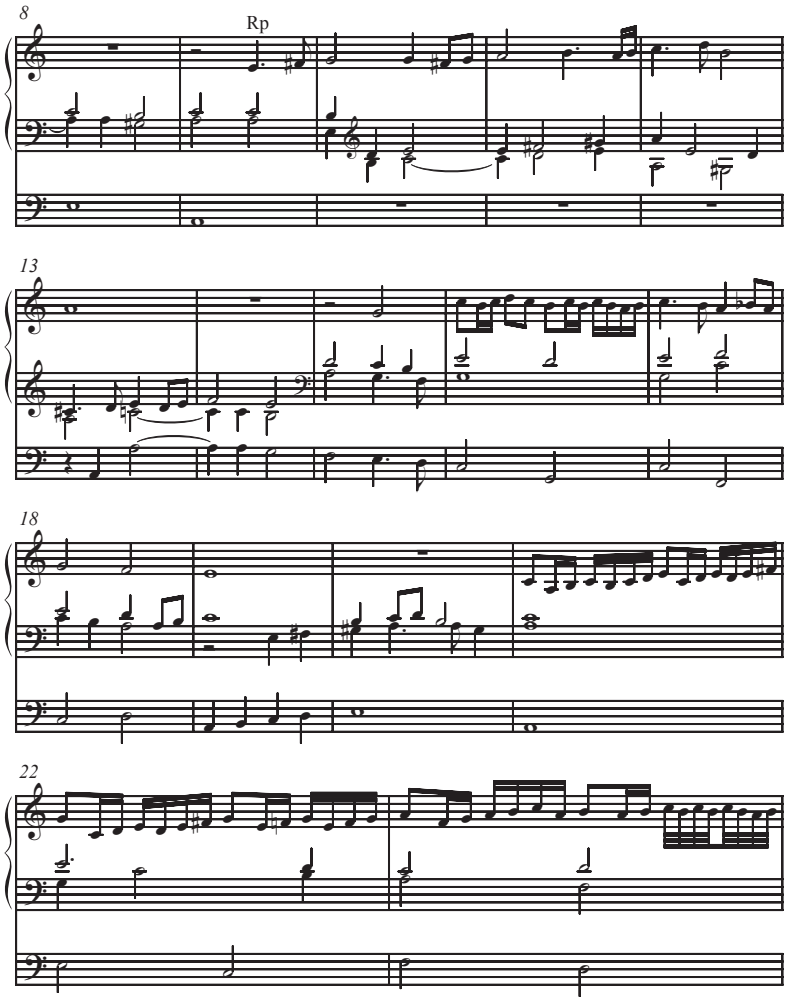
[1] Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg, in Verlegung des Verfassers, 1740, p. 328.

[2] The term has been introduced by Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden, Steiner, 1967, p. 32.

[3] Werner Breig already discussed the works many years ago. *Ibidem*.

Scheidemann, however, treats the chorale melody in a different way by starting slowly with long notes. The ornamentation grows little by little, revealing at the same time a highly expressive potential.

Example 2. Heinrich Scheidemann, *Erbarm dich mein, o Herre Gott, Secundus versus* (beginning) In *Orgelwerke*, 3 vols., I: *Choralbearbeitungen*, ed. Gustav Fochs, Kassel, Bärenreiter, 1966, p. 22



Scheidemann's variation is clearly intended to be played on two separate manuals (cf. bar 21f., where the upper voice crosses the accompaniment), presenting the ornamented melody on the *Rückpositiv* in the foreground, and the lower voices on *Werk* and *Pedal* with smaller registrations. The chorale melody is treated here in a very expressive way

and so manifests a new quality that can be regarded as the beginning of a new era of chorale treatment, reaching its culmination in the organ chorales by Johann Sebastian Bach.

Werner Breig recognised the high quality of Scheidemann's coloured organ chorales and interpreted them as a «basically new type» («grundsätzlich neuen Typ») of chorale treatment.[4] Yet what about the other pupils of Sweelinck? Did they also adopt Italian ideas of monody when treating and presenting chorale melodies? We will learn about different strategies of ornamentation by looking at some of their compositions.

In order to do so, let us look at a very interesting source that sheds some light on the question what Sweelinck's students may have learned in Amsterdam. In the Lübbenau tablature *Lynar B1*[5] we find an impressive example of teamwork, obviously carried out by Sweelinck himself and some of his students. Altogether it contains a set of 20 variations [of which the first 17 are numbered] of the chorale *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. The first four of these organ pieces are indicated as «M. I. P.» which probably means «Meester/Magister Jan Pieterszoon».[6] The following 16 pieces are connected with the names of other students of Sweelinck: Andreas Düben (d. Ä.), M. (Martin?) Düben, Petrus Hasse, G. S. (Gottfried Scheidt?), and in the last three variations S. S. (Samuel Scheidt?) and W. (Wilhelm) Karges.

Considering the first four variations as compositions by Sweelinck, we have to ask what could have been the background for the rest of the cycle? Max Seiffert suggested that it might have been a joint venture by the master and his pupils. This hypothesis was later questioned by Margarete Reimann and Lydia Schierning, who considered it a compilation by an unknown scribe. Pieter Dirksen, having resumed the musicological 'story' told above, argued that the four variations can be without a doubt attributed to Sweelinck on the basis of their compositional quality.[7]

Furthermore, he claims that the cycle has a didactic background, and suggests that the following variations might have been works by the students fulfilling their exercises to work out variations in the style of their master. Compared to the four Sweelinck verses, the other variations in the cycle show a notable difference in quality – this might not be surprising if we consider them as works written by students who were learning by imitating their teacher. So Dirksen concludes that «Sweelinck's little cycle does indeed appear to have been written with a didactic purpose in mind, and, what is more, obviously specifically for his German pupils».[8]

How the different students worked out the exercise in detail is shown by their music. The younger and still inexperienced musicians mostly copy the style of their master, handling the texture rather clumsily and in a somewhat chaste manner. Regarding later works by these students

---

[4] Breig, *Die Orgelwerke,* p. 32.

[5] Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz (hereinafter D-B), Mus. ms. Lynar B1.

[6] It is not very likely that this means, as Hans Joachim Moser suggested (Hans Joachim Moser, *Allein Gott in der Höh sei Ehr: 20 Choralvariationen der deutschen Sweelinck-Schule*, Kassel, Bärenreiter, 1953, compositions 1-4), «Magister Jacob Praetorius», not only for stylistic reasons, but also, as in this source exclusively Sweelinck is called «meester». Cf. Peter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, Utrecht, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997, p. 184.

[7] Dirksen, *The Keyboard Music*, p. 186; he points out that they do «not only […] exhaust all three possibilities of voice numbers used normally by Sweelinck, but the outer, 4-part variations are designed as each other's complement».

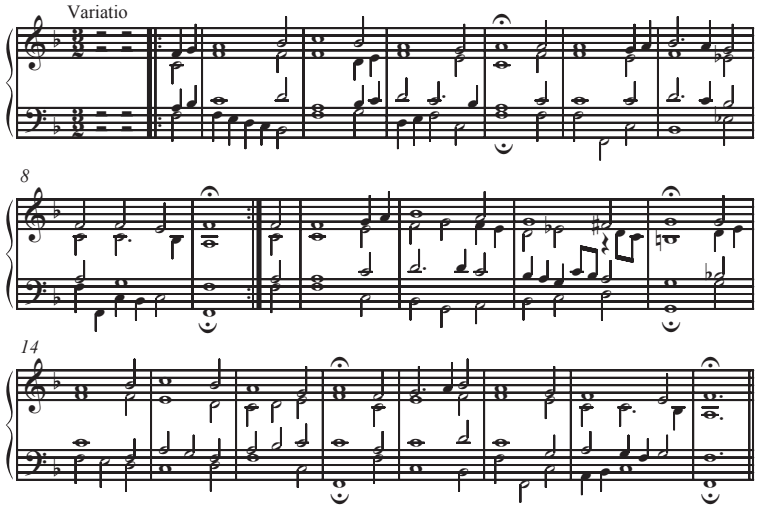
[8] *Ibidem*, p. 190.

of Sweelinck, we find most of them later following their own style of composition. Some of them not only found new ways in composing music but they also developed new genres, and they certainly did not learn all of this from Sweelinck. One example is the coloration of vocal motets by Scheidemann and Siefert, a genre that Sweelinck obviously did not use.[9]

Let us look in detail now at Sweelinck's first variation and Petrus Hasse's first treatment of *Allein Gott in der Höh sei Ehr* from the above-mentioned variation set in the Lübbenau tablature *Lynar B1*. The Sweelinck variation is a four-voice movement in almost homophonic texture, adding some passing notes in all voices. Hasse, however, treats the melody in his first variation in the middle voice, using some transitions, but no other ornamentation, while the upper and lower counterpoint voices show a little variation with sequenced and repeated motives.

Petrus (Peter) Hasse was organist at St. Mary's church in Lübeck. Finding his name in the setting of *Allein Gott in der Höh sei Ehr* makes it likely that he also could have been a student of Sweelinck, even if there are no other confirmations of this suggestion.[10]

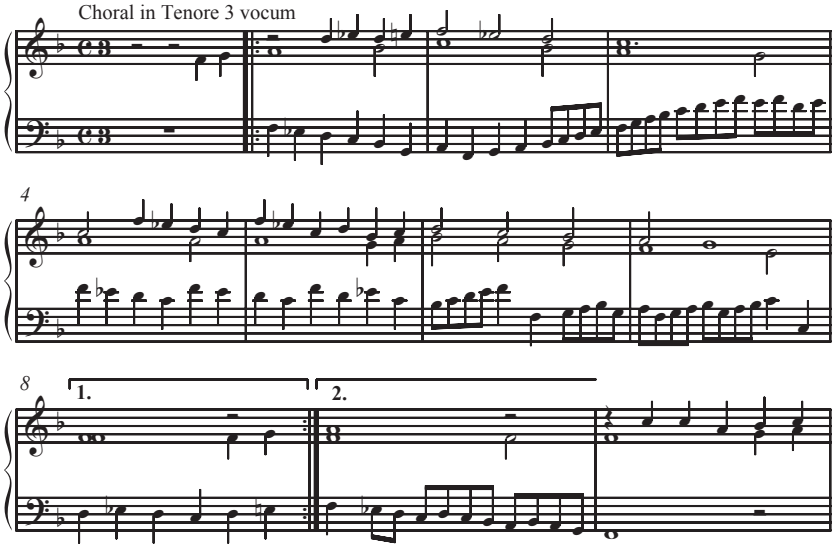
Example 3a. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Allein Gott in der Höh sei Ehr, Prima variatio*
In *Opera Omnia*, 7 vols., I: *The Instrumental Works*, II fasc., eds. Gustav Leonhardt - Alfons Annegarn - Frits Noske, Amsterdam, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1974 (second revised edition), p. 1



[9] Cf. Matthias Schneider, *Lassos* Benedicam Dominum in omni tempore - *koloriert von Siefert?*, in *Musica Baltica. Danzig und die Musikkultur Europas*, ed. Danuta Popinigis, Gdańsk, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, 2000, pp. 130-144.

[10] Cf. Dirksen, *The Keyboard Music*, p. 184, note 6.

Example 3b. Petrus Hasse, *Allein Gott in der Höh sei Ehr, Primus versus*
In *Orgelmusik der Familie Hasse*, ed. Michael Belotti, Stuttgart, Carus, 2009, p. 18



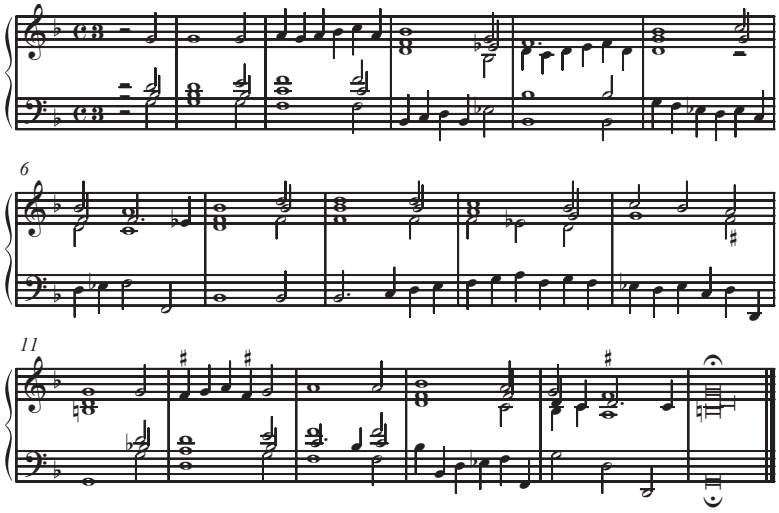
A similar technique with a slightly ornamented melody, now in the discant voice, is found in the first of the chorale variations *Puer natus in Bethlehem* composed by Paul Siefert, another of Sweelinck's students. This work, a conventional polyphonic setting with some flourishes of ornamentation, actually also appears in the manuscript *Lynar B 1*.

Siefert was born in Gdańsk in 1586 and visited Sweelinck in 1607, supported by a grant of his home town, to study for about three years with the famous Dutch master.[11] After returning to Gdańsk he worked at first as an assistant to Cajus Schmiedtlein, who was the organist of St. Mary's church. When Schmiedtlein died in 1611, Siefert did not receive his post. Furthermore, he had to wait for this for about 12 years, working in between in Königsberg and as an organist at the Polish Court of Warsaw, where at that time Italian musicians like Asprilio Pacelli, Giovanni Valentini and Tarquinio Merula were also employed.

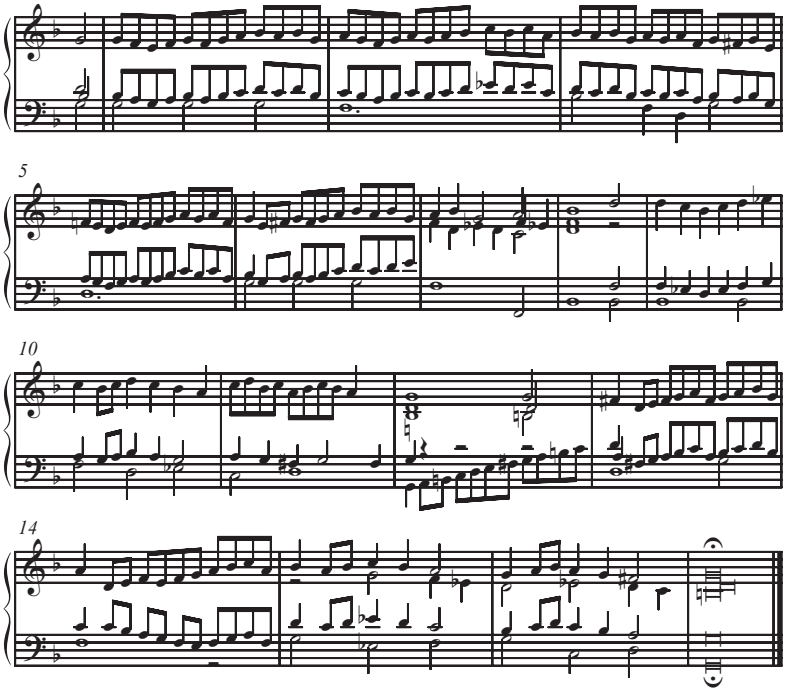
In the final variation of the same variation set, the chorale melody is treated with many more diminutions, recalling the technique of the English virginalists. This composition is not of the same high quality as Sweelinck's treatment of the melody, but parallels nevertheless cannot be overlooked. The variation begins by stringing small motives of quavers together. In the second half of the piece the movement slows down, showing here also sequences and mechanical repetitions of the same motives.

[11] Cf. Matthias Schneider, *Paul Siefert*, in MGG², *Personenteil*, XV (2006), coll. 757-759.

Example 4. Paul Siefert, *Puer natus in Bethlehem, Prima variatio*, D-B, Mus. ms. Lynar B1, c. 6

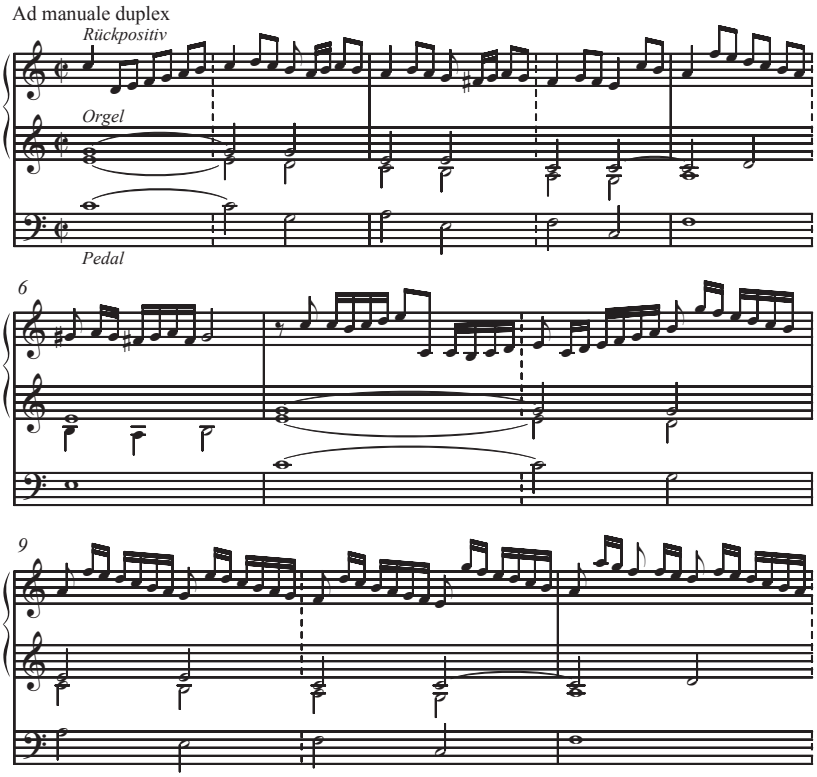


Example 5. Paul Siefert, *Puer natus in Bethlehem, Octava variatio*, D-B, Mus. ms. Lynar B1, c. 8



Extensive and rich ornamentations of the chorale melodies that are of a higher quality can also be found in some of the organ chorales by Melchior Schildt, who studied under Sweelinck from 1609 to 1612. His treatment of the chorale *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* is a chorale fantasy. Schildt treats the single lines of the melody several times, using different techniques, including fragmentations and echoes. At the beginning the piece has a clearly trinomial structure, presenting the melody in the upper voice on the *Rückpositiv*, the middle voices on the *Oberwerk*, and the bass-line on the pedals. The lower voices form a simple chordal accompaniment, while the melody is ornamented in a highly virtuosic way. The motives are repeated in sequences and then replaced by new ones – in this respect the works by Schildt and Sweelinck are similar.

Example 6. Melchior Schildt, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*
In *Sämtliche Orgelwerke*, ed. Klaus Beckmann, Mainz, Schott, 2003, p. 19

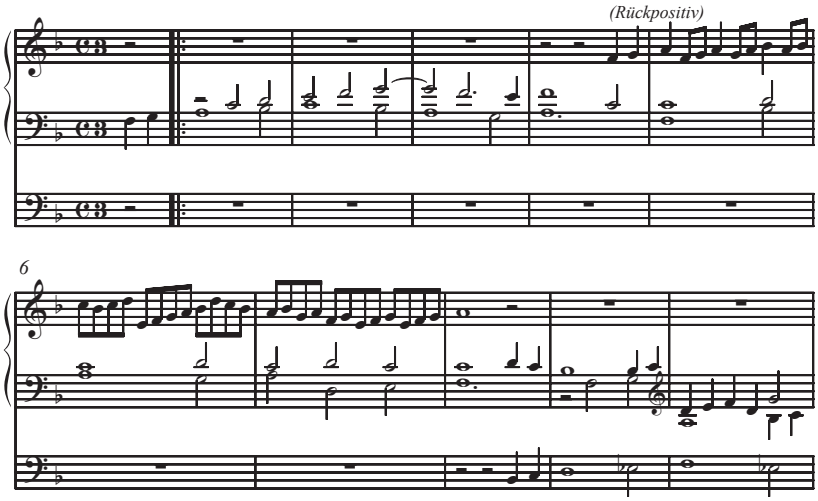


Nicolaus Hasse belongs to the following generation, although his exact position within the genealogical tree of the Hasse family has not yet been discovered. Hasse's rare organ

compositions are to be found in the addenda of the *Pelplin Tablature*, a manuscript from the Cistercian monastery in Pelplin.[12] The manuscript is one of the most comprehensive sources for European polyphony in the late Renaissance and early Baroque period.[13] Although the collection had been compiled in the 1620s, the organ music was not added until the second half of the 17th century.

Nicolaus Hasse was probably the son of the above mentioned Petrus Hasse. In any case, Nicolaus studied with Jacob Praetorius and/or Heinrich Scheidemann in Hamburg and as such was a 'student of a student' of Sweelinck.[14] In his organ treatment of *Allein Gott in der Höh sei Ehr* he follows the Scheidemann manner in figuring the chorale melody, although he does this with less expressive force. In his treatment, each line of the chorale melody is presented several times, alternating not only between soprano (on *Rückpositiv* or *Brustwerk*) and basso (on the *Pedal*) but also changing the mode, from *F* to *B flat* major. The figuration is set in a more virtuosic, but also more mechanical manner. Although this does not reach the high level of his (probable) teacher Heinrich Scheidemann, it doubtlessly reflects the new ideas of highly expressive treatments of melodies in the style of Italian monody.

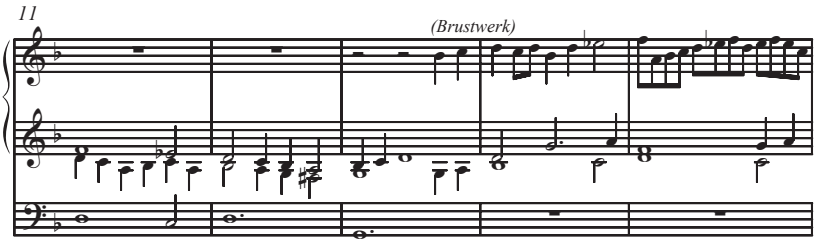
Example 7. Nicolaus Hasse, *Allein Gott in der Höh sei Ehr*
In *Sämtliche Orgelwerke*, ed. Klaus Beckmann, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1974, p. 6



[12] Pelplin, Biblioteka Diecezjalna, ms. 305 (Tabulatura organowa, vol. II), ed. in: *The Pelplin Tabulature. Facsimile*, eds. Adam Sutkowski - Alina Osostowicz-Sutkowska, Graz - Warsaw, Akademische Druck- und Verlagsanstalt - Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1964-1965 (Antiquitates Musicae in Polonia, 1-7).

[13] Cf. Michael Belotti, *Zur Orgelmusik des Rostocker Marienorganisten Nicolaus Hasse*, in *Orgelbau, Orgelmusik und Organisten des Ostseeraums im 17. und 19. Jahrhundert*, eds. Matthias Schneider - Walter Werbeck, Frankfurt am Main, Lang, 2006 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, 14), p. 46.

[14] *Ibidem*, p. 42.



The intricate presentation of the chorale melody that makes alternate use of two manuals and the pedals can be found in two other compositions by organists from the same generation. Both are linked to the Eastern part of the Baltic region and worked in Gdańsk.

Let us first look at Andreas Neunhaber's variations on *Ich ruff zu dir, Herr Jesu Christ* from the Lübbenau tablature *Lynar B 8.*[15] Neunhaber was not only a member of the younger generation, but also, like Nicolaus Hasse, a 'student of a student' of Sweelinck. Born in Gdańsk in 1603, he studied with Paul Siefert, Matthias Läder (or Matthaeus Leder, also a student of Sweelinck), and Tarquinio Merula, who worked from 1622 to 1625 as *organista di chiesa, e di camera* at the Polish Court in Warsaw.[16] Later, he worked as an organist at St. Katharina's church in Gdańsk until his death in 1663.[17]

In the second verse of *Ich ruff zu dir, Herr Jesu Christ* the chorale melody is presented in the upper voice on two alternating manuals and in the lower voice on the pedals, as in Nicolaus Hasse's treatment of *Allein Gott in der Höh sei Ehr*.

The coloration of this melody varies, starting calmly with long notes and gradually accelerating to reach continuous lines of semiquavers. Despite the wide spectrum of figures there is a remarkable difference with the coloration technique of Sweelinck. On the other hand, it does not reach the high level of Scheidemann's expressive chorale treatment.

There is another composition that makes use of the same technique, composed by another Gdańsk organist and also preserved in the *Pelplin Tablature*: the organ chorale *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* by Ewald Hintz.

Hintz was born in 1613 and was a pupil of the Vienna court organist Johann Jacob Froberger.[18] From 1643 to 1654 he worked as an organist at the great organ of St. Johannis, Gdańsk. After the death of Paul Siefert in 1666, Hintz became organist at St. Mary's church at the great Friese organ (built in the 1580s).

In his organ chorale *Allein zu dir, Herr Jesu Christ,* Hintz presents the chorale melody in the discant on two alternating manuals, and in the bass voice, played on the pedals, ornamenting the discant-citations in a very expressive and virtuosic way. With

[15] D-B, Mus. ms. Lynar B8.

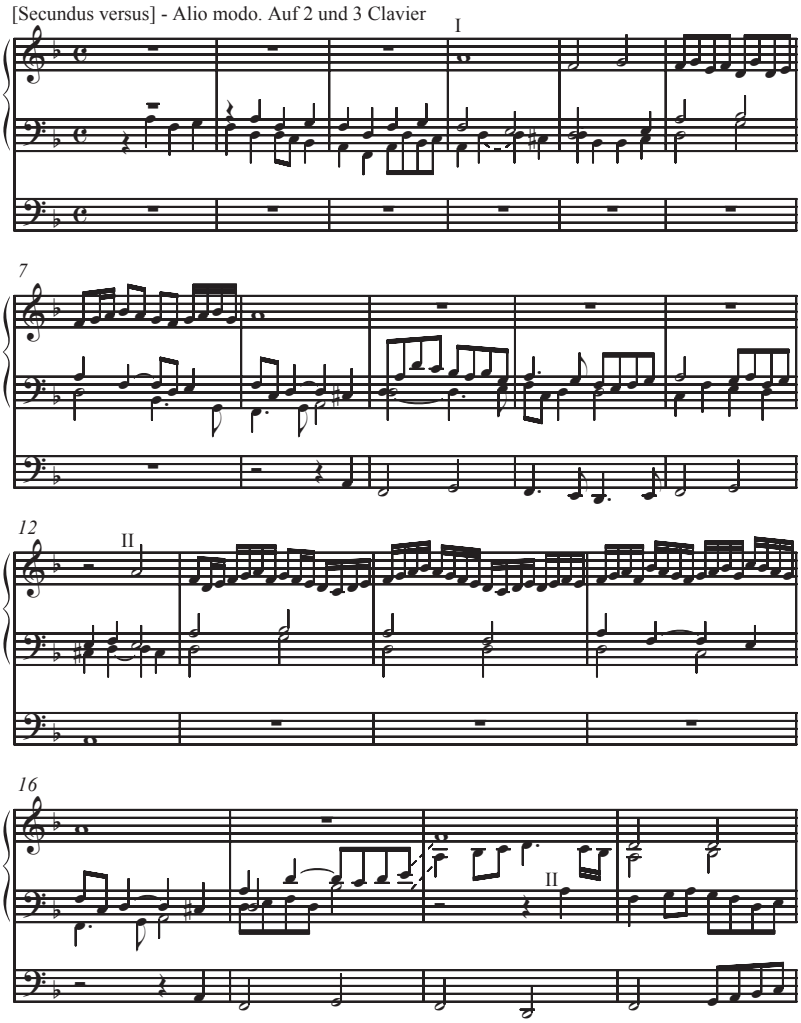
[16] This phrase he uses in the title of his *Madrigaletti* (1624), cf. Joachim Steinheuer, *Tarquinio Merula*, in MGG², *Personenteil*, XII (2004), col. 44; Hermann Rauschning, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*, Danzig, Kommissionsverlag der Danziger Verlags-Gesellschaft, 1931, p. 178.

[17] Rauschning, *Geschichte*, p. 244.

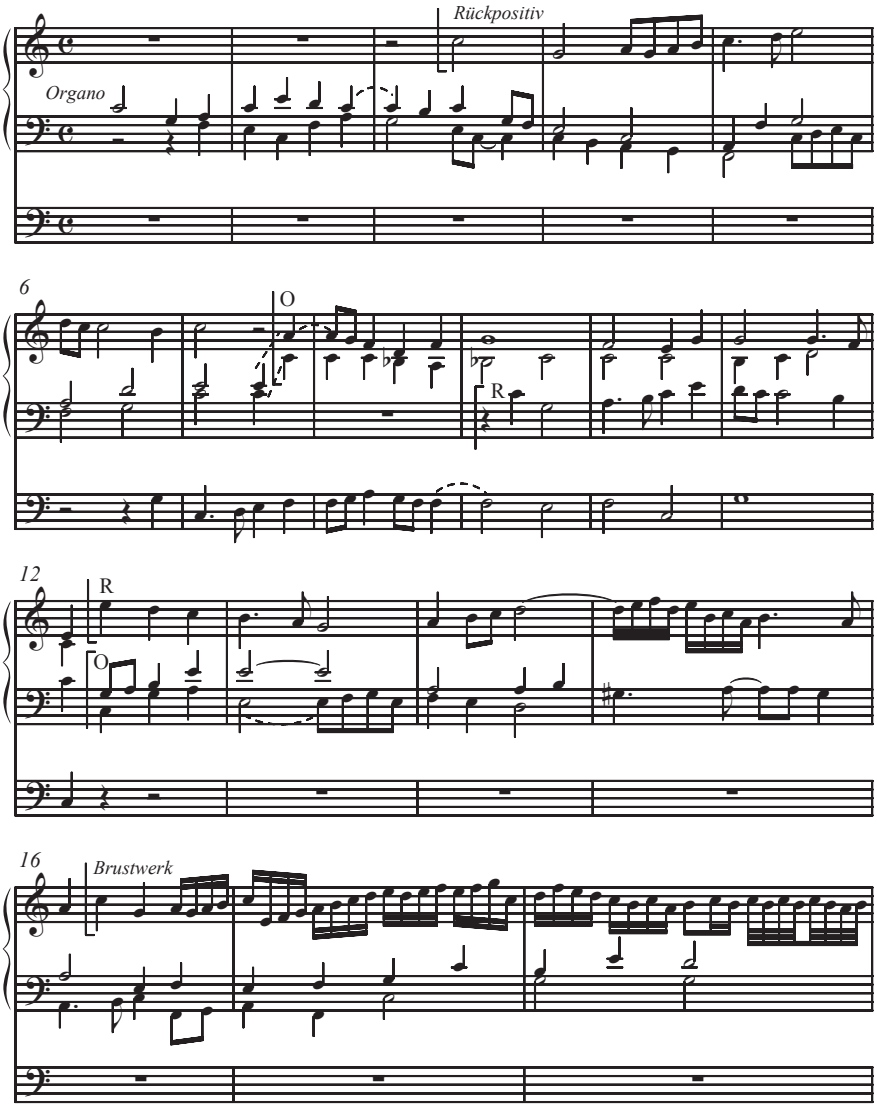
[18] Mattheson, *Grundlage*, p. 74.

regard to its structure it resembles the above-mentioned Neunhaber and Nicolaus Hasse compositions.

Example 8. Andreas Neunhaber, *Ich ruff zu dir, Herr Jesu Christ*
In *Choralbearbeitungen des norddeutschen Barocks*, ed. Klaus Beckmann, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1988, p. 20



Example 9. Ewald Hintz, *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*
In *Choralbearbeitungen des norddeutschen Barocks*, ed. Klaus Beckmann, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1988, p. 26



In conclusion, asides from the question of quality, two different strategies in ornamenting and in the coloration of the chorale melody can be found in the organ chorales: on the one hand the old-fashioned diminution-technique that Sweelinck had adopted from the English virginalists and which can be seen in his own work and also in the music of his students Paul Siefert and Melchior Schildt.

The younger generation on the other hand, Nicolaus Hasse, Andreas Neunhaber and Ewald Hintz, treats the melodies in a freer and at the same time more expressive way. In doing so, they seem to follow Heinrich Scheidemann and the ideas of monody that came from Italy. We still do not know where Scheidemann got his ideas from, but in the Hanseatic town of Hamburg he probably was well connected.

Nevertheless, the influence of Scheidemann does not seem to be the only possible one. All three organists of the younger generation had been engaged in Gdańsk or at the Polish Court of Warsaw, and had had direct contact with Italian music and musicians there. So it would seem that the direct influence of Italian music on the organists working in the Polish-Lithuanian Commonwealth – either in Gdańsk or in Warsaw – was much more important for their works than has so far been recognized.

Abstract

In the organ music of Jan Pieterszoon Sweelinck and of his pupils, a chorale treatment can be found that shows the influence of the Italian monody. Most of the chorale melody is treated on a separate manual. Asides all the questions of quality, there are two different strategies in ornamenting and colorating the chorale melody: on the one hand, the old-fashioned diminution-technique that Sweelinck had adopted from the English virginalists and that is to be seen in his own work and also in the music of his students Paul Siefert and Melchior Schildt. On the other hand**,** Nicolaus Hasse, Andreas Neunhaber and Ewald Hintz, who belong to the younger generation, treat the melodies in a freer and at the same time more expressive way. In doing so, they seem to follow Heinrich Scheidemann and the ideas of monody that came from Italy. However, the influence of Scheidemann obviously is not the only possibility. Indeed, all three organists of the younger generation were engaged in Gdańsk or at the Polish Court of Warsaw and had direct contact there with Italian music and its musicians. Therefore, it seems to me that the direct influence of Italian music on the organists working in the Polish-Lithuanian Commonwealth – either in Gdańsk or in Warsaw – was much more important for their works than has so far been recognized.

Nella musica per organo di Jan Pieterszoon Sweelinck e dei suoi allievi si può rilevare un trattamento polifonico che mostra l'influenza della monodia italiana. La melodia del corale è collocata per lo più in un manuale separato. Al di là di tutte le questioni di qualità, si rilevano due diverse strategie di ornamentazione e coloratura della melodia corale: da un lato l'antica tecnica di diminuzione, che Sweelinck aveva ereditato dai virginalisti inglesi e che compare nei suoi lavori e nella musica dei suoi allievi Paul Siefert e Melchior Schildt; dall'altro Nicolaus Hasse, Andreas Neunhaber e Ewald Hintz, che appartengono alla generazione più giovane, trattano le melodie in una maniera più libera e nello stesso tempo più espressiva. In questo modo, essi sembrano seguire Heinrich Scheidemann e le idee sulla monodia provenienti dall'Italia. Ma l'influenza di Scheidemann ovviamente non è l'unica che si possa ipotizzare. I tre organisti della nuova generazione, infatti, furono tutti impiegati a Danzica o presso la corte polacca di Varsavia, dove entrarono direttamente in contatto con la musica italiana e con musicisti provenienti dalla Penisola. Per questa ragione ritengo che l'influenza diretta della musica italiana sugli organisti attivi nella Confederazione polacco-lituana – sia a Danzica, sia a Varsavia – fu molto più importante per le loro opere di quanto non sia stato riconosciuto fino ad ora.

ZOFIA DOBRZAŃSKA-FABIAŃSKA
Jagiellonian University, Cracow

ZDZISŁAW JACHIMECKI'S *ITALIAN INFLUENCES IN POLISH MUSIC*: AN INVITATION TO STUDY THE SIXTEENTH- AND SEVENTEENTH-CENTURY RECEPTION OF ITALIAN MUSICAL CULTURE IN POLAND

Zdzisław Jachimecki's book on Italian influences in Polish music (*Wpływy włoskie w muzyce polskiej*),[1] his *habilitation*, takes up a special place in history of Polish musicology and in Polish musicological historiography. At the time it was published in 1911, a Seminar of Theory and History of Music was established at the University of Cracow, which meant musicology became a university discipline in Poland.[2] Jachimecki's treatise itself proved to be seminal. It initiated an important domain of research of music historians in the twentieth and twenty-first centuries devoted to Italo-Polish relationship in musical culture of the Polish-Lithuanian Commonwealth. It reflects both the state of knowledge on early Polish music and a specific understanding of how this art was related to Italian.

1. *Italian influences in Polish music. Type of approach. Notions of 'Italian music', 'Polish music' and 'universal style'*

Jachimecki did not claim his book was a synthesis. On the contrary: it comprises nine separate studies-chapters, «not bound by historical causality» (p. VII), but arranged chronologically. The author intended to provide «an assessment and analysis» of the primary preserved (and known at the time) «monuments of music» of 1540-1640 and their «historical elucidation». Most of these «monuments», proofs of «our artistic culture» (p. VII), had neither been published before, nor researched upon to any large extent. Jachimecki studied: (I) works included in the Jan of Lublin tablature (1540), (II) motets, masses and songs by Wacław of Szamotuły, Marcin Leopolita and Tomasz Szadek, as well as by Krzysztof Borek and Walenty Gawara (second half of the sixteenth century), (III) the Mikołaj Gomółka *Melodie na Psałterz polski* (Cracow, 1580), (IV) lute music by Wojciech Długoraj, Diomedes Cato and Jakub Polak (second half of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth century), (V) motets and songs of the late sixteenth and early seventeenth centuries – by Jan Polak and Jan Borzym, monochoral and polychoral motets included in the Vincenzo Gigli (Lilius) *Melodiae sacrae* (Cracow, 1604)[3] and Krzysztof Klabon's *Pieśni Kalliopy*

[1] Cf. Zdzisław Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej. Część I. 1540-1640* [Italian influences in Polish music. Part I. 1540-1640], Kraków, Akademia Umiejętności, 1911 (Studya do Historyi Muzyki w Polsce).

[2] The first university chair of music history could be established only after Jachimecki had been habilitated and employed as a *Privatdozent* and head of the Seminar of Theory and History of Music at the Uniwersytet Jagielloński.

[3] RISM B/I 1604[2].

Słowieńskiej (Cracow, 1588), *Hymn rokoszan Zebrzydowskiego* (1607) and others, (VI) Mikołaj Zieleński's *Offertoria* and *Communiones totius anni* (Venice, 1611), (VII) libretto *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* in Stanisław S. Jagodyński's Polish translation (*Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny*, published in Cracow in 1628), (VIII) Adam Jarzębski's *Canzoni e concerti* (1627) and (IX) works by Bartłomiej Pękiel (died ca. 1670).[4]

Jachimecki's research is pioneering in taking scientific interest in early Polish music in general. The scholar concentrated primarily on discussing monuments of 'Polish music' themselves and provided information on the sources and legacy of Polish composers. In particular he described the form of the works and its factors as well as texture and did not refrain from mentioning their expressive values and assessing their esthetic and artistic qualities. As a matter of fact he did not treat 'Italian influences' as a primary plot of his argument. Consequently one cannot regard the issue stressed in the title of the treatise as something essential for the structure of the book. Nothing but Jachimecki's indication of the time, in which 'Italian influences' intensified, helped to emphasize the historical position of the seventeenth century musical output in Poland. As late as in chapter V's conclusion, before chapter VI dedicated to Mikołaj Zieleński's works from the *Offertoria* and *Communiones totius anni* (Venice, 1611), Jachimecki wrote as follows:

> The influence of Italian music on Polish became distinctive shortly before 1600 and thereafter. We have seen it in various musical forms, both instrumental and vocal. From 1600 on for an entire span of more than one hundred years it permeates the production of Polish composers, gathering them in one large musical Italian school. Giving them a number of new forms by no means did it stifle their talents or implant mannerism on them. On the contrary, it incited them to intensify their expression in highly original works, which sometimes were perfect.[5]

This means let Jachimecki call particular attention to works by Mikołaj Zieleński, Adam Jarzębski and Bartłomiej Pękiel written in the first half of the seventeenth century, or – additionally – when Italians dominated in «the world of music». At the same time cultural relations between Poland and Italy became particularly strong, taking form of personal contacts (only occasionally mentioned by Jachimecki).

Tracing Italian influences in Polish music, sometimes artistically perfect, Jachimecki set 'Italian music' against 'Polish'. He associated the notion of 'Italian music' mainly

---

[4] In the next volume Jachimecki intended to write on other composers of the first half of the seventeenth century – Marcin Mielczewski, as well as on Annibale Orgas, Franciszek Lilius and Marco Scacchi active then in Poland. (Jachimecki, *Wpływy*, p. VII). However, he failed to carry out this plan.

[5] *Ibidem*, p. 195. The author expressed this idea more clearly in his *Historia muzyki polskiej (w zarysie)* [History of Polish music (in outline form)],Warszawa, Geberthner i Wolff, 1920, p. 78. In the end of chapter III on sixteenth century music he stated: «The style of Italian music and Italian musicians dominated musical writing and practice in Poland. It was quite natural, since it were Italians who had then dominated the musical life for a long time. New forms, created in Italy at the end of the 16th century, came to Poland together with this guidance of Italian art. These forms were to become a vehicle of expression of our most eminent and gifted composers of the 17th century». The scholar added (in chapter IV on musical writing of the seventeenth and the first half of the eighteenth century, p. 98) that «Italian concert style entirely dominated over all the forms of religious music of Polish composers».

with forms of vocal works written to the words in Italian (i.e. with villanella, frottola and madrigal), as well as with melodiousness and «predilection to *coloratura*» (pp. 44, 96, 184, 265). Instead he connected 'Polishness' in music with dances and dance songs with incipits in the Polish language as well as with characteristic metro-rhythmic features and manners of performance (in form of bourdon accompaniment; pp. 32-33, 37-38, 132, 144, 147-149). In religious polyphony it was also expressed by quotations of 'pious songs' of 'folk' tinge, sung in Polish churches in Latin or in Polish translations (pp. 77, 112-113, 253-254, 264). At the same time, however, Jachimecki seems to have attributed a universal role in European music of the time to the musical language of «the one great Italian school».[6] In this way he subtly weakened the aforementioned opposition.

2. *Italian influences in Polish music and their symptoms. Italo-Polish thematic plots*

In Jachimecki's discussion of 'Italian influences' in Polish music, particularly conspicuous in the first half of the seventeenth century, four plots can be discerned.

The main one is to be found in analyses of the music by Polish composers, exceptionally published in Italy (Mikołaj Zieleński's *Offertoria* and *Communiones totius anni*, Venice, 1611); it concerns 'Italian' features in works by Mikołaj Gomółka, Mikołaj Zieleński, Adam Jarzębski, Bartłomiej Pękiel and others, written under an 'Italian influence' or imitating Italian musical compositions. Once these connections have been pointed out, Jachimecki usually refrains from describing the circumstances under which a given work was created, relation between local and Italian composers and Italy, which was difficult to document at the time. Only when discussing the Mikołaj Zieleński *Offertoria* and *Communiones totius anni* printed in Venice did Jachimecki suppose that the composer had stayed in Venice – the city where, according to him, he had written his works and dedication and where he studied with Giovanni Gabrieli (pp. 203-204);[7] he also mentioned the latter's relations with the Warsaw court, quoting (after Max Seiffert) Kaspar Förster senior's letter of 1628 to the Danzig town council. According to this document the illustrious organist of St. Mark's was supposed to have given some compositions to the Polish king (p. 205). In addition, describing the Adam Jarzębski *concerto Chromatica* the scholar considered the influence of Luca Marenzio, «who [...] some 28 years before Jarzębski's writing his composition had worked in the selfsame chapel as our composer» (p. 294). He also called attention to the inspiring role of the Italian composers employed in the Warsaw royal chapel, where Jarzębski was active (pp. 284-285). In the chapter on the first libretto of dramatic work with music in Polish translation by Stanisław S. Jagodyński,

[6] Jachimecki connected the universal ('international') character of musical language with Renaissance polyphony, composed particularly by Netherlandish composers (p. 30). In addition, he (pp. 95-96) pointed at Netherlandish art as a source for Palestrina's composer technique (after August W. Ambros) and stated that in the Roman master's works one fails to detect «the spirit of his nation». But, more importantly, he declared that in his madrigals the composer had not achieved the same mastery as other Italians (he quoted the opinion of Peter Wagner) and that he «had stifled melodic impulse» in his polyphony in a surprising way (suggestion by Hugo Riemann).

[7] A similar view had earlier been expressed by Aleksander Poliński (*Dzieje muzyki polskiej w zarysie* [History of Polish music in outline form], Lwów, Albenberg, 1907, p. 84, who believed that Zieleński had studied in Venice under Giovanni Gabrieli. The scholar supported this hypothesis with common features of style, form and harmony of both composers.

Jachimecki emphasized that Italian *dramma per musica* had been received in Poland very early, which might have been a result of royal Prince Władysław Zygmunt Vasa Italian journey and his attendance at wedding ceremonies at the Medici court in Florence in 1625 (pp. 269-270).

Observing the relations of early Polish and Italian music, Jachimecki occasionally tried to find 'universal' features in vernacular works, which were commonly associated with Italian music in general and quoted examples from the nineteenth century. When describing the melodic line of the subject in the Andrzej Staniczewski motet *Beata es virgo Maria* (published in the Lilius *Melodiae sacrae*) as «artful and full of sentiment», he probably meant melodiousness. The subject itself appeared to him «so much Italian that it would reappear still in Verdi's *Aida*» (p. 184).[8]

In most cases, as a symptom of 'Italian influences' in Polish music of the sixteenth and seventeenth centuries, Jachimecki considered compositions (1) in the form (of madrigal, fantasia, canzona, accompanied monody) practised in Italy at the time, but primarily those that feature (2) stylistic elements peculiar to the Italian Renaissance and Baroque music, particularly typical for contemporary (a) dances and other instrumental forms (toccata) and for secular vocal music with an Italian text (villanella, frottola and madrigal), for the legacy of (b) Palestrina and Giovanni Gabrieli as representatives of two main musical centres in Italy (Roman and Venetian), as well as for (c) other composers of late Renaissance and early Baroque (Luca Marenzio, Lodovico Grossi da Viadana, Giulio Caccini, Jacopo Peri, Luzzasco Luzzaschi, Cristofano Malvezzi, Claudio Monteverdi, Claudio Saracini, Luigi Rossi, Giacomo Carissimi and others). Analysing Polish musical works Jachimecki also characterized features of Italian musical genres and forms, of the style of Italian composers and of Italian performance practice. He quoted opinions by writers, theorists of music and composers of the sixteenth and seventeenth centuries (Pietro Bembo, Pietro Cerone, Ludovico Zacconi, Michael Praetorius, Viadana and others; pp. 21, 97, 117, 216-217, 250, 261), but primarily of German and Austrian historians of music of the nineteenth and early twentieth centuries (Carl von Winterfeld, Friedrich Chrysander, Peter Wagner, August W. Ambros, Hugo Leichtentritt, Arnold Schering and others; pp. 96, 117, 127, 179-181, 205-207, 283-284); he had also recourse to Italian compositions available then in secondary literature and in a few editions.

1. Discussing works expressed in a form originating in Italy Jachimecki mentioned the organ composition starting with the words *Aleć nade mną Wenus* in the Jan of Lublin tablature and signed with the initials N. C. He called it «a madrigal in three parts», the first Polish work of the genre and recognized Mikołaj of Cracow as the author (pp. 20-28).[9] Italian formal inspirations were supposed to be proved by *fantasie* by Wojciech Długoraj (p. 125) and Jakub Polak (p. 136), as well as by Adam Jarzębski's *concerti*. A common form of a canzona, but in

[8] In the Staniczewski motet Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym* [Polish music in historical development], Kraków, Księgarnia Stefana Kamińskiego, 1948, pp. 163-164, noticed reminiscences of the subject deriving from the Palestrina madrigal *Donna gentil* in *Il secondo libro de madrigali a quattro voci* (Venezia, 1586).

[9] The composition proved to be an intabulation of the *villotta De là da l'acqua sta la mia amorosa* by Francesco Patavino. Cf. Piotr Poźniak, *Koniec legendy o polskim madrygale* [The end of the legend on Polish madrigal], «Muzyka», XLI/3, 1996, pp. 59-71.

particular titles created from town names allowed Jachimecki to refer Jarzębski's compositions to (18) works by Viadana included in the *Sinfonie musicali a 8 voci*, op. 18 (1608-1610), according to the scholar certainly known to the Polish composer (p. 295). The author was also convinced that in comparison to the works by Biagio Marini, Pietro Lappi, Antonio Cifra and Giovanni B. Fontana «Jarzębski did not create any new forms or instrumental-technical procedures; he took them over from the Italian authors of modern instrumental music» (p. 299). Jachimecki also mentioned the *solo* song with lute accompaniment to the Jan Kochanowski text with the Krzysztof Klabon music *In nuptias* [...] *Joannis de Zamoscio* [...] *ac Griseldis Bathorreae* [...] *Epithalamion* (1582), which was «possibly the first Polish essay at imitating the *stile recitativo* that Vincenzo Galilei performed in the Florentine *camerata*, when playing two songs of the *Divine Comedy* to a lute accompaniment» (p. 153).

2.a Formal, melodic and metro-rhytmic shape of dances by a monogrammist N.C. in the Jan of Lublin tablature was recognized by Jachimecki as characteristic for Italian dances. He compared them to Antonio Casteliono's dances in the *Intavolatura di Liuto*, Milan, 1536 (p. 41). In his opinion, the virtuoso character in Długoraj's *Finale* had made the composition resemble «completely a toccata» by Andrea Gabrieli or Claudio Merulo (pp. 126-127). The scholar noticed stylistic traits of villanella and frottola in Mikołaj Gomółka's psalms, in which he spotted parallels of perfect consonances (fifths), simple note-against-note texture and melodies «easy to pick up, straightforward as for folk, and nice» (pp. 116-117).[10] He saw such features also in the Wojciech Długoraj villanelle included in the *Thesaurus harmonicus* by Jean Baptiste Bésard (Cologne, 1603), similar to other compositions from the same tablature, whose rhythmic and melodic features imparted them folk and Italian character (pp. 127, 131-132). Finally, he detected a stylization «in the spirit of villanella» in the Diomedes Cato *choreae polonicae* (p. 151). In Gomółka's psalms Jachimecki observed examples of word-painting, which he treated as a proof of a relation between his music and madrigal (pp. 104-109). The scholar believed this kind of Italian music to be a source of illustrative character of the composer's works (pp. 116-117) and openly declared that «as far as the effects of musical realism are concerned, Gomółka does not cede to the best Italian madrigalists» (p. 107).[11] In his opinion echoes of Italian *madrigali di guerra* also resounded in Klabon's *Pieśni Kalliopy Słowieńskiej*, which feature martial illustrative motifs (p. 193).

2.b In Jachimecki's estimation 'Italian influences' are proved primarily by the characteristics of Polish music that he associated with Palestrina's and Gabrieli's work, the

[10] Mirosław Perz criticised the interpretation of parallels of fifths as a means of stylization peculiar to villanella. He recognized single parallel fifths as licence characteristic for Netherlandish polyphony. Cf. *Mikołaj Gomółka. Monografia* [Mikołaj Gomółka. A monograph], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981[2] (I ed., Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969), p. 292.

[11] Perz (Perz, *ibidem*, pp. 231-246 and *Melodie na Psałterz polski Mikołaja Gomółki. Interpretacje, komentarze* [Mikołaj Gomółka's Melodies for the Polish psalter. Interpretations, commentaries], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988) clearly demonstrated that in his psalms Gomółka reverted to the madrigal idea to illustrate a text.

representatives of the two main Italian compositorial schools, Roman and Venetian. These characteristics refer mainly to the texture, but also to the form, harmony and expressive values of compositions.

According to the scholar a connection with the style of Palestrina's and other composers of the Roman school can be seen in homophony and simplicity of texture (present in the Jan Borzym motet *Rorate coeli*, 1619, p. 188)[12] and in welding polyphonic with homophonic factor (in motets by Jan Polak, pp. 157-158, 162).[13] In addition the same is proved by simplicity of contrapuntal treatment of motifs in imitation, a clear structure and unity of style, resulting from the fact that the composition is permeated with one subject (in the Tomasz Szadek *Officium in melodiam motetae Pisneme*, p. 87).[14] A mere «trace» of Palestrina's influence, in turn, is initial imitation in a composition, which occur in the Zieleński *Offertoria*, because «polyphonic parts» abound in motets by both Gabrieli and by other Venetian masters. The latter stylistic feature relates his compositions with motets for eight voices by the Roman composer, whose technique «was undoubtedly well known to Zieleński» (p. 236). Other elements of Palestrinesque origin, recalled by Jachimecki after Adolf Chybiński, are also: tenderness of melody and harmonic mysticism, sincerity, effusiveness and almost religious rapture (in the Szadek mass quoted above, p. 87).[15] Jachimecki noticed simplicity, earnestness and solemn expression in Jan Polak's motets (p. 162).[16]

According to Jachimecki the influence of Giovanni Gabrieli's and/or Venetian school style on Polish music reveals itself mainly in polychorality. In his opinion the Wacław of Szamotuły mass for eight voices in two choirs (not preserved; quoted in Jerzy Jasińczyc's catalogue [1572], p. 57) may have proved the connections with the Venetian creative

---

[12] For ascribing the compositions signed with the initials I.B. in the manuscript Kk.I.1 in the Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej (PL-Kk) at Wawel (among others the motet *Rorate caeli*) to Jan Borzym (Borimius) – holding the prebend of the Rorantists chapel (*capella rorantistarum*) between 1602 and 1619 and its prefect between 1619 and 1623 – see Piotr Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalnej w epoce Renesansu. Studium kontekstualno-analityczne* [Repertory of Polish vocal music at the time of the Renaissance. A contextual-analitycal study], Kraków, Musica Iagellonica, 1999, pp. 28-30.

[13] The *oeuvre* of Jan Polak (Johannes Polonus, Hans Pohle) was hinted at only marginally in the history of sixteenth century polyphony in Poland by Zygmunt M. Szweykowski (Zygmunt M. Szweykowski, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku* [The bloom of polyphony in the 16th century], in *Z dziejów polskiej kultury muzycznej* [On the Polish musical culture], 2 vols., Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958-1966, I (1958): *Kultura staropolska* [Old Polish culture], ed. Zygmunt M. Szweykowski, p. 106). The writer argued that Polak, as a Silesian composer, was subject to influences of German culture. The subsequent syntheses of history of Polish music at the time of the Renaissance fail to discuss his motets. In his book *Muzyka polska w rozwoju historycznym* (p. 166) Jachimecki recognized the stylistic features of the Johannes Polonus motets, which strike a balance between polyphonic and homophonic factors, as akin to Palestrina's and Felice Anerio's Roman style.

[14] Jachimecki quoted (pp. 87-88) Adolf Chybiński's view expressed in his *Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku* [The relationship of Polish music to the western music in the 15th and 16th centuries], «Przewodnik Naukowy i Literacki», XXXVI, 1908, extract Kraków, 1909, p. 42.

[15] However, Jachimecki did not fully share Chybiński's ideas, cf. pp. 87-89.

[16] Jachimecki saw connections with Palestrina's style also in masses by Bartłomiej Pękiel (*Missa pulcherrima ad instar Praenestini*, *Missa brevis* and *Missa secunda*), which tend to approach «the sphere of influence» of the Roman master. Cf. Zdzisław Jachimecki, *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, its history and culture from the most ancient times to the present moment], ed. Stanisław Lam, 3 vols., Warszawa, Trzaska, Evert i Michalski, 1927-1930, II (1929), p. 23.

milieu. The «double-choral style», which opposes high and low voices made the scholar count the *Hymn rokoszan Zebrzydowskiego* of 1607 to the «Venetian current» and believe the composition epitomized Italian influences (p. 199).[17] To be sure, polychorality was the reason for subscribing Zieleński and his *Offertoria* to «Giovanni Gabrieli's school» (pp. 216, 236). Jachimecki referred polychoral texture of Venetian type in works by Polish composers to other features of Gabrieli's *sacrae sinfoniae*: contrast or variety of sound colour (which occurs in the Andrzej Staniczewski motet *Beata es virgo Maria*, published in the Lilius *Melodiae sacrae*, pp. 184-185, and in the Zieleński *offertorium Justus ut palma*, p. 225), as well as to the simplicity of counterpoint structure and clear architectonic design of composition (in Zieleński's *offertoria*, pp. 225, 229). The Venetian character of works by Zieleński and their relations to the style of Gabrieli's *sacrae sinfoniae* was determined, according to Jachimecki, by a *concertato* style, which consisted in cooperating between voices and instruments, particularly as an organ accompaniment (pp. 215-216, 236). In Zieleński's *communio Beatus servus* the scholar noticed a similarity of a phrase to Gabrieli's subjects (p. 259).[18] The style of Andreas Hakenberger's motets, however, published in the *Harmonia sacra* (Frankfurt, 1617) dedicated to King Sigismund III of Poland, was called by Jachimecki as «an alliance of Roman and Venetian manners», whereas describing the motet *Memento Domine David* the scholar pointed at *ostinato cantus firmus*, which forms a basis of the composition and at colouristic contrast of four-voice choirs cooperating with each other (pp. 173-175).[19]

2.c Relating works by the Polish composers of the first half of the seventeenth century to the music of other Italian composers of the late Renaissance and early Baroque, Jachimecki pointed at chromaticism of melody and dissonant harmony in works by Adam Jarzębski and Bartłomiej Pękiel, as well as at the features of monodic and chamber works by Zieleński and Pękiel. He associated the shape of melodic design in the Jarzębski *concerto*

---

[17] In his discussion of the *Hymn rokoszan Zebrzydowskiego*, Jachimecki (pp. 196-199) also emphasized that the text is onomatopoeic and music illustrative, which renders the angry yells and martial turmoil. Later (*Muzyka polska w rozwoju historycznym*, p. 165) these features made him associate the *Hymn* with the programmatic French chanson or *madrigale di guerra*. The connection with French music only has been underlined by Barbara Przybyszewska-Jarmińska, who has called the *Hymn* a song of «*La guerre type»* patterned on programmatic chansons. Cf. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music in Poland*, III: *The Baroque*, part 1: *1595-1696*, trans. John Comber, Warsaw, Sutkowski, 2002, pp. 428, 441.

[18] Derivations from Venetian style were identified by Jachimecki also in the eight-voice *Missae sine ceremoniis* and *Missa concertata La Lombardesca* by Pękiel. In the latter the division of the eight voices into two choirs «would correspond [...] to the practice of the Venetian school at the Gabrielis time». Cf. *Muzyka polska od roku 1572 do roku 1795*, p. 23. In addition he stated that «in Pękiel's masses one can notice a kind of historic development from a slightly archaic style of the mass with *cantus firmus* through a Palestrinesque-Venetian style to an entirely contemporary style of vocal-instrumental mass». Cf. *Muzyka polska w rozwoju historycznym*, p. 207.

[19] Refering the Hakenberger motets to both Roman and Venetian styles, Jachimecki possibly also meant his using whole choirs as compositional units, which was typical for the sixteenth century tradition, as well as using organ as accompaniment. For the features of Hakenberger's works cf. Danuta Popinigis, *Muzyka Andrzeja Hakenbergera* [The music of Andreas Hakenberger], Gdańsk, Akademia Muzyczna, 1997; Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music*, p. 292.

Chromatica with the technique of Luca Marenzio's madrigals, whereas Jarzębski's use of daring dissonances, with works by Carlo Gesualdo, Cipriano de Rore, Marenzio and Nicolò Vicentino. He admitted that the dissonant technique in this Jarzębski *concerto* surpass works by «over-sensitive» Italian madrigalists and Monteverdi (pp. 294-295).[20] The harmony of the Pękiel «cantata» *Audite morales*, characterized by daring combinations of chords and sharp dissonances, introduced for their dramatic effect, provided the means of comparison of the work by the royal chapel master to the «intermedia» *Orfeo dolente* by Domenico Belli and to the *Stabat Mater* by Claudio Saracini (s. 306).[21]

Jachimecki looked for hypothetical sources of inspiration for Zieleński's *communiones* for solo voice in the Lodovico Grossi da Viadana *Cento concerti ecclesiastici*, Venice 1602 (he also pointed at differences in both composers' approach: Zieleński's making the solo voice an integral element of four-voice structure and writing out coloraturas in it, and Viadana's making it independent, clearly separated from the instrumental parts and his prohibition of adding ornaments).[22] He also likened these compositions to monodies by Giulio Caccini and passages from the Jacopo Peri *Euridice* «and from other examples of the Florentine style» (pp. 249-251). He thought the relation of the vocal parts to organ accompaniment in two-voice *communiones* with imitative beginnings to be similar to those in Luzzasco Luzzaschi's solo madrigals (p. 252). He recognized, however, that in works for one vocal voice Zieleński united the motet method with monodic style and, having decorated them with «*coloratura* ornamentation», rather than to dramatic he tended towards *concertato* style. In the scholar's opinion the style of Zieleński's monodies resembled «most closely and almost exclusively *intermedia* and *concerti* by Cristofano Malvezzi (Venice, 1591)». In Zieleński's monodies Jachimecki also noticed the leading

[20] Jachimecki (*Muzyka polska od roku 1572 do roku 1795*, p. 17) saw that the style of Jarzębski's canzonas is similar to that of works by Adriano Banchieri, Giovanni Gabrieli and Biagio Marini. In addition Jachimecki mentioned (p. 284) Jarzębski's and Bancheri's works may have had similar functions. In particular he suggested that «in his collection Jarzębski intended some works for ecclesiastical services, whereas others, for musical use at home», possibly following «Adriano Banchieri, who a few years before had had the *Raccolta di Concerti da Camera e da Chiesa* published». The idea that Jarzębski's compositions were performed at services instead of psalms as concertos *da chiesa* was expressed recently by Piotr Wilk, *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. Zofia Fabiańska - Alicja Jarzębska - Andrzej Sitarz, Kraków, Musica Iagellonica, 2007, pp. 306-307.

[21] According to Hieronim Feicht the comparison of Pękiel's daring juxtaposition of chord and harsh dissonances to the harmony in Belli's and Saracini's works is much exagerated. Cf. Feicht, *"Audite mortales" Bartłomieja Pękiela* [Bartłomiej Pękiel's *Audite mortales*], «Kwartalnik Muzyczny», 1929/4, reprinted in Hieronim Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku* [Studies in Polish Renaissance and Baroque music], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980, p. 388. Jachimecki, *Historia muzyki polskiej (w zarysie)*, p. 90, compared the Pękiel *Audite mortales* (in particular the fragment *Heu! me miserum*) also to operas by Monteverdi, who – in his opinion – «failed to compose such a ravishing melody, such a pathos in harmonic passages even once», and also in *Muzyka polska w rozwoju historycznym*, pp. 210-211, to Heinrich Schütz's works in the *Kleine geistliche Konzerte*, operas by Luigi Rossi, Francesco Cavalli and Claudio Monteverdi. For a critic of Jachimecki's idea expressed in the former work, cf. Feicht, *"Audite mortales" Bartłomieja Pękiela*, in *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, pp. 392-394.

[22] For comparison of Zieleński's 'pseudomonodies' to compositions in Viadana's collection cf. Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music*, pp. 287-288.

of accompanying voices and formation of the *continuo* part in the score similar to those by Malvezzi (pp. 251-252). In addition he pointed out that *communiones* were called polyphonic compositions (tercets) in spite of the fact that they are indeed written for one solo voice with an instrumental accompaniment (p. 258). The *Partitura pro organo* in Zieleński's *Offertoria* appeared to him close to the organ accompaniment in Italian works of the late sixteenth century – inter alia in the *Spartitura per sonare nel organo accomodate al primo choro nei Concerti di D. Adriano Banchieri*, Venice, 1595 (pp. 237-238).[23] Finally, discussing Pękiel's «cantata» *Audite mortales*, Jachimecki estimated the work by the royal musician as «by no means inferior to the contemporary Italian monodies, both dramatic and in *concertato* style». In his opinion the melodic invention and dramatic expression of the work are comparable to «more than one passage in Monteverdi's operas or in monodies and cantatas by Saracini, Rossi and Carissimi» (p. 306).

Only in a few cases did Jachimecki notice parallel features in specific works of Polish and Italian composers. In the *Aleć nade mną Wenus* in the Jan of Lublin tablature, signed with the initials N.C., he recognized «psalmodic» formation of the phrase, which was, according to him, typical for Italian madrigals and frottole and a similar one, as, for instance, in the Costanzo Festa frottola *Amor che mi consigli?* (1531). He thought it proved that «the spirit of music in the N.C. madrigal [...] had been shaped under the influence of Italian music». He also mentioned the Festa madrigal *Cosi soav'e'l fuoco* (1541), one of many works of the kind related to the N.C. «madrigal» as far as the construction of melodic lines and harmonic successions are concerned (p. 28). Jachimecki considered the rhythmic qualities of the Jan Polak motet *Virtutum pietas* as similar to the sharply rhythmized, march-like motifs in the Felice Anerio motet *Factus est silentium* (p. 163).[24] He also observed similarities between the motets by Polak and Palestrina: the four-voice *Virtutum pietas* and the *Ad Dominum cum tribulater - secunda pars*, the *Exaltate* and the *O quantus luctus hominum*, as well as six-voice the *Domine perfice gressus* and the work *In festo purificationis Beatae Mariae Virginis*, distinguished by division of the choir ensemble into opposing groups of voices (pp. 163-165).[25] According to Jachimecki, the three-voice *communio Feci iudicium et iusticiam* by Zieleński resembles the Viadana motet *Quis dabit capiti meo* (p. 258).

The remaining three thematic plots are far less important in Jachimecki's reflections on Italo-Polish relations.

---

[23] In later works Jachimecki compared Zieleński's composition in the *Offertoria* and *Communiones totius anni* (*Magnificat*, *offertoria*) also to works by Asprilio Pacelli, Costanzo Porta, Giovanni G. Gastoldi, Andrea Gabrieli and others. Cf. Jachimecki, *Muzyka polska od roku 1572 do roku 1795*, p. 15; Id., *Muzyka polska w rozwoju historycznym*, pp. 169, 172-173.

[24] Jachimecki quoted here Hugo Leichtentritt's characteristics of the rhythm in F. Anerio's motet. Cf. Hugo Leichtentritt, *Geschichte der Motette*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908, p. 182.

[25] In his book *Muzyka polska w rozwoju historycznym* (pp. 204-206) Jachimecki noticed also a similarity of formation of the Pękiel *Missa pulcherrima ad instar Praenestini* to the Palestrina *Missa Aeterna Christi munera*, which consists on the common subject's recurring in all their parts.

The first one concerns the Italian musicians active in Poland, in particular in the Polish Vasa court chapel[26] and occurs primarily in the scholar's characterization of the contents of the *Melodiae sacrae* by Vincenzo Gigli (Lilius; see chapter V, pp. 169-185). Jachimecki listed the names or discussed the figures of 14 Italian composers of King Sigismund III Vasa's chapel (Asprilio Pacelli, Vincenzo Bertolusi, Giulio C. Gabussi, Antonio Patarto, Giulio Osculati, Lorenzo Bellotti, Raphaello Veggio, Luca Marenzio, Annibale Stabile, Ippolito Bonanni, Simone Amorosi, Alfonso Pagani, Jacopo Abbiati and Vincenzo Lilius himself), whose works are found in Lilius's publication. He provided information on their origin (Asprilio Pacelli born in 1570 in Vasciano near Narni, Vincenzo Bertolusi possibly from Muro near Naples, Annibale Stabile born in Padua), their teachers, places where they were active and dates of their stay in Poland (Bertolusi, ca. 1601 organist at King Sigismund III's court; Gabussi, Costanzo Porta's disciple, chapel master at the Milan cathedral between 1582 and 1611; Stabile, Palestrina's pupil, chapel master at the church of St. John Lateran, thereafter at the German college and finally at the church of Santa Maria Maggiore in Rome, possibly in 1595 arrived to Warsaw; Pacelli, chapel master at St. Peter's in Rome, then between 1603-1623 at the Polish royal court);[27] and, exceptionally, their earnings (Marenzio «owned his summoning to the Polish court with a yearly salary equal to 1000 *scudi* to his wide reputation», p. 179). In one case he mentioned later vicissitudes of an Italian musician of King Sigismund III, Bertolusi, who in 1607 moved from there to the chapel of King Christian IV in Copenhagen and died there in 1608, p. 172.[28] In other places in his book Jachimecki also mentioned a certain Domenico from Verona, instrumentalist employed in the royal chapel in 1546 (p. 46) and the musicians active at the Warsaw court ca. 1624 at the time of Adam Jarzębski, the organ player and composer Tarquinio Merula (whose «*Sonata cromatica* may have been known to Jarzębski») and the «excellent violinist» Alfonso Pagani, a disciple of Grandi (p. 299).[29] He called Diomedes Cato a Venetian (pp. 120, 147).

The next secondary thematic plot refers to the *oeuvre* by the Italian composers working in the Polish royal chapel. Jachimecki mentioned this question again while discussing the contents of the Lilius *Melodiae sacrae.* He either characterized briefly or merely mentioned

---

[26] First and foremost documentation of the stay of Italian musicians in Poland was a subject of works by Adolf Chybiński, *Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych (1619-1657)* [Italian musicians in the Cracow cathedral chapels (1619-1657)], «Przegląd Muzykologiczny», 1926/11-12, 1927/1-5, 7, 8; *Do historii włoskich muzyków w Polsce* [On the history of Italian musicians in Poland], «Kwartalnik Muzyczny» 1930/6-7; *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800* [Dictionary of musicians in early Poland up to 1800], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949, containing entries on Italian musicians active in Poland.

[27] Providing biographical information Jachimecki relied on Robert Eitner's *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, 10 vols, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1904.

[28] This fact was repeated by Anna Szweykowska without quoting Jachimecki's work. Cf. Anna Szweykowska, *Muzycy* [The musicians], in Anna Szweykowska - Zygmunt M. Szweykowski, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów* [Italians in the royal chapel of the Polish Vasas], Kraków, Musica Iagellonica, 1997, p. 43.

[29] Quoting the Pagani motet *Confirmatum est cor virginis* (*Melodiae sacrae*, Cracoviae, 1604), Jachimecki (p. 183) called him «a good violinist and teacher» who «educated» Ottavio M. Grandi. The problem of the activity of Italian musicians in royal chapel in Warsaw and Wawel royal chapels in Cracow recurs in Jachimecki's works on Polish music. Cf. *Muzyka polska od roku 1572 do roku 1795*, p. 23; and *Muzyka polska w rozwoju historycznym*, pp. 181, 198-199.

the compositions by the Italian members of the court chapel of King Sigismund III Vasa (pp. 169-185). Not only did he include the works comprised in the anthology (quoting their fragments as musical examples), but also other works by some of them, not written during their stay in Poland such as Pacelli's motets (ms. 16703 of the then Imperial Library, now Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, p. 170),[30] as well as madrigals by Marenzio (quoting their very summary characteristics after Ambros, Winterfeld and Leichtentritt, pp. 179-181). Sporadically he referred their legacy to the stylistic features of Italian music believed to be connected with the Roman and Venetian centres, as well as with the work of Palestrina. According to Jachimecki, the motet *Exurgat Deus* for eight voices by Asprilio Pacelli reflects the interconnection between the Roman and Venetian styles (p. 170), whereas the Ippolito Bonanni motet *Congratulamini mihi omnes*, for two choirs led in a responsorial manner, reveals that the composer was «probably an adherent of the Venetian style» (p. 182). The homophonic texture imparts a distinctive Palestrinesque air to the Stabile motet *Lux perpetua lucebit* (p. 181).[31] Discussing the issue of Marenzio's madrigal compositions and pondering a possibility of his influence on Polish composers, the scholar also mentioned two Italian prints dedicated to Polish personalities: the Orazio Vecchi *Madrigali a sei voci* (Venice, 1583), dedicated to Albrycht Radziwiłł (and thought to prove a reception of the Italian madrigal in Poland) and the Tarquinio Merula *Il primo libro de' madrigali concertati* (Venice, 1624), dedicated to King Sigismund III (pp. 180-181). At the beginning of the chapter VII concerning «the first opera libretto in Polish» Jachimecki quoted a passage from the title page of *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* with music by Francesca Caccini and text by Ferdinando Saracinelli (Florence, 1625), dedicated to Prince Władysław Zygmunt Vasa, *dramma per musica* performed earlier in honour of the royal prince during his stay in Florence in 1625 (p. 269).

The third plot is formed by hints on the reception of Italian repertoire and performing practice in Poland in the second half of the sixteenth century and first decades of the seventeenth century. Jachimecki registered proofs of Polish knowledge of Italian vocal and instrumental works (in the form of their copies and transcriptions included in primary sources from Poland), as well as adaptations of Italian dramatic works. Characterizing the repertoire of the Jan of Lublin tablature, believed to be the second, after the ms. 52 Krasiński Library in Warsaw, «richest primary source to prove Italian influences in Polish music up to the year when it was written» (p. 1), the scholar quoted copies of Italian instrumental works (Girolamo Cavazzoni's *Canzona*, pp. 10-12) and organ intabulations of madrigals (*Con lacrime sospir*, which he referred to Philippe Verdelot's composition, 1553, and compared with its model, as well as *Se amor* by unidentified author, pp. 6-8, 12). He also mentioned three dances called (*choreae*) *italicae*, which is to suggest their Italian origin (pp. 13-15). In his discussion of the Jarzębski *Canzoni et concerti* Jachimecki hinted at the problem of models for *concerti*

[30] It is a choirbook which contains a copy of five compositions by Pacelli deriving from the collection *Asprilii Pacelii* [...] *motectorum et psalmorum* [...] *liber primus*, Romae, 1597. I owe this observation to Aleksandra Patalas.

[31] In his discussion of songs at the turn of the sixteenth century (in the selfsame chapter), Jachimecki included Pacelli's song *Bogu w Trójcy jedynemu* ([Kraków], 1604?). He believed a transformation of its melody by introducing *proportio* to be an Italian feature (p. 195).

provided with incipits of vocal works, inter alia the *concerto Cantate Joh. Gabrielis*, which – in his opinion – presupposed the knowledge of the work by the great Venetian composer. In addition he believed that possibly this *concerto* played the role of an instrumental compliment to Giovanni Gabrieli's composition, which he did not know (pp. 297-298).[32] The subject of a separate chapter was a Polish translation of the already mentioned drama *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* by Ferdinando Saracinelli, staged in 1625 with the music by Francesca Caccini. This translation, written by Stanisław S. Jagodyński and published as the *Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny*, was compared by Jachimecki to the excerpts from the original included in the work of Hugo Goldschmidt (pp. 269-280).

Jachimecki associated Italian practice of ornamental singing with the activity of the Rorantists vocal ensemble (*capella rorantistarum*) at Wawel, who was obliged to perform daily the *Rorate*, «praenobili arte italiana» (hinted at Queen Anna Jagiellonka's letter to the parish priest Zajączek of Pabianice, pp. 42, 45). Knowledge of Italian ways of ornamentation, however, was supposed to be proved primarily by works by Mikołaj Gomółka and Mikołaj Zieleński – melodic figurations in the psalm *Serce mi każe śpiewać* by Gomółka (p. 104) and *coloratura* in the Zieleński *communiones*, widely used in Italian musical performance of the early seventeenth century, i.e. «at the time when Zieleński stayed in Italy». According to Jachimecki «common predilection of *coloratura*» was, «in a way, an expression of the spirit of Italian music» (p. 265). In addition the way the Polish composer decorated the melody, modest and attuned to the content and mood of the text, is supposed to correspond to the recommendations of Italian theorists of the late sixteenth century: Giovanni B. Bovicelli and Ludovico Zacconi (pp. 266-267).

3. *The importance of Jachimecki's book in Polish musicological historiography*

Jachimecki's work became an impulse for the musicologists of the twentieth and early twenty-first century who dealt with late Renaissance and early Baroque works of music in Poland and their relation with Italian music. Took up as they did all the plots present in his treatise, they concentrated on those that were of secondary importance in the *Italian Influences in Polish Music*.[33] They focused their research on work and activity of Italians, which were connected with the Kingdom of Poland (preserved or merely documented), and particularly with the Warsaw royal court. In addition an important issue became the problem of reception of music repertoire created in Italy on this territory; and – finally – a question of transmitting Italian music and that in Italian style via the Polish-Lithuanian

[32] In his book *Muzyka polska w rozwoju historycznym* (p. 186) Jachimecki declared that adaptations of vocal models in Jarzębski's concertos were enabled by his perfect command of the music by contemporary Italian masters, particularly Girolamo Frescobaldi and Biagio Marini.

[33] For a discussion of the literature on Italo-Polish relations in the Polish musical culture of the seventeenth century, including numerous contributions, monographs and syntheses of the music history of the then Polish Commonwealth, see Zofia Dobrzańska-Fabiańska, *The Role of Italian Musical Culture in the 17th-century Polish-Lithuanian Commonwealth, in Light of Polish Musicological Historiography*, in *La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento*, eds. Marina Toffetti - Aleksandra Patalas, Venezia, Fondazione Levi, 2012, pp. 3-33.

Commonwealth to other European areas (it was practically not touched by Jachimecki).[34] In the course of one hundred years from the publication of the *Italian Influences* Polish, Italian and American scholars widened the scope of their research and considerably enlarged the number of primary sources they used. Hence, in comparison to Jachimecki's data, they established a number of important facts in the effort to fully document the life and work of Italian musicians in the Polish Kingdom in the seventeenth century[35] and knowledge of Italian music in north-eastern Europe.[36] They collected the sources of the vast repertoire that was performed and composed here, which became popular in northern, central and eastern Europe. It comprises works of various styles and genres, vocal and vocal-instrumental (religious and secular) and instrumental, as well as theatrical and paratheatrical with music. Musicologists have prepared critical editions of works[37] and detailed analyses and interpretations of the legacy of some Italian composers, setting it against the vast context of work and theoretical reflection both European and local as well as historical documents of the epoch.[38]

In effect Anna Szweykowska, Barbara Przybyszewska-Jarmińska and Aleksandra Patalas[39] have established when Italian musicians stayed in the Polish Kingdom, the vicissitudes of their artistic career and, sometimes, even some details of their familiar and financial situation. They have reconstructed the ways how specific artists were summoned from Italy and how they arrived. They also dwelt on the staff, structure and transformations of the music ensemble of the Vasa kings. They have found out the provenance of Italian

---

[34] Jachimecki only touched the problem of the migration of the musicians employed at the Polish Commonwealth. He mentioned Bertolusi's passage from King Sigismund III Vasa's ensemble to the chapel of King Christian IV in Copenhagen (p. 172).

[35] In particular cf. Szweykowska, *Muzycy*, pp. 13-123; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *W poszukiwaniu dawnej świetności. Glosy do książki Anny i Zygmunta Szweykowskich "Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów" (Kraków 1997*) [In search of former splendour. Comments on the book by Anna Szweykowska and Zygmunt Szweykowski book *Italians in the Royal Chapel of the Polish Vasas*], «Muzyka», XLIII/2, 1998, pp. 91-115; Ead., *Muzyczne dwory polskich Wazów* [Musical courts of the Polish Vasas], Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Semper, 2007. For an extensive discussion of the sources of the music repertoire performed in the Commonwealth in the seventeenth century cf. Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music.*

[36] In particular cf. Tomasz Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej. Dokumentacja - recepcja - przeobrażenia gatunku* [The madrigal in Northeastern Europe. Documentation - reception - transformations of the genre], Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Semper, 2003; Id., *Recepcja Madrygałów Luki Marenzia w Europie północno-wschodniej* [Reception of Luca Marenzio's madrigals in Northeastern Europe], «Muzyka», XLVIII/4, 2003, pp. 77-94.

[37] For a list of contemporary editions of works by the Italian composers connected with the Commonwealth cf. Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music*, pp. 519-551 and Ead., *Historia muzyki polskiej*, III: *Barok*, cz. I: *1595-1696*, Warszawa, Sutkowski, 2006, pp. 515-550.

[38] In particular cf. Zygmunt M. Szweykowski, *Muzyka* [The music], in Szweykowska - Szweykowski, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, pp. 127-228; Aleksandra Patalas, *Twórczość kapelmistrzów polskich Wazów. A. Pacelli, G. F. Anerio, M. Scacchi* [The *oeuvre* of the chapel masters of the Polish Vasas: A. Pacelli, G. F. Anerio, M. Scacchi], doctoral dissertation, Jagiellonian University, Kraków 1998; Ead., *Polichóralne msze G. F. Aneria. Technika parodii* [Polychoral masses of G. F. Anerio. Parody technique], «Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska», Sectio L, Artes II, 2004, pp. 163-187; Ead., *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria* [At church, chamber and theatre. Marco Scacchi. Life, music, theory], Kraków, Musica Iagellonica, 2010.

[39] Cf. Szweykowska, *Muzycy*; Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*; Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze*, pp. 26-142.

musicians, the kind of education they received, as well as their relations with specific stylistic trends and cultural centres; the places where musicians migrated from the Commonwealth. Finally they have discussed the importance of Italians for the education of indigenous musicians. Zygmunt M. Szweykowski and Aleksandra Patalas in particular[40] have thoroughly characterized the work of royal chapel masters: Asprilio Pacelli, Giovanni F. Anerio, Marco Scacchi and other Italian musicians, by establishing its specific features and comparing them with the work of Italian composers active in Italy, as well as with the main stylistic currents in the European music of the late sixteenth and the first half of the seventeenth century. Besides, in his analyses of polychoral motets by Pacelli, included in the *Motectorum et psalmorum* [...] *liber primus* (Rome, 1597) and the *Sacrae cantiones* (Venice, 1608), Szweykowski corroborated Jachimecki's postulate to connect them with Roman style (p. 170). In the light of what has been preserved from Pacelli's *oeuvre*, it is legitimate only the hypothesis that he referred at the same time to the Venetian style.[41] The aforementioned authors have shown the socio-cultural context of the artistic activity of Italian musicians, emphasizing the role of the Vasas' artistic patronage; they have also studied the function of their work in contemporary musical life. Tomasz Jeż has presented the reception of madrigal repertoire in the basin of the Baltic Sea,[42] documented by imports of Italian musical prints, manuscript copies of compositions, anthologies of madrigals and their *contrafacta*, adaptations and transcriptions of Italian works, also revealing itself in following the *stile madrigalesco* by local composers. Barbara Przybyszewska-Jarmińska has observed the directions of both the migrations of Italian musicians and transmissions of Italian works or those composed here in Italian style via Poland from the West to the East (but also conversely), as well from the south to the north of Europe.[43]

Zygmunt M. Szweykowski, Barbara Przybyszewska-Jarmińska and others have discussed the problem of 'Italian influences in Polish music', clearly dominated in the literature by other aspects of Italo-Polish relations in the musical culture of the seventeenth century. They have intended to discuss those 'Italian influences' in the work of contemporary indigenous composers in the light of the documented relations of local musicians with the traditions of specific Italian composers' schools rather than of the 'general' perspective of the Italian music of the time (as done by Jachimecki). Vernacular compositions themselves have been discussed primarily on the background of the repertoire composed and performed in the selfsame *milieu* of Polish courts and known in the Polish Commonwealth. Not by chance have they compared them to purposefully selected Italian musical works,[44] indicating even

[40] Cf. note 38.

[41] This hypothesis was put forward by Szweykowski, who relied on the information included in the foreword to the latter collection, dedicated to King Sigismund III Vasa and published during the composer's activity in Warsaw. Pacelli mentioned there that he had written more magnificent «symphonies» for voices and instruments. Therefore Szweykowski believed that Pacelli, «initially faithful to the practice of the Roman school, after a few year stay in Poland [...] yielded to the Venetian school». Cf. Szweykowski, *Muzyka*, pp. 142-144.

[42] In particular cf. Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej*.

[43] In particular cf. Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music*, pp. 505-512.

[44] Among others cf. Szweykowski, *Muzyka*; Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music*, pp. 225-492; Ead., *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski* [Music under the patronage of the Polish Vasas. Marcin Mielczewski], Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 2011.

close analogies to works by Italian masters.[45] Consequently they have discerned specific stylistic features of local composers, including the most eminent active mainly in the chapel of the Polish Vasa: Marcin Mielczewski and Zieleński, Jarzębski, Pękiel and others, from the characteristics typical for Italian music and from conventional musical language of the time.

However, it is necessary to say that from the perspective of later research Jachimecki's remarks concerning in particular general stylistic parallels between vernacular work with that representative for Italian musical centres and for composers active there have proved right (although in the light of the subsequent factographical findings and interpretations some of his comparisons of 'Polish' and Italian music have been falsified or proved unfounded).[46] Just like Jachimecki, Szweykowski have treated for instance the Andrzej Staniczewski double-choir motet *Beata es virgo Maria* as an example of Venetian style since it was written for choirs contrasted in sound and included an opposition of homorhythmic parts in triple metre to artful imitative polyphony. In this way he has pointed at one of the elements of the style described by Jachimecki (pp. 184-185).[47] Szweykowski and Przybyszewska-Jarmińska have also compared Zieleński's polychoral technique to the *sacrae sinfoniae* by Giovanni Gabrieli, which distinguishes itself in his *Offertoria* with various combinations of voices and linking voices with instruments for dynamic and colouristic purposes.[48] Also this time they thus recalled the compositional features quoted by Jachimecki (pp. 216, 225), but concurrently they have proved that the work of Andrea and Giovanni Gabrieli was known in Cracow and received in the Polish Kingdom and have called attention to the activity of the Venetian master's disciples at the Polish royal court (among others the organist Giovanni Valentini).[49] They have also noticed the stylistic details (antithetical phrases) that connect compositions by Zieleński and Gabrieli, but also by Franciszek Lilius, Tarquinio Merula and Polish composers of the time.[50]

Contemporary scholars have also shared an opinion that Jarzębski referred to the most actual trends of Italian chamber music, which corresponds to Jachimecki's general conviction (p. 299). Those trends, in particular in works by Salomone Rossi and Biagio Marini, as well as in the music of Dario Castello, Carlo Farina, Ottavio M. Grandi and Francesco Turini, are revealed in the *trio* texture of the *Canzoni e concerti*, in the developed form of

---

[45] They meant particularly the Mielczewski concerto *Virgo prudentissima* and his using there a phrase from the litany *Sancta Maria ora pro nobis* in a way similar to Monteverdi's *Sonata sopra la Sancta Maria* in the *Vespro della Beata Vergine* (published in *Sanctissimae Virgini missa* [...] *ac vespere*, Venetiis, 1610) and concerto *Sancta Maria* (published in *Primo libro di concerti ecclesiastici*, Milano, 1618) and to Tarquinio Merula's version of the psalm *Credidi* (published in *Arpa Davidica*, Venezia, 1640). Cf. Zygmunt M. Szweykowski, *Z problemów techniki polichóralnej Marcina Mielczewskiego* [On issues in the polychoral technique of Marcin Mielczewski], in *Marcin Mielczewski. Studia* [Marcin Mielczewski. Studies], ed. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków, Musica Iagellonica, 1999, pp. 132-135; Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music*, p. 308.

[46] Cf. notes 9, 10, 13, 17, 21.

[47] Cf. Szweykowski, *Muzyka*, p. 135.

[48] Cf. *Ibidem*, pp. 139-140.

[49] Cf. *Ibidem*, p. 134; Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music*, pp. 280, 286-287, 304-305. Anna Szweykowska (*Muzycy*, pp. 65-67) and Barbara Przybyszewska-Jarmińska (*The History of Music*, pp. 304-306) recalled the information known to Jachimecki (p. 205) that G. Gabrieli possibly dedicated some of his works to King Sigismund III.

[50] Cf. Szweykowski, *Muzyka*, pp. 164-165.

canzona and in transformation of vocal works into compositions instrumental *par excellence*.[51] They have likened Jarzębski's masterful variation technique to the same art of Italian musicians, in particular that of Girolamo Frescobaldi.[52] They have also identified the models of Jarzębski's concertos with vocal incipits, which were unknown to Jachimecki.[53] At the same time Szweykowski and Przybyszewska-Jarmińska noticed similarities in the formal shaping of Jarzębski's canzonas to that of Tarquinio Merula's works written in Poland.[54] And – as Jachimecki mentioned – Adam Jarzębski could known Merula's *Sonata cromatica*. Przybyszewska-Jarmińska's and Szweykowski's research has corroborated Jachimecki's comparisons of Pękiel's *Audite mortales* to Giacomo Carissimi's and Claudio Monteverdi's works (p. 306). Przybyszewska-Jarmińska has seen an affinity of Pękiel's *dialogo*, where the composer took up the same subject matter as Carissimi in the *Iudicium extremum*, to the Latin Roman works of this genre of the 30s and 40s of the seventeenth century, which, by the way, was discerned already within Pękiel's lifetime by the scribe of a copy of the *Audite mortales* lost today, which was once in the possession of Johann Ph. Krieger, who attributed the work specifically to Carissimi.[55] Szweykowski in turn has recognized «melodious» recitative parts tending towards *arioso* in the *Audite mortales* as close to the type of recitative which occurs in the last *drammi* by Monteverdi,[56] describing them in a way similar to Jachimecki (p. 306).[57]

The ultimate result of interpretation of musical repertoire written in the Kingdom of Poland ('Italian' and 'Polish') in the context of European music and various historical factors is the basic change in the concept of 'Italian influences in Polish music' as formulated

---

[51] Cf. *Ibidem*, p. 225. Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music*, pp. 452-453. Also Jan J. Dunicz, *Adam Jarzębski i jego "Canzoni e concerti" (1627)* [Adam Jarzębski and his *Canzoni e concerti* (1627)], Lwów, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, 1938, *passim*, discussed the relations of Adam Jarzębski's work with Italian instrumental music (by Girolamo Frescobaldi and Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo, Giovanni B. Buonamente, Francesco Turini, Biagio Marini, Salomone Rossi, Carlo Farina) and with English music (by William Brade).

[52] Cf. Szweykowski, *Muzyka*, pp. 225-226; Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music*, p. 455.

[53] The problem of the models of Jarzębski's concertos and their identification was discussed by Dunicz, *Adam Jarzębski*, pp. 117-129, Andrzej Chodkowski, *Adama Jarzębskiego transkrypcje instrumentalne dzieł mistrzów włoskich* [Adam Jarzębski's instrumental transcriptions of works by Italian masters], «Pagine», III, 1979, pp. 111-117, Marcin 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 and Filip 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.

[54] Cf. Szweykowski, *Muzyka*, pp. 224-225; Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music*, pp. 452, 456. According to Szweykowski (*ibidem*) the common traits of the music by both composers seem to imply their knowledge of contemporary Italian works rather than prove affiliations linking their music. Cf. also Dunicz, *Adam Jarzębski*, p. 216.

[55] Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music*, pp. 350-351. Cf. also Feicht, *"Audite mortales" Bartłomieja Pękiela*, in *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, p. 385.

[56] Cf. Zygmunt M. Szweykowski, *Musica moderna w ujęciu Marka Scacchiego* [Musica moderna from the perspective of Marco Scacchi], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1977, p. 237.

[57] Jachimecki (p. 306) called the style of solo passages of the *Audite mortales* «the resultant of *arioso* and free recitative».

by Jachimecki. The authors of recent works, primarily Barbara Przybyszewska-Jarmińska in her sythesis of the Polish music of the seventeenth century,[58] while emphasizing the role of Italian culture in the multi-ethnic and multi-confessional Polish-Lithuanian Commonwealth of the seventeenth century, have noticed in vernacular music symptoms of adaptation of Italian style, which was acquiring universal significance. These scholars have interpreted the features of this style not only as a result of imitating foreign musical language, but also as its creative reception and modification.[59] Consequently they have refrained from contrasting 'Polish music', written by eminent royal musicians, to contemporary 'Italian' musical legacy, a trait marked clearly in the Jachimecki book.

Abstract

In his book Jachimecki discussed the Italian features of works by Polish composers, Italian musicians active in Poland and their *oeuvre* and the Polish reception of both the Italian repertoire and their performing practice. The book proved to be important for the musicologists of the twentieth and early twenty-first centuries. They shifted their attention, however, to the music by Italians and to the reception of Italian compositions. Jachimecki's successors also interpreted 'Polish' music in the context of the 'Italian' repertoire created in Poland and of the European repertoire. Consequently, they identified Italian components present in vernacular music.

Nel suo libro Jachimecki aveva preso in considerazione i tratti stilistici italiani delle opere dei compositori polacchi, i musicisti italiani attivi in Polonia e le loro opere e la ricezione polacca del repertorio e della prassi esecutiva italiani. Il suo volume si è rivelato importante per i musicologi del XX e XXI secolo. I successori di Jachimecki hanno poi spostato la loro attenzione sulla musica dei compositori italiani e sulla ricezione delle composizioni italiane, prendendo in considerazione anche la musica 'polacca', proiettandola sullo sfondo del repertorio italiano prodotto in Polonia e del repertorio europeo e individuando eventuali elementi italiani all'interno della produzione autoctona.

[58] In particular cf. Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music*.
[59] Cf. Szweykowski, *Muzyka*, pp. 165, 227-228.

Abbate Claudio, 398
Abbati (Abbiati) Jacobo (Jacopo), *69*, 436
Abondante dal Pestrin Giulio, 134, *135*
Abraham Gerald, *159*
Adalbert / Adalbertus, *saint* / Adalberto, *santo*, XIV, XIX, *25*, 32, 44, 57, 111, 117
Adami Michelangelo, 166
Agazzari Agostino, 305
Aglione Alessandro, 166
Ala Giovanni Battista, 195
Alamanni Luigi, *122*
Albanese Iseppe, *302*
Alberti Giorgio (Juraj), 326
Alberto, *violinist* / *violinista*, 128
Alchimedon / Alcimedonte, 77, 79
Alcon, *sculptor* / Alcone, *scultore*, 77, *78*
Aldegatti Domenico, 186
Aldobrandini Cinzio, *cardinal* / *cardinale* *25*, 33
Aldobrandini Farnese Margherita, 282
Aldobrandini Ippolito (*see* / *vedi* Clemente VIII)
Aleksander Karol Vasa (*see* / *vedi* Vasa Aleksander Karol)
Aleotti Giambattista, 178
Aleotti Raffaella, 172
Aleotti Vittoria, 178
Alfani Guido, *132*
Alouisi (Aloisi, Alouisius) Giovanni Battista, 398-399, 404, 406, 410-411
Altemps Marco Sittico, 87, 94-96
Amadino Ricciardo, 145-146, 152-153, 155-157, 160, 166-171, 326
Ambrogio, *santo* (*see* / *vedi* Ambrose, *saint*)
Ambros August Wilhelm, *429*, 430, 437
Ambrose, *saint* / *santo*, 211
Amen Johannes, 17
Amon Blasius, 354
Amorosi Simone, *69*, 436
Andrew, *saint* / Andrea, *santo*, 88
Anerio Felice, *432*, 435
Anerio Giovanni Francesco, 28, 222, 251, 440
Angelini Romano, 360
Anguissola Antonio Maria, 282-285, 287
Anna Jagiellonka, *queen of Poland* / Anna Jagellona, *regina di Polonia*, 438
Annegarn Alfons, 414, 417
Anselmo Giorgio, 80
Antony, *saint* / Antonio, *santo*, 122
Apelles / Apelle, 74, 81-82, 86
Apelles von Löwenstern Matthäus, 367, 371, 373, 383
Archilei Vittoria, 37
Ardemanio Giulio Cesare, 267
Aretino Pietro, *122*
Ariadne, *mythological figure* / Arianna, *personaggio mitologico*, 178-179
Aristofane (*see* / *vedi* Aristophanes)
Ariston, *sculptor*, *painter*, *engraver* / Aristone, *scultore, pittore*, *incisore*, *78*
Aristophanes, 79, 86
Aristoteles / Aristotle / Aristotele, 84, 86, 160
Arnold Denis, *131*, *140*, 145
Arnone Guglielmo, 166
Artusi Giovanni Maria, *39*
Arzignan Francesco, 186
Asburgo (*see* / *vedi* Habsburg)

Asola Giovanni Matteo, 166-167
Aspriglio (*see* / *vedi* Pacelli Asprilio)

Bach Johann Sebastian, 416
Bacfark (Bacfart) Valentin (*see* / *vedi* Bakfark Valentin)
Badini Giovanni Antonio, 38
Bagni Blasio, 164
Bakfark (Bacfark, Bacfart) Valentin (Walenty), *68*, 128, *263*, 265
Balbi Alvise, 136
Balbi Lodovico (Ludovico), 140, 183
Baldi Marcantonio, 124
Balduino Benedetto, 164
Bali Giovanni, *67*
Ballestra Reimundo (Raimundus), 157-158, 304
Ballis Oliviero, 167
Banchieri Adriano, 36, 174, 263, 265, 269, 274, *434*, 435
Baranowski (Baranowskj) Wojciech (Adalbertus, Adalberto), *archbishop* / *arcivescovo*, XIV, XIX, 13, 22, 24-27, 29, 31-36, 40-41, 44, 51-52, 54, 57, 63, 68-69, 72, 87, 152, 159-161, 164-165, 208-209, 237
Barbarino da Fabriano Bartolomeo, 137, 140-145, 147-149, *172*, 299
Barbaro Daniele, *122*
Barberini, *family* / *famiglia*, 118
Barberini Antonio, *cardinal* / *cardinale*, 116
Barberini Francesco, *cardinal* / *cardinale*, 285
Barberini Maffeo Vincenzo (*see* / *vedi* Urban VIII)
Barbion Eustachius, 388, 391, 395
Barbò Stampa Isabetta, 165
Bares Alessandro, 275-276
Barezzi Barezzo, 152, 154
Baroncini Rodolfo, VI, 131, *132*, *136-139*, *141*, 145, *152*, *171-172*
Barozzi Iacopo, 87
Barrè Antonio, 222
Bassano Giovanni, 136-137, 263-265, 268-269, 273
Bassano Leandro (*see* / *vedi* Dal Ponte Leandro)
Bat'a Jan, VII, 385, *389*, *391*
Báthory, *family* / *famiglia*, 15
Báthory Stephen (*see* / *vedi* Stephen Báthory)
Báthory András, *cardinal* / *cardinale*, 13-19, 21-22, 29, 208-209
Báthory Sigismund, *17-18*
Batory Stefano (*see* / *vedi* Stephen Báthory)
Battorio Andrea (*see* / *vedi* Báthory András)
Beckmann Klaus, 420-421, 423-424
Belegno, *family* / *famiglia*, *140*
Belegno Alvise, *139*, 147, *171*
Belegno Carlo, 137, *139*, *140*, 141, 145, 147, 171, 178
Bellanda Ludovico, 174
Bellère Jean, 92
Belli Domenico, 434
Belli Girolamo, 167
Belli Giulio, 167, 388, 394
Belloni Nicolò, 136
Bellotti (Belotti) Lorenzo, 27, *69*, 436
Belotti Michael, 418
Bembo Pietro, *122*, 430
Benedykt da / of Koźmin (Benedykt z Koźmina), 77, 79-80
Benfatti Alvise, 135
Beni Paolo, 148
Beolco Angelo, 122
Beranová Kateřina, 386
Berg Adam, 241
Berglund Lars, II
Bernabei Franco, IV
Bernardi Stefano, 359
Berrecci Bartolomeo da Pontassieve, 81
Bertali Antonio, 355, 411
Bertazzo Lodovico M., *127*

Bertelli Luca, 89-90, 92-93
Bertolusi Vincenzo, 69, *263*, 436, *439*
Bertram Anton, 239
Bésard Jean Baptiste, 431
Beveridge David R., 390
Bevilacqua Mario, 174
Bibboni Francesco, *280-281*
Bieńkowska Irena, 19
Biffi Gioseffo (Giuseppe), 17-19
Biglio Giovanni Battista, 164
Bigolino Mainardo, 127
Biondi Giovanni Battista, 164-165
Biondi Matteo, 164
Bizzarini Marco, V, *25*, 31, *63*
Bobola Jędrzej, *68*
Bodenschatz Erhard, 239-240
Bolani Stefano, 135-136, 138
Bona Sforza, *queen of Poland* / *regina di Polonia*, *67*, 74, 77, 79, 123, 130
Bona Valerio, 152, 164, 167, 264
Bonamico Lazzaro, *122*
Bonanni Ippolito, *69*, 436-437
Bonardo Iseppo, 147
Bonaventura (Bonavantura) di Polonia, 126-127, 130
Bonini Severo, 167
Bońkowski Wojciech, 71
Bonometti Giovanni Battista, 20, 304
Bontempelli dal Calice Bartolomeo, 136
Bonzi Mario, *299*
Borek Krzysztof, 427
Borghese Camillo (*see* / *vedi* Paul V)
Borghese Pietro Maria, *cardinal* / *cardinale*, 28
Borimius (*see* / *vedi* Borzym Jan)
Borlasca Bernardino, 165, 167
Bornstein Andrea, 276
Borromeo Carlo, *santo* (*see* / *vedi* Carlo Borromeo, *saint*)
Borromeo Federico, *cardinal* / *cardinale*, XIV, XIX, *15*, 25, 31, 34-41, 209
Borsziczky (Boršický) Georgius, *353*
Borzym (Borimius) Jan, 427, 432
Boscolo Lucia, *194*
Bossi Catarina dei, *nun* / *suora*, 164
Bossi Giacoma dei, *nun* / *suora*, 164
Bottaccio Paolo, 267
Bouzignac Guillaume, 404
Bovicelli Giovanni Battista, 38, *40*, 438
Brade William, *442*
Bragni Antonio, 129
Brancacci Giulio Cesare, 37
Brant Jan, *20*
Breig Werner, 414, 416
Bridges Thomas W., *173*
Brigid, *saint* / Brigida, *santa*, XIV, XIX, 44
Brognonico Orazio, 165, 167
Brough Delma, 26
Brózda Beata, *87*
Brunelli Antonio, *146*, 167
Bruno Giordano, *171*
Bruti Alexander, 298
Bruti Barnaba, 302
Bryant David D., IV, *216*
Buchner Antoni, 410
Bujić Bojan, *298*, *325*, 332, 345
Buonamente Giovanni Battista, *442*
Buoncompagni Ugo (*see* / *vedi* Gregory XIII)
Busto Pietro, 18
Bzowski Abraham, 124

Cabezón Antonio de, *263*
Caccini Francesca, 172, 177, 179, 437-438
Caccini Giulio, 36, 38, *146*, 177, 329, 430, 434
Caetani (Caetano) Bonifacio, *cardinal* / *cardinale*, 165
Caetani Enrico, *cardinal* / *cardinale*, 33
Caffi Francesco, *131*
Cagnoni Giovanni, 125
Caliari Paolo, 136
Camaterò Ippolito, 183
Campo Gaspare, 185, 188
Canella Claudia, IV

Canisio Pietro, 92
Canova (Canona) Francesco, *263*
Cantone Serafino, 168
Capello Giovanni Francesco, 137, 142, 145, 166, 359
Capello Silvano, 136
Capello Simone, 136
Capogrosso, *family* / *famiglia*, 326, 329
Capricornus Samuel, 358-360, 362, 364
Capuana Mario, 360
Carissimi Giacomo, 360, 410-411, 430, 435, 442
Carlo Borromeo, *saint* / *santo*, 15, 35, 91-92, 209
Carlo V d'Asburgo (*see* / *vedi* Karl V of Habsburg)
Carlo di Lorena, *cardinal* / *cardinale*, 92
Caroso Fabrizio, 138
Carrara Marino, 186
Carrara Michele, 134-136
Carreras Juan José, IX, XI
Carter Tim, IV
Cas Gasparo (Catton), 134-136
Casali Lodovico, 168
Casentini Marsilio, 165, 168
Casimir, *saint* / Casimiro, *santo*, 44, 111, 117
Casimir III the Great, *king of Poland* / Casimiro III il Grande, *re di Polonia*, 5
Casoni Guido, 147
Casteliono Antonio, 431
Castellano Jacobo, 149
Castello Dario, 265, 269, 276, 330, 441
Castiglione Baldassarre, *67*, *121*
Casulana Maddalena, 172
Catherine Jagellonica, *queen of Sweden* / Caterina Jagellona, *regina di Svezia*, 92
Cati Pasquale, 95-96, 107
Cato Diomedes, 17, *263*, 427, 431, 436
Cattin Giulio, IV, IX, XI
Catton (*see* / *vedi* Cas Gasparo)
Cavalieri Emilio de', 36
Cavalieri Giovanni Battista de', 89-93, 96-97, 100, 103, 105
Cavalli Francesco, *434*
Cavallini Ivano, *298*
Cavazzoni Girolamo, 437
Cecchini (Cecchino) Tomaso, VII, XV-XVI, XX-XXI, 325-333, 338, 345, 347
Cecilia Renata of Habsburg, *queen of Poland* / Cecilia Renata d'Asburgo, *regina di Polonia*, 116
Cecilia, *saint* / *santa*, 35
Cenci Giuseppino, *cantor* / *cantore*, 38
Cercagli Jacopo, 153
Cernotto (Cernota) Cristoforo, 74-75
Černý Jaromir, 385
Cerone Pietro, 430
Cerreto Scipione, 175
Cesari Hieronim, 28
Charteris Richard, *158-159*, 201
Chiabrera Gabriello, 329
Chiara, *santa* (*see* / *vedi* Claire, *saint*)
Chieppio Annibale, *18*
Chinelli Giovanni Battista, 360
Chodkiewicz Aleksander, 157
Chodyński Stanisław, 23
Chopin Fryderyk, 67
Christian IV of Oldenburg, *king of Denmark* / *re di Danimarca*, 436, *439*
Christina of Lorraine, *grand duchess of Tuscany* / *granduchessa di Toscana*, 281
Chrysander Friedrich, *296*, 430
Chybiński Adolf, 432, *436*
Chyliński (Chylinski) Andrzej (Andrea), 127-128, 130
Cicero Marcus Tullius / Cicerone Marco Tullio, 77
Cifra Antonio, 152, 165, 295, 297, 305, 431
Cima Giovanni Paolo, 264-267, 269, 276
Ciozzolae Joan Battistae (*see* / *vedi* Cocciola Giovanni Battista)

Claire, *saint* / *santa*, 350-351
Clement VIII, *pope* / Clemente VIII, *papa*, 25, 33-34, 41
Clement IX, *pope* / Clemente IX, *papa*, 280
Cocchi Giovanni Battista, 398
Cocciola Giovanni Battista, 19, 256
Coco Bernardin, 136
Collarile Luigi, VI, *71*, 151, *152*, *154-155*
Colombetta Pietro Francesco, *282*
Colombo Giovanni Antonio, *138*
Colussi Franco, 184
Comber John, 290
Commendone Giovanni Francesco, 22
Comparin Chiara, VI, 183
Concina Ennio, *132*
Conforti Giovanni Luca, 37-38
Contarini Francesco, 148
Contarini Piero, 148
Cornaro Alvise, 122
Cornaro Giovanni, *122*
Corona Bernardino, 188
Constantini Fabio, 241
Constantinus Donatus, 17
Cozzolani Chiara Margarita, 359
Crassus Lucius Licinius, *politician* / Crasso Lucio Licinio, *politico*, *77*
Cristiano IV (*see* / *vedi* Christian IV)
Cristina di Lorena (*see* / *vedi* Christina of Lorraine)
Crivelli Alessandro, 135
Croce Giovanni, 143, 149, 192-195, 200, 354
Croci Antonio, 359
Cucina Alvise, 136
Cucina Girolamo, 135-136
Cusick Suzanne G., 172, 178-179
Czyżowski Hieronim, 125

Dąbrowski Wojciech, 19
Daini Ludovico, *299*
Da Ponte Nicolò, 136
Dal Ponte Leandro detto Bassano, 125
Dal Pozzo Vincenzo, 168
Dalla Casa Girolamo, 38
Dalla Tavola Antonio, 359
Damasceno Giovanni (*see* / *vedi* Uffererio Giovan Damasceno)
Darduin Pietro, 136, 138
Daszkowicz Aleksander, 28
De Dominis Marcantonio, 329
De Sylvestris Florido, 360
Decius Justus Ludovicus, 77, *78*, 83
Del Col Gino, IV
Del Virgilio Giovanni, *282*
Del Virgilio (Vergili) Maria Gabriela, 282
Della Ciaja (Della Ciaia) Alessandro, 359
Della Rovere Giuliano (*see* / *vedi* Julius II)
Della Valle Federico, 284-287
Dembołęcki (Dembolencius) Wojciech (Adalbertus), 159-160
Dentice Scipione, *23*
Dernbach Balthasar von, 92
Derśniak Jan, 121
Des Près (Desprez) Josquin, 81, 86, 388, 392, 395
Dido, *queen of Carthage* / Didone, *regina di Cartagine*, 179
Dietrichstein Ferdinand von, *prince* / *principe*, 398, 410
Dietrichstein Franz Seraph von, *cardinal* / *cardinale*, 398-399
Dietrichstein Maximillian von, *prince* / *principe*, 398
D'India Sigismondo, 175
Dirksen Pieter, 416
Diruta Girolamo, 18
Długoraj Wojciech, *263*, 427, 430-431
Dobrzańska-Fabiańska Zofia, VII, X, XII, XVII, XXI, 427, *438*
Domenica (?) Giovanni, 115
Domenico, *carpenter* / *falegname*, 114
Domenico of / da Verona, *harpist* / *arpista*, *67*, 436
Dominic, *saint* / Domenico, *santo*, 117
Donà Antonio, 136, 138

Donà Francesco, 136
Donati Ignazio, 358, 399
Donfrid (Donfried) Johann (Johannes), 157, 195
Doorn Jan Eversten van, 326, 347
Dragoni Giovanni Andrea, 394
Draud Georg, *153*
Düben Andreas, 413, 416
Düben Martin, 416
Duchetti Claudio, 95
Dunicz Jan Jozef, 34, 63, *159*, 162, *442*
Duodo Francesco, 188
Durante Ottavio, 38, 299
Dürer Albrecht, 84, 88

Eberhard III of Württemberg, *duke* / Eberardo III di Württemberg, *duca*, 360
Ecateo (*see* / *vedi* Hecataeus)
Edwards Rebecca, *132*
Eitner Robert, *436*
Elisabeth of Austria (of Habsburg), *queen of Poland* / Elisabetta d'Austria (di Asburgo), *regina di Polonia*, 80
Engelbrecht Martin, 352
Enoch, *musician* / *musicista,* 17
Eisenberg Peter, *368*
Enrico III di Valois (*see* / *vedi* Henry III of Valois)
Erbach Christian, *53*, 354
Ernest of Wittelsbach, *archbishop* / *arcivescovo*, 18
Eunikos, *sculptor*, *engraver* / Eunicus, *scultore*, *incisore*, 77, *78*

Fabiański Marcin, V, 73, *82*
Fabris Dinko, IV, *67*
Falconetto Giovanni Maria, 122
Farina Carlo, 441, *442*
Farnese, *family* / *famiglia*, 96
Farnese Alessandro, *cardinal* / *cardinale* (*see* / *vedi* Paul III)
Farnese Odoardo, *duke* / *duca*, 282
Farnese Orazio, 96
Farnese Ottaviano (Ottavio), 96
Farnese Ranuccio I, *duke* / *duca*, 145
Fasolo Giovanni Battista, 269
Federhofer Hellmut, *297*, *304*
Feicht Hieronim, *28*, 43, 54, 261-262, 264-265, *434*
Fenlon Iain, IV, IX, XI
Ferdinand of Graz, *archduke* / Ferdinando di Graz, *arciduca* (*see* / *vedi* Ferdinand II of Habsburg)
Ferdinand I of Habsburg, *emperor* / Ferdinando I d'Asburgo, *imperatore*, 388
Ferdinand II of Habsburg, *emperor* / Ferdinando II d'Asburgo, *imperatore*, 21, 158, 224, 297, 304, 350, 400
Ferdinand III of Habsburg, *emperor* / Ferdinando III d'Asburgo, *imperatore*, *281*
Ferdinand IV of Habsburg, *emperor* / Ferdinando IV d'Asburgo, *imperatore*, *351*
Ferdinando de' Medici, *grand duke of Tuscany* / *granduca di Toscana*, 37
Ferrabosco Alfonso, *father* / *padre*, 263
Ferrabosco Alfonso, *son* / *figlio*, 263
Ferrari Alfonso, 135
Ferrari Cherubino, 39
Ferrucci Marcantonio, 28
Festa Costanzo, 435
Fétis François-Joseph, 237-238
Fiandra Giovanni (Zuanne), 136, 138-139
Fidia (*see* / *vedi* Pheidias)
Filago Carlo, 168
Filippo IV d'Asburgo (*see* / *vedi* Philip IV of Habsburg)
Filippi Daniele V., II, 222, *247*
Finetti Giacomo, 168, 295, *299*, 302-303, 305, 308-309, 399
Fino Raimondo, *299*
Finscher Ludwig, *65*
Fiorentino Francesco, 73, 77

Flori Jacobus, 354
Fochs Gustav, 415
Fokytel Karol Ferdynand, 28
Fonghetto (Fonghetti) Paolo, 168
Fontana Giovanni Battista, 431
Foresto Matteo (Mattheo), 18
Formenti Camillo, 136
Förster Kaspar the Elder, *236*, *252*, 429
Foscari Lorenzo, 134-135
Foscarini Angelo, 137
Fossa Bartolomeo, 135
Fossa Giovan Battista, 134-135
Francesco da Milano (*see* / *vedi* Canova Francesco)
Francis, *saint* / Francesco, *santo*, 96
Francis I, *king of France* / Francesco I, *re di Francia*, 96
Franciscus, *musician* / *musicista* (*see* / *vedi* Franz, *musician*)
Franconius Mathias, 80-81, 86
Franz (Franciscus), *musician* / *musicista*, 17
Franzoni Amante, 169
Freddi Amadio, 169
Frescobaldi Girolamo, XVI, XXI, 40, 116, 264-265, 269-270, 275, 413, *438*, 442
Froberger Johann Jacob, 422
Frinide (*see* / *vedi* Phrynis)
Fugger, *family* / *famiglia*, 158, *303*, 354
Fugger Maria, 354

Gabbiani Massimiano, 241
Gabrieli Andrea, X, XII, XV-XVI, XX-XXI, 40, 124, 138, 158, 192, 195, 216-217, 223, 244, *263*, 265, 366, 373, 431-432, *435*, 441
Gabrieli Giovanni, X, XII, XVI, XXI, 40-42, 68, 136-139, 141, 143, 145, 150, 158-159, 163, 187, 192, 194-195, 201, 252, *263*, 265, 268-270, 366-367, 373, 429-434, 438, 441, *442*
Gabussi (Gabutius) Giulio Cesare (Iulius Caesar), VI, XV-XVI, XX, 15, 36, *69*, 207-210, 212-224, 226, 228-230, 436
Gagliano Marco da, 175, 281, 283
Galilei Galileo, 129, *171*, 431
Galilei Michelangelo, 129
Galilei Vincenzo, 129, 431
Galli Giulio, 188
Gallinius (Gallus) Martinus, 79
Gallori Corinna, *91*
Gallus Jacob (*see* / *vedi* Handl Jacob)
Gallus Martinus (*see* / *vedi* Gallinius Martinus)
Gambara Francesco, 165
Gardano (Gardane) Angelo, 145-146, 152-154, 157-159, 167-170, 188, 210, 239, 241-242
Gardano Diamante, 152
Gardano-Magni, 153, 156
Garzoni Matteo, 134-135
Gastoldi Giovanni Giacomo, *435*
Gatti Alessandro, 149
Gavardi (Gauardi) Gavardo (Gauardo), *302*
Gawara Walenty, 427
Gedeone, *personaggio biblico* (*see* / *vedi* Gideon, *biblical figure*)
Gembicki Wawrzyniec, *archbishop* / *arcivescovo*, 21, 27, 29, 159
George, *saint* / *santo*, 88
Georgio Francesco, 282, 287
Geraldi de Radom (Radomski) Nicolaus, 67
Gerardi Antonio, 116
Gesualdo Carlo, 36, 434
Gherasimova-Persidskaia Nina, *65*
Ghirardoli Sperindio, 329
Ghislieri Antonio (*see* / *vedi* Pius V)
Ghizzolo Giovanni, 175
Giacinto, *santo* (*see* / *vedi* Hyacinth, *saint*)
Giancarli Eteroclito, 134-135, *136*, 140, 149
Giancarli Polifilo, *136*
Giancarli Tasio, *136*
Gideon, *biblical figure* / *personaggio biblico*, 192
Gigli (Lilius) Francesco (Franciszek), XVI, XXI, 237, 258, 371, *428*, 441

Gigli (Lilius) Vincenzo (Wincenty), 69, 224, 240, 242, 427, 430, 433, 436
Gioacchino II Ettore di Hohenzollern (*see* / *vedi* Joachim II Hector of Brandenburg)
Giorgio, *santo* (*see* / *vedi* George, *saint*)
Giovannelli Ruggiero (Ruggero), *154*, 388-389
Giovanni II Casimiro Vasa (*see* / *vedi* John Casimir Vasa)
Giovanni III Vasa (*see* / *vedi* John III Vasa)
Giovanni IV (*see* / *vedi* John IV)
Giovanni Andrea, napoletano, *cantor* / *cantore*, 37
Giovanni Antonio da Varese, *painter* / *pittore*, 95
Giovanni Battista, *santo* (*see* / *vedi* John the Baptist, *saint*)
Giovanni da Foligno, 66
Giovanni Domenico (*see* / *vedi* Puliaschi Giovanni Domenico)
Girolamo di Lucca, *lutist* / *liutista*, 134
Giuditta, *personaggio biblico* (*see* / *vedi* Judith, *biblical figure*)
Giulio II (*see* / *vedi* Julius II)
Giunti, *family* / *famiglia*, 143-144
Giunti Giovanna Maria, 137, 149-150
Giunti Luca Antonio (Luc'Antonio) il vecchio, 149
Giunti Tommaso (Tomaso), 137, 149-150
Giuseppe I d'Asburgo (*see* / *vedi* Joseph I of Habsburg)
Giuseppe II d'Asburgo (*see* / *vedi* Joseph II of Habsburg)
Giuseppino, *cantor* / *cantore* (*see* / *vedi* Cenci Giuseppino)
Giusti Paolo, 136
Giustinian Andrea, 137
Giustinian, *family* / *famiglia*, 143-144
Giustiniani Vincenzo, *marquis* / *marchese*, 36-38, *39*, 40-42
Glissenti Fabio, 149
Goldschmidt Hugo, 438
Gomółka Mikołaj, 22, *68*, *245*, 427, 429, 431, 438
Gonzaga, *family* / *famiglia*, 22
Gonzaga Enea, *18*
Gonzaga Vincenzo I, *duke* / *duca*, 18, 22, *39*
Gonzaga-Myszkowski, *family* / *famiglia*, 22
Gonzaga-Myszkowski Piotr, 22, *67*
Gonzaga-Myszkowski Zygmunt, 22
Górnicki Łukasz, *67*, *121*
Górski Stanisław, 28
Gosler Thomas, XVI, XXI, 368-369, 372-373, 376
Goudie Gwen, IV
Grabbe Johann, 158
Grandi Alessandro, 137, 140, 142, 145, 305, 308, 358, 399
Grandi Andrea, 186
Grandi Ottavio Maria, 436, 441
Grani Alvise, 137, 142, 185
Grapaldi Francesco Maria, 80, 81, 86
Graziani Antonio Maria, 22-23, 25
Graziani di San Sepolcro, *family* / *famiglia*, 22
Gregorio Dionigi da Cagli, *friar* / *frate*, *299*
Gregory XIII, *pope* / Gregorio XIII, *papa*, 15, 90, 94, 109
Grillo Giovanni (Giovan Battista), 136, 139, 142, 149
Grimani, *family* / *famiglia*, 143-144
Grimani Almorò, 147
Grimani Antonio, 136
Grimani Girolamo, 147
Grimani Marino, 147
Grimani Pietro, 148
Grimani Vincenzo, 137, 146, 148
Grochowicki Jan Wojciech, 35
Grochowski Stanisław, 240
Gross Gottfried, 239
Grossi da Viadana Lodovico (Ludovico), 40, 69, *70-71*, 152, 166, 254, 295, *296*, 305, 307-309, 358, 430-431, 434-435

Grynaeus Simon, 79
Grzegorz of / da Sanok, *66*
Guainaro Pietro Antonio, 183
Guaitoli Francesco Maria, 169
Gualtieri Antonio, VI, XV, XX, 169, 183-200, 202
Gualtieri Giovanni Battista, 185
Gualtieri Girolamo, 186
Gualtieri Silvia, 184
Guarini Giovanni Battista, 175-176, 178, 180
Guglielmo Ugo di Avignone, 164
Gumpelzheimer Adam, 358, *361*
Guyot Jean, 388-389, 392, 395

Haberl Franz Xaver, 251
Habsburg, *dynasty* / *dinastia*, 296, 303, 349, 365-366 (*see also* / *vedi anche* Cecilia Renata, Karl V, Ferdinand I, Ferdinand II, Ferdinand III, Ferdinand IV, Joseph I, Joseph II, Philip IV, Rudolf II)
Hakenberger Andreas (Andrzej), 27, 69, 433
Halbmayer Simon, 305
Handl (Gallus) Jacob, 24, 365-366, 388-391, 395, 399
Hanov (Hanow) Ioannes (Jan), 88-89
Harant of / da Polžice Kryštof, 397
Harrach Ernst Adalbert von, 398-399
Hasse, *family* / *famiglia*, 420
Hasse Nicolaus, 420-423, 425-426
Hasse Petrus (Peter), 413, 416-418, 421
Hassler Hans Leo, 354, 366
Hecateus / Hecataeus (*see* / *vedi* Hekataios)
Hedys Thracides (*see* / *vedi* Laedus Stratites)
Hekataios, *sculptor, engraver* / *scultore*, *incisore,* 78
Henry II of Valois, *king of France* / *re di Francia*, 22
Henry III of Valois, *king of Poland and France* / *re di Polonia e Francia*, *13*, 92, 123-124, 130
Helman Carlo, 136, 150
Herrerius Michael, 241
Hiltprand Georg, 93, 102
Hintz Ewald, 422, 424-426
Hipler Franz, *15*, *87*
Hodečková Nora, 390
Hohenzollern Joachim (*see* / *vedi* Joachim II)
Hollander Christian, 24, 365
Honorius (Onorio) of Autun (d'Autun), 83
Horatius Quintus Flaccus / Horace, 77, 96
Hortschansky Klaus, *65*
Hosius (Hozjusz) Stanislaus (Stanisław), *cardinal* / *cardinale*, XV, XX, 87, 89-97, 109
Hunyadi Ferenc, 17
Hyacinth / Hyacinthus (Jacek, Jaceck) Odrowąż, *saint* / *santo*, 111, 124-125

Ignatius of Antioch, *saint* / Ignazio di Antiochia, *santo*, 54, 62
Il Caravaggio (*see* / *vedi* Merisi Michelangelo)
Il falsetto da Piove (*see* / *vedi* Rovetto Vido)
Il Pesarino (*see* / *vedi* Barbarino da Fabriano Bartolomeo)
Il Ruzzante (*see* / *vedi* Beolco Angelo)
Il Tintoretto (*see* / *vedi* Robusti Jacopo)
Il Vignola (*see* / *vedi* Barozzi Iacopo)
Ipolito (Ippolito) di Piacenza, 126
Isaac Heinrich, 53-54

Jaceck (Jacek), *saint* (*see* / *vedi* Hyacinth, *saint*)
Jachimecki Zdzisław, VII, XIII, XVII, XVIII, XXI, *38*, 68-69, *129*, 427-443
Jacobus, *trumpeter* / *trombettista*, 17
Jadwiga Jagiellonka, *princess* / *principessa*, 77
Jagelloni, *dynasty* / *dinastia*, 8
Jagodyński Serafin Stanisław, 428-429, 438

Jamski Piotr, 113
Jan of / da Lublin, 427, 430-431, 435, 437
Jarmiński Leszek, IV
Jarzębski Adam, XVI, XXI, 237, 258, 428-431, 433-434, 436-437, *438*, 441-442
Jasińczyc Jerzy, 432
Jasińska-Jędrosz Elżbieta, 265
Jerin Andreas, 22, 24
Jeż Tomasz, II-III, XIII, XVIII, *243*, *439*, 440
Jheronimus, *musician* / *musicista*, *79*
Jistebnický Pavel (*see* / *vedi* Spongopaeus Pavel)
Joachim II Hector of Brandenburg (of Hohenzollern), *prince-elector* / *principe elettore*, 77
João IV (*see* / *vedi* John IV)
John II Casimir Vasa, *king of Poland* / *re di Polonia*, 3, 118
John III Vasa, *king of Sweden* / *re di Svezia*, 20, 92
John IV, *king of Portugal* / *re del Portogallo*, 157, 326, 347
John the Baptist, *saint* / *santo*, 88, 89, 351
Joseph I of Habsburg, *emperor* / *imperatore*, *355*
Joseph II of Habsburg, *emperor* / *imperatore*, 356
Judd Robert, 273
Judith, *biblical figure* / *personaggio biblico*, 279, 281-283, 285-290
Julius II, *pope* / *papa*, 145
Jurkowlaniec Grażyna, VI, 87, 98, 101-102, 107

Kaczyńska Ewa Joanna, 119
Kalinayová-Bartová Jana, II, VII, 349
Karges Wilhelm, 416
Karl V of Habsburg, *emperor* / *imperatore*, 96
Karol Ferdynand Vasa (*see* / *vedi* Vasa Karol Ferdynand)
Kaufmann Paul, 17
Kazimierz, *saint* (*see* / *vedi* Casimir, *saint*)
Kendrick Robert L., 36, *39*, *210*
Kerle Jacobus de, 399
Kerman Joseph, *65*
Kieffer Karl, 239, 241
Klabon Krzysztof, 427, 431
Kleczko Mikołaj, *66*
Kłoczowski Jerzy, *7*
Kluczewski Jacek, 28
Kochanowski Jan (Giovanni), 22, *67*, *70*, 122, 128, 431
Kokole Metoda, II, VII, 295, *297-298*, *302*, *304-305*, *307*, 310, 313, 315, 317, 322
Kolberg Josef, 17
Kostka Andrzej, 121
Kostka Krzysztof, 17
Kostka Stanisław, *saint* (*see* / *vedi* Stanisław Kostka, *saint*)
Kostówna Zofia, 17
Korbačkova Ivana, *359*
Kowalczyk Jerzy, 82
Krieger Johann Philipp, 442
Kromer Marcin, 10, 16, 94
Kryski Wojciech (Adalberto), 121
Krzycki Andrzej, 74-75
Kuczborski Jan, 35
Kurek (*see* / *vedi* Gallinius Martinus)
Kurtzman Jeffrey, IV, *142*, 203, *207*
Kusser Johann the Elder, 358, 364

Läder (Leder) Matthias (Matthaeus), 422
Ladislaus IV Vasa, *king of Poland* / Ladislao IV Vasa, *re di Polonia*, XVI, XXI, 13-14, 20, 27, 116, *117*, 118, 279-281, 288-291, 372, 430, 437
Laedus Stratites, *sculptor*, *engraver* / *scultore, incisore*, 77, *78*
Lamberg Abraham, 239
Landi Stefano, 280
Lange Gregor, 366
Lappi Pietro, 40, 431

Łaskarz Andrzej, *66*
Lasocki Mikołaj, *66*
Lasso Orlando di (*vedi* / *see* Lassus Orlande de)
Lassus Ferdinand de, *53*
Lassus (Lasso) Orlande de (Orlando di), 17, 24, *52*, 53, 218-219, 354, 365-366, *367*, 388-389, 391-392, 395, 399
Lassus Rudolph de, *53*
Lauro Giacomo, 118
Layolle Franciscus de, *52*
Lazzari Alberto, 186
Ledertz Paul, *153*, 239, 241
Ledus (*see* / *vedi* Laedus Stratites)
Leichtentritt Hugo, 430, *435*, 437
Leitsch Walter, 20
Lenart Mirosław, VI, 121
Leonarda (Lonarda) Isabella, 172
Leonardo da Bassano (*see* / *vedi* Dal Ponte Leandro)
Leonhardt Gustav, 414, 417
Leoni Giovan Battista, 150
Leopolita Franz (Franciscus), 17
Leopolita Marcin (Martinus), *34*, 71, 427
Leopolita Paulus, 17
Leszczyńska Agnieszka, V, 43, *70*
Libanus Georgius, 80
Liechtenstein-Castelcorno Carolus, *bishop* / *vescovo*, 355
Lilius Franciszek (see / vedi Gigli Francesco)
Lilius Wincenty (*see* / *vedi* Gigli Vincenzo)
Lindner Friedrich, 24
Lippomano Pietro, 136
Lisippus / Lisippo, 80
Lockwood Lewis, *207*
Lonarda Isabella (*see* / *vedi* Leonarda Isabella)
Longhi Martino il Vecchio, 95-96
Losy Emericus, *archbishop* / *arcivescovo*, *350*, 353
Lottini Giovanni Angelo, 287
Louis XIII, *king of France* / *re di Francia*, 116, *281*
Louis XIV, *king of France* / *re di Francia*, 281
Lovato Antonio, IX, XI, 184
Lovrinić Nikola, *298*
Łubieński Stanisław, 3, 13, 27-29
Lucanus Marcus Annaeus / Lucano Marco Anneo, 77
Lucia, *santa* (*see* / *vedi* Lucy, *saint*)
Lucino Francesco, *39*
Lucio di Antonio, *lute maker* / *liutaio*, 135
Lucio Francesco, 359
Lucullus Lucius Licinius / Lucullo Lucio Licinio, 80
Lucy, *saint* / *santa*, XIV, 62-64
Ludovico, *sopranist* / *sopranista*, 38
Luigi XIII (*see* / *vedi* Louis XIII)
Luigi XIV (*see* / *vedi* Louis XIV)
Lully Jean-Baptiste, *281*
Lukačić Ivan, 326
Lupo (Vučić) Matteo (Matija), 329
Lussy Andreas, 93
Lussy Melchior, 93
Luther Martin, 349
Luzzaschi Luzzasco, 36, 38, 430, 434

Mączyński Jan, 83
Maffei Gugliemo, 136
Maffon Francesco, *67*
Magni Bartolomeo, 152-153, 166-170, 188
Magno Celio, 147
Magno Giovanni Battista, 116
Malaspina Germanico, 33, *34*
Malinowski Władysław, *31*, 43, *52*, *67*, *69*, *70*, *151*, *249*, 262, 265-266, 271-272, 277-278
Malombra Pietro, 125
Malvezzi Cristofano, 430, 434-435
Malý František, *400*
Mancini Giulio, 97
Manerbio Aderbale, *18*
Mańkowski Jerzy, *52*

Mantova Benavides Marco, *122*
Manzoni Alessandro, 31
Macque Jean de, 169
Marcelli Placido, 145
Marchesi da Viadana Berardo (*see* / *vedi* Viadana Berardo)
Marco, *santo* (*see* / *vedi* Mark, *saint*)
Marco II Cornaro (Corner), *bishop* / *vescovo*, 183, 188-190, 194
Marenzio Luca, XV, XX, *69*, 175-176, 217, *219*, 220-224, 226, 228-229, 367, 388-389, 392, 394-395, 429-430, 434, 436-437
Maria, *santa* (*see* / *vedi* Mary, *saint*)
Maria Magdalena of Austria (of Habsburg), *archduchess* / Maria Maddalena d'Austria (d'Asburgo), *arciduchessa*, 281
Maricius Szymon of / da Pilzno (*see* / *vedi* Marycjusz Szymon of / da Pilzno)
Marini Biagio, 148-149, 269, 330, 431, *434*, *438*, 441, *442*
Marino Giambattista, 175, 329
Mark, *saint* / *santo*, 57, 62-63, 194
Markuszewska Aneta, VI, 171
Martelli Ugolino, 122
Marycjusz Szymon of / da Pilzno, 82-86
Mary, *saint* / *santa*, 88-89, 281-282
Massimo, *santo* (*see* / *vedi* Maxim, *saint*)
Matteo, *santo* (*see* / *vedi* Matthew, s*aint*)
Mattheson Johann, 413
Matthew, *saint* / *santo*, 57
Mauchter Matteo, *303*
Maurizio di Hessen-Kassel (*see* / *vedi* Moritz of Hessen-Kassel)
Maxim, *saint* / *santo*, 63
Mayer Brown Howard, *207*
Maýrová Kateřina, 385
Mazák Alberik, 411
Mazzarelli Giovanni, 329
Medici da Soresina Lorenzo, 165
Medici di Maragnano Angelo Giovanni di (*see* / *vedi* Pio IV)
Meiland Jacob, 388, 391, 395
Melli Pietro Paolo, 134-135
Melvi Francesco Maria, 360
Mentor, *sculptor* / *scultore,* 77, *78*, 80
Merisi Michelangelo, 36-37
Merlo Alessandro, 37
Merula Tarquinio, 265, 269, 358, 406, 418, 422, 436-437, 441-442
Merulo Claudio, 16, 135, *263*, 431, *442*
Metallo Grammatio, 164, 169
Michael Tobias, 370
Michael I Fyodorovich Romanov, *tsar of Russia* / Michele I, *zar di Russia*, 289
Micheovo Mattheo di, 124
Michiel, *family* / *famiglia*, 141, 143-144
Michiel Marcantonio (Marc'Antonio), 137, 147
Michiel Valerio, 147
Michna Adam of / da Otradovice, VII, XV-VI, XX-XXI, 397-411
Mielczewski Marcin, 29, 251, 372, *428*, 441
Mikołaj of / da Cracow, 430
Milani, *family* / *famiglia*, 136, 139, *141*, 143-145
Milani Antonio, 136-137, 139, 141, 145, 149
Milani Gabriella, *139*
Milani Milan, 135, 149
Miller Roark Thurston, *140*, 172
Milleville Francesco, 264
Minissi Nullo, *128*
Minoris Johann, 366
Mirone (*see* / *vedi* Myron)
Miserocchi Sebastiano, 166
Miska Johann, 366
Mocenigo Lazzaro, 136
Molerus Paulus, *21*
Molerus Petrus, *21*
Möller (Moller, Müller) Daniel Wilhelm, 356
Möller (Möllerus) Severin (Severinus), 20, *21*

Montagnana Rinaldo da, 388, 392, 395
Montaigne Michel de, 109
Montalto (*see* / *vedi* Peretti Damasceni Alessandro)
Monte Philippe de, 24, 175, 354
Monteverdi Claudio, 39-40, 142-143, 162, 169, 172, 175-176, 184, 192, 195-196, 203, *207*, 304, 307-308, 359, 406, 430, 434-435, *441*, 442
Morawska Katarzyna, 55, 58, 261-262
Morawski Jerzy, 44-45
Moritz (Maurice, Mauritz) of Hessen-Kassel, *landgrave* / *langravio*, 17, 146, 158
Morosini, *family* / *famiglia*, *140*
Morosini Andrea, *patrician* / *patrizio*, 137, *139*, 145, *147*, *171-172*
Morosini Andrea, *historian* / *storico*, *139*
Morosini Giacomo, 137, *139*, 145, 147, *171-172*
Morosini Giovanni Francesco, 164
Morosini Polo (Paolo), *139*, *147*
Mortaro Antonio, 388, 394
Moser Hans Joachim, *416*
Mosto Giovanni Battista, 18, 183, 193
Mucante Giovanni Paolo, 33, *52*
Mudarra Alfonso, *263*
Müller Daniel Wilhelm (*see* / *vedi* Möller Daniel Wilhelm)
Münnich Joannes (Johann), *152*
Mutis Bartolomeo, XVI, XXI, 297, 304, 309
Muzi Niccolò, 238-239
Myron, *sculptor* / *scultore*, 81
Myszkowski Aleksander, 121
Myszkowski Piotr (*see* / *vedi* Gonzaga-Myszkowski Piotr)

Nazzarius, *saint* / Nazzario, *santo*, 302
Negri Marc'Antonio, VI, 137-138, *139*, 140-141, 145, 147, 171-175, 177-181
Negri Pietro Giovanni, 174
Nembri Damjan, 326
Nenna Pomponio, 169
Nero Claudius Caesar, *imperator* / Nerone Claudio Cesare, *imperatore*, 9, 80
Neunhaber Andreas, 422-423, 425-426
Nicholas of Tolentino, *saint* / Nicola di Tolentino, *santo*, 54, 62-63
Nicolò Ebreo, *lutist* / *liutista*, 134
Noris Matteo, 136
Noske Frits, 414, 417
Nucius Johann, 24

O'Regan Noel, IV, *235*, 254-255
Obizzi Roberto, 136, 146, 148
Ochlewski Tadeusz, 266
Onorio di Autun (*see* / *vedi* Honorius of Autun)
Onychus (*see* / *vedi* Eunicus)
Orazio Quinto Flacco (*see* / *vedi* Horatius Quintus Flaccus)
Orgas Annibale, *428*
Orsi Antonio, 134-135
Orsini Leone, *122*
Orzechowski Stanisław, 81-86
Osculati Giulio, XV, XX, 69, 157, 208-209, 220, 223-228, 436
Osiecka-Samsonowicz Hanna, VI, 109, 112
Osio Stanislao (*see* / *vedi* Hosius Stanislaus)
Osório Jerónimo, *cardinal* / *cardinale*, 90, 92
Oth, *family* / *famiglia*, 135
Oth Cristoforo, 135
Oth Girolamo, 136
Ovidius Publius Naso / Ovid / Ovidio Publio Nasone, 74-77, *78*, 86

Pace Pietro, 359
Pacelli Asprilio (Aspriglio), VI, XVI, XX, 40, 69, 235-260, 367, 374, 418, *435*, 436-437, 440
Padovano Domenico, 188
Pagani Alfonso, *69*, 436

Paganuzzi Enrico, 173
Palestrina Giovanni Pierluigi da, XV, XX, 15-16, 24, 40, 53, *71*, *190*, 208, 218-220, 222-223, 226-229, 366, 397, *429*, 430-432, 435-437
Pálffy, *family* / *famiglia*, 354
Pálffy Nicolaus, 354
Palladio Andrea, *136*
Palma Giacomo il Giovane, 149
Panvinio Onofrio, 87, 96
Paolo, *santo* (*see* / *vedi* Paul, *saint*)
Paolo III (*see* / *vedi* Paul III)
Paolo V (*see* / *vedi* Paul V)
Pari Claudio, 175
Parisi Virginio, 116
Paruta Giovan Battista, 136
Pasetto Giordano, 192
Pasiteles, *sculptor*, *engraver* / *scultore, incisore*, *78*, 80
Pasqualigo Andrea, 136
Passadore Francesco, 184, 186, *189*
Pastor Ludwig von, 33, 41
Patalas Aleksandra, II, VI, X, XII, 235, *437*, 439-440
Patart (Patarto) Antonio, *69*, 436
Patavino Francesco, 192, *430*
Patta Serafino (Seraphino), 165, 295, 305
Paul, *saint* / *santo*, 369
Paul III, *pope* / *papa*, 87, 96
Paul V, *pope* / *papa*, 160
Pázmány Peter, *archbishop* / *arcivescovo*, *350*, 351, 353
Pedersøn Mogens (Petreius Magnus), 158
Pękiel Bartłomiej, 371, 428-429, *432*, 434-435, 441-442
Pepoli Taddeo, 135-136
Peretti Damasceni di Montalto Alessandro, *cardinal* / *cardinale*, 22-24, 115
Peri Jacopo, 176-177, 430, 434
Perz Mirosław, 67, 245, *431*
Pesarin Bortolomio (*see* / *vedi* Il Pesarino)
Pesarin Felice, 142
Pesarin Guglielmo, 142
Pesarin Marin, 142
Pesenti Alessandro, *67*, *79*
Pesenti Bernardo, 136
Pesenti Martino, 149
Pestrin Giulio (*see* / *vedi* Abondante dal Pestrin Giulio)
Peter, *saint* / *santo*, 93
Petőczová Janka, VII, 365, 376-377, 381, 383
Petrycy di Pilzno Sebastian, 84-86
Pevernage Andreas, 24
Pfendner Heinrich, XVI, XXI, 297, 304-305, 309
Phalèse Pierre, 169, 241
Pheidias (Phidius), *sculptor, painter* / *scultore, pittore*, 80
Philip IV of Habsburg, *king of Spain* / *re di Spagna*, *281*
Phinot Dominique, 365, 388-389, 392, 395
Piast, *dynasty* / *dinastia*, 5
Picchi Giovanni, 135-136, 138-139
Piccolomini Alessandro, *122*
Piccolomini Nicolò, 136
Picigotti Angelo, 164
Pierluigi da Palestrina Giovanni (*see* / *vedi* Palestrina Giovanni Pierluigi da)
Pietro, *santo* (*see* / *vedi* Peter, *saint*)
Pietrucci Napoleone, 187, 190
Pinocci Girolamo, 3
Pinto Giulio (*see* / *vedi* Romano Giulio Cesare)
Pio IV (*see* / *vedi* Pius IV)
Pirckheimer Willibald, 84
Pitoni Giuseppe Ottavio, 157, *157*
Pius IV, *pope* / *papa*, 87, 95
Pius V, *pope* / *papa*, 22
Phrynis, *kitharode, composer* / *citarodo, compositore,* 79-80, 82, 86
Plato / Platone, 83-84, 86
Plinius Caius Secundus / Plinio Caio Secondo, 77, 86

Plotz Georg, *368*
Poggioli Antonio, 360
Pohle Hans (*see* / *vedi* Polak Jan)
Pola Pietro, 302
Polak Jakub, 427, 430
Polak (Pohle, Polonus) Jan (Hans, Johannes), 427, 432, 435
Policlitus (*see* / *vedi* Polycleitus)
Polidori Ortensio, 169
Poliński Aleksander, *429*
Polonus Johannes (*see* / *vedi* Polak Jan)
Pollono (*see* / *vedi* Bonaventura di Polonia)
Polykleitus, *sculptor* / Polyclitus, *scultore*, 81
Pompeius Magnus Gnaeus / Pompey the Great, *politician* / Pompeo Magno, *politico, 78*
Ponętowski Jan, 90
Porro Giovanni Giacomo, 116
Porta Costanzo, 183, 193, *435*, 436
Porta Ercole, 359
Portinaro (Portenari) Francesco, 122, 183
Posch Isaac, XV-XVI, XX-XXI, *296*, 297, 305-309, 317, 322
Posidonios, *sculptor*, *engraver* / Posidonius, *scultore*, *incisore*, 78
Poss Georg, 304
Poulos Peter, *219*
Poźniak Piotr, 246
Praetorius Hieronymus, 366
Praetorius (Schultz) Jacob, 413, *416*, 421
Praetorius Michael, 264, 295, 326, 358, 370, 430
Praxiteles (*see* / *vedi* Pasiteles)
Prioli Marietta, 172
Priori Corrado de', *28*
Priuli Giovanni, 136-137, *138-139*, 146, 148, 296, 304
Profius (Profe) Ambrosius (Ambrogio), 358
Przybyszewska-Jarmińska Barbara, II-III, XIII, XVIII, 13, *20, 21*, *43*, *63*, *66, 68*, *209*, 261-262, 265, *266*, 280, *359*, *388*, *433-434*, 439-443
Puccitelli Virgilio, *280-281*
Puliaschi Giovanni Domenico, 38
Puliti Gabriello, XV, XX, 264, 296-304, 308-310, 313, 315, 399

Quaranta Elena, *131*, *137*, *216*
Quinault Philippe, *281*
Quinciani Lucia, VI, 171-181
Quintiani Lucrezio, *173*

Radomski Mikołaj (Nicolaus) (*see* / *vedi* Geraldi de Radom Nicolaus)
Radziwiłł Stanisław Albrycht, 289, 437
Rangoni Claudio, *236*
Rasi Francesco, 38
Raveri (Raverii) Alessandro, 154, 157, 167
Re Benedetto, 152, 164
Regio Raffaele, 75
Regnart Jacob, 366, 388-390, 392, 395, 399
Reimann Margarete, 416
Reincken Jan Adam, 413
Reiter von Hornberg Nikolaus, 399
Renaldi Giulio, 183
Rescius (Rescio, Reszka) Stanislaus (Stanislao, Stanisław), 15-16, 87, 89-90, 93-94, 97, 209
Reverti Lucrezia, *135*
Reys Jakub, *263*
Ribarič Richard, *357*, *361*
Riccio Giovanni Battista, 136-137, 139, 142-144, 146, 148-149, 330-331
Riccio Teodor, 19
Richter Wolfgang, 238
Riemann Hugo, *429*
Riez Johann, 354
Rigatti Giovanni Antonio, 359
Righetti Lorenzo, 282
Rimand Reimund (*see* / *vedi* Möller Daniel Wilhelm)
Rinaldi Pietro, 190
Rivolta Domenico, 267

Rivulo Franciscus (Franziscus) de, 388-389, 391-392, 395
Rizzi (Rizzio) Michelangelo, 150
Rizzi Rizzo, 185
Rizzio Michelangelo (*see* / *vedi* Rizzi Michelangelo)
Rizzo Gasparo, 186
Rizzo Girolamo, 186
Robusti Jacopo, 149
Rodolfo II d'Asburgo (*see* / *vedi* Rudolf II of Habsburg)
Rognoni Riccardo, 38, 268
Rohaczewski Andrzej, 267
Romanino Antonio, 18
Romano Alessandro, *146*
Romano Angelini, 360
Romano da Siena, *146*
Romano Giulio (*see* / *vedi* Caccini Giulio)
Romano Giulio Cesare, 38, 146, 148, 168
Romanov Michael Fyodorovich (*see* / *vedi* Michael I)
Rore Cipriano de, 254, 434
Rospigliosi Giulio (*see* / *vedi* Clement IX)
Rossi Luigi, 430, *434*, 435
Rossi Salomone, 441, *442*
Rovetto Vido, 140, *142*
Rozdrażewski (Rozrażewski) Hieronim, 13, 22-25, 29
Rubbi Sebastiano, *135*
Rubiconi Grisostomo, 152, 164
Rubin Donato, 149
Rubini Camillo, 136, 139, 146, 149
Rubini Rubin, 136, 149
Rudnicki Szymon, 13, 19-21, 29, 52
Rudolf (Rudolph) II of Habsburg, *emperor* / *imperatore*, *18*, 354, 385, 397
Ruiz de Moros Pedro, 82
Ryszka-Komarnicka Anna, VII, 279

Sach Stefano, 135-136
Sales Franz, *53*
Salvadori Andrea, 280-281, 283-284, 286-287
Samotulinus Venceslaus (*see* / *vedi* Wacław of Szamotuły)
Samson, *biblical figure* / *personaggio biblico*, 192
Sances Giovanni Felice, *351*, 355
Sansone, *personaggio biblico* (*see* / *vedi* Samson, *biblical figure*)
Sansovino Jacopo, *122*
Santacroce Patavino Francesco, 192
Sanudo Leonardo, *132*
Saracinelli Ferdinando, 437-438
Saracini Claudio, 177, 430, 434-435
Saracini Francesco, 175
Sarbiewski Maciej, 27
Sarleti Francesco, 129
Sarpi Paolo, 147
Sartori Antonio, 126-128
Savetta Antonio, 170
Scacchi Marco, 251, *428*, 440
Scaletta Orazio, *39*
Scardeone Bernardino, 123
Schadaeus Abraham, 239-241, 358
Schadaeus Oseas, 157
Scheidemann Heinrich, 413-417, 421-422, 425-426
Scheidt Gottfried, 416
Scheidt Samuel, 358, 367, 413, 416
Schering Arnold, 430
Schierning Lydia, 416
Schieti Cesare, 160
Schildt Melchior, 413, 420, 425-426
Schimrack (Schimbracky, Schimracky) Johann (Ján), XVI, XXI, 367-373, 375, 377, 379, 381
Schmiedtlein Cajus, 418
Schneider Matthias, VII, 413
Schönfels Georg, 20
Schultz Jacob (*see* / *vedi* Praetorius Jacob)
Schütz Heinrich, 146, 157-158, 175, 358, 360, 367, 369-370, 373, 410, *434*
Scotto Girolamo, 154
Scotto Melchiorre, 154

Sebald Ludwig Jakob, 358, 361, 364
Sędziwój Michał of / da Czechło, *66*
Sehnal Jiři, VII, 397, *399-400*
Seifert Herbert, II
Seiffert Max, *236*, *252*, 416, 429
Selich Daniel, 367
Selma y Salaverde Bartolomeo de, 264
Senfl Ludwig, 53
Severi Francesco, 299
Severinus de Kobylin, *66*
Siefert Paul, 236, 413, 417-419, 422, 425-426
Sigismondo III Vasa (*see* / *vedi* Sigismund III Vasa)
Sigismund II Augustus Jagiellon, *king of Poland* / Sigismondo II Augusto, *re di Polonia*, 13, 25, 67, 79-81
Sigismund III Vasa, *king of Poland* and *Sweden* / *re di Polonia* e *di Svezia*, 3, 5, 13-14, *15*, 17-21, 24-25, 27-28, 33, 36, *67*, 68-69, 84, 92, 118, 157, *159*, 190, 208, 228, *235*, 236, 254, *264*, *279*, 288, 290, 433, 436-437, *439-441*
Šimbrackỳ Ján (*see* / *vedi* Schimrack Johann)
Simoncino, *singer* / *cantante*, 38
Šimrách Ján (*see* / *vedi* Schimrack Johann)
Sinibaldi Annibale, 23
Skarga Piotr, 3, 68, 85-86
Skoroszewski Wojciech, 19
Skotnicki, *organist* / *organista*, 28
Slavata Vilém, 399, *410*
Soldreschi Andrea (*see* / *vedi* Szołdrski Andrea)
Solesina Caterina, 184
Solesina Domenico, 184
Soranzo, *family* / *famiglia*, 135
Soranzo di Vettor Jacopo, *135*
Soranzo Jacopo, 135
Sorrentino Giulio Cesare, 283, 285
Speroni Sperone, *122*
Spilimbergo Emilia, 123
Spilimbergo Irene, 123
Spinelli Andrea, 135
Sponga (Usper) Francesco, 136, 138, *138*
Spongopaeus Pavel Jistebnický, VII, XV-XVI, XX-XXI, 385-391
Stabile Annibale, *69*, 190-191, 194, 436-437
Stabile Francesco, 150
Stadlmayr Johann, 355, 359
Staniczewski Andrzej, *69*, 430, 433, 441
Stanislao Kostka, *santo* (*see* / *vedi* Stanisław Kostka, *saint*)
Stanislaus (Stanislas) *saint* / Stanislao, *santo*, XIV-XV, XIX, 32, 44, 57, 109, 111, 114-117, 120, 125, 240, 242, 245
Stanisław Kostka, *saint* / *santo*, 17, 118
Starowolski Szymon, 10, 26, 34, 40-42, 63, 71, 119
Stefano, *santo* (*see* / *vedi* Stephan, *saint*)
Stein Caspar, 366
Stein Nicolaus, 237-238, 295
Steinhallen Adam, 20
Steinheuer Joachim, II
Stephan, *saint* / *santo*, 88
Stephen Báthory, *king of Poland* / *re di Polonia*, *13*, 14, 17, 19, 25, *67*
Stipčević Ennio, VII, *298*, 325
Stoss Hans, *356*
Strauss Christoph, 359
Strozzi Bernardo (Berardo), 170
Sumner Floyd G., 274
Sunderspies Leopold, *353*
Surzyński Jozef, *71*
Sutherland David A., *52*
Sylvestris de Floridus (Florido), 360
Sweelinck Jan Pieterszoon, VII, XVI, XXI, 413-414, 416-418, 420-422, 425-426
Szadek Tomasz, 427, 432
Szelepcheny Georgius, *archbishop* / *arcivescovo*, *353*

Szelest Marcin, *261*
Szołdrski (Soldreschi) Andrea, *bishop* / *vescovo*, 129
Szweykowska Anna, *17*, *20*, *68-70*, *236*, 280, 282, 286, 436, 439, *441*
Szweykowski Zygmunt M., *17*, *20*, *68-70*, *236*, 261, 262, *432*, *439*, 440-442
Szymczak Piotr, 293

Tadei Alessandro, 304
Tanara Ettore, 134-136
Tarditi Orazio, 358-359
Tarroni (Taroni) Antonio, 170
Tasso Torquato, 286
Tazbir Janusz, *4*, 10
Testa Umberto, *bishop* / *vescovo*, 303
Tibaldi Rodobaldo, IV, *210*
Tiburtius, *saint* / Tiburzio, *santo*, 62
Tieffenbrucker Moisè (Moïse) Magno II, 134-135
Toffetti Marina, II-VI, X, XII, XVII, XXII, *36*, 207-208
Tomicki Piotr, *bishop* / *vescovo*, 74
Tomitano Bernardino, *122*
Tomkiewicz Władysław, 279
Tomlinson Gary, *65*, *172*
Tonti Michelangelo (Michiel'Angelo), *cardinal* / *cardinale*, 164
Torres Cosimo de, *cardinal* / *cardinale*, 115-116
Tradate Agostino, 18
Treter (Treterus) Tomasz, VI, 87-97, 106, 109-111
Tritonio Ruggiero, 23
Troilus Franz (Franciscus) Godefridus de Lessoth, 397
Trolda Emilián, 385
Trzciński Feliks, *21*
Trzecieski Andrzej, 82
Trześniewski Adam, 27
Turco Alberto, 38
Turini Francesco, 441, *442*
Turriani Giovanni, *bishop* / *vescovo*, 298
Tygielski Wojciech, V, 3, *52*
Tylicki Piotr, *bishop* / *vescovo*, 19

Uffererio (Ufferer) Giovan (Giovanni, Johann) Damasceno (Damascenus), 157, 295
Urban VIII, *pope* / Urbano VIII, *papa*, 285
Ursule, *saint* / Ursula, *santa*, 302, 350-351
Usper Lodovico, 136, 138
Utendal Alexander, 397

Valadés Diego, 94, 104
Valentini Giovanni, 69, 297, 304, 355, 359, 406, 418, 441
Valerian, *saint* / Valeriano, *santo*, 62
Valla Pellegrino, 354
Vallaresso Antonio Marco (Marc'Antonio), 136, 148
Vallotti Francesco Antonio, 187
Vanerello Giovanni, 28
Varchi Benedetto, *122*
Varotto Michele, 388, 394
Varro Marcus Terentius / Varrone Marco Terenzio, *78*
Vasa, *dynasty* / *dinastia* (*see* / *vedi* John II Casimir, John III, Ladislaus IV, Sigismund III)
Vasa Aleksander Karol, *prince* / *principe*, 279-280
Vasa Karol Ferdynand, *prince-bishop* / *principe-vescovo*, 13-14, 28-29, *264*, 372
Vasily IV Shuyski Ivanovic, *tsar of Russia* / *zar di Russia*, 290
Vecchi Orazio, 149, 437
Veggio Raphaelo (Raphaello), *69*, 436
Vejvanovský Pavel Josef, 410
Vendramin Francesco, 135-136
Verdelot Philippe, 437
Verdi Giuseppe, 430
Verdina Pietro, 404, 406
Veres Andreas, *15*
Veresmárty Michael, *350*

Vergelese Girolamo, 188
Vergili Maria Gabriela (*see* / *vedi* del Vergilio Maria Gabriela)
Vergilius Publius Maro / Virgilio Publio Marone, 77, 79
Verità Marc'Antonio, 147
Vernizzi Ottavio, 165
Veronese Antonio, 134
Veronese Paolo (*see* / *vedi* Caliari Paolo)
Verstegan Richard, 93-94
Viadana Berardo, 359
Viadana Grossi Lodovico da (*see* / *vedi* Grossi Lodovico da Viadana)
Vicentino Andrea, 134-135
Vicentino Nicolò, 434
Victoria Thomas Luis de, 22, 218, 219, 222
Victorinus Georgius, 354
Vincenti Alessandro (Alexander), 160, 168, 188, 242, 260, *302*, 303, 326, 358, 360
Vincenti Giacomo, 38, 145-146, 151-156, 159-160, 162-164, 166, 168-170, 174, 188-189, 193, 238, 299, 304, 326, 358
Vincentius Caspar, 239, 241
Viola Giovanni, 186
Virbkovius Ioannes (*see* / *vedi* Wierzbkowski Jan)
Virchi Paolo, 166
Virgil / Virgilio (*see* / *vedi* Vergilius Publius Maro)
Visconti Gasparo (Gaspar), *archbishop* / *arcivescovo*, 210
Vitezović Ritter Pavao, 325
Vitruvius Pollio Marcus / Vitruvio Pollione Marco, 81, 86
Vouillemont Sébastien, 116
Vrinz Francesco, 136
Vučić Matija (*see* / *vedi* Lupo Matteo)
Vulpius Melchior, 358, 366-367

Wacław of / de / da Szamotuły, *71*, 81, 427, 432
Wagner Peter, *429*, 430
Walecki Wacław, 246
Wapowski Stanisław, 121
Waza (*see* / *vedi* Vasa)
Wascher Sigmund, 360
Weaver Zofia, 64
Weckmann Matthias, 413
Wegelin Josua, 356-357
Werner Friedrich Bernhard, 352
Wert Giaches de, 176
Wickstroem-Haber Judith, 410
Wierzbkowski Jan, 81
Wierzbowski Jan, 28
Wietor Hieronim, 10
Wildener Sebastian, 372
Wiley Hitchcock H., *146*
Wilk Piotr, VI, 261, 271-272, 277, *434*
Willaert Adrian, 81, 86, 191, 263
Windakiewicz Stanisław, 280
Winterfeld Carl von, 430, 437
Wirzbięta Maciej, *121*
Władysław IV Waza (Władysław Zygmunt III Vasa, *prince* / *principe*, *see* / *vedi* Ladislaus IV Vasa)
Włodkowic Paweł, *66*
Wojciech, *saint* (see / *vedi* Adalbert, *saint*)
Wrisberg Ernst von, 93, 101
Wynant Frédéric, 159

Zacconi Ludovico, 137, 430, 438
Zachara da Teramo Antonio, 67
Zajączek of Pabianice, 438
Zamoyski Jan Sobiepan, *25*, 116-117
Zamponi Giuseppe, 28
Zane Matteo, *patriarch of Venice* / *patriarca di Venezia*, 62
Zannetti Bartolomeo, 241
Zanoncelli Luisa M., V, IX-XII
Zapolya Barbara, 74
Zarlino Gioseffo, *263*, 413
Zarotti Girolamo, *302*
Zasławski-Ostrogski Władysław Dominik, 116
Zen Angelo, 136

Zieleński Mikołaj, III, V-VI, X, XII-XVI, XVIII-XXI, 1, 13, 22, 24-27, 29, 31-45, 51-55, 57-58, 62-72, 87, 119, 121, 129, 151-152, 157, 159-165, 237, 249, 251, 256, 258, 261-272, 277-278, 366, 372, 387, 428-429, 432-435, 438, 441
Ziliol Scipione, 134-135
Ziliol Vettor, *135*
Zillinger, *doctor* / *dottore*, 360
Zongor Sigismund, *350*
Zorgia Santo, 126
Zuccari, *brothers* / *fratelli*, 87
Zuccari Federico, 85-86, 96
Zuccarini Giovan Battista, 149
Zuccati Alberto, *188*
Zucchini Gregorio, 152, 165
Zwolińska Elżbieta, V, *65*, *161*
Zygmunt III Vasa (*see* / *vedi* Sigismund III Vasa)

ISBN 978-88-7552-057-1

9 788875 520571 >

ISBN 978-88-7552-057-1