

Musica e Filologia



QUADERNI DELLA SOCIETÀ LETTERARIA

QUADERNI DELLA SOCIETÀ LETTERARIA

1

La Società Letteraria di Verona ringrazia la Cassa di Risparmio di Verona Vicenza e Belluno per aver contribuito in modo determinante alla pubblicazione di questo quaderno.

MUSICA E FILOLOGIA

CONTRIBUTI IN OCCASIONE DEL FESTIVAL
"MUSICA E FILOLOGIA"

VERONA, 30 SETTEMBRE - 18 OTTOBRE 1982

a cura di
Marco Di Pasquale
con la collaborazione di
Richard Pierce



Verona
Edizioni della Società Letteraria

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
Stampato in Italia
dalla Cooperativa Nuova Grafica Cierre, Verona 1983

Questo volume – primo di una serie di Quaderni che la Società Letteraria di Verona dedica ai temi della propria attività – prosegue nell'intento, in parte attuato con la realizzazione del festival «Musica e Filologia», di investigare i motivi, i modi e le risultanze dell'operare filologico in musica.

Sin dalla fase di ideazione delle manifestazioni svoltesi a Verona nel settembre-ottobre 1982, ci si rese conto che la trattazione, per il solo tramite di concerti, conferenze e materiali documentari, non avrebbe potuto raggiungere quella complessità che nel saggio d'apertura di Giorgio Pestelli trova chiara e solida impostazione.

Il concerto, nel proporre i conseguimenti della ricerca sulla prassi esecutiva, anch'essa informata a principii filologici, poco dice del lavoro sul testo musicale che già la parola con più agio espone, che gli «oggetti musicali» bene illustrano, ma che, unicamente, la pagina scritta tratta con la compiutezza e la durevolezza dovute.

Come la lettura evidenzierà appieno, un volume collettaneo era necessario anche perché la nostra intenzione filologica in musica vuole essere tanto comprensiva e articolata quanto solo la pluralità delle espressioni teoriche e applicative qui raccolte rende manifesta, accogliendo pure interventi la cui lateralità di interesse potrà forse a prima vista sorprendere.

Il festival «Musica e Filologia», che di questa pubblicazione è stato ad un tempo premessa e complemento, si è avvalso della collaborazione fra: Accademia Filarmonica di Verona, Ente Lirico Arena di Verona, Società Letteraria di Verona.

La Cassa di Risparmio di Verona Vicenza e Belluno ha contribuito finanziariamente.

Forse per la prima volta nella nostra città, si è concretata quella comunanza di intendimenti che rende attuabili imprese, specie culturali, altrimenti intentabili.

SOMMARIO

Giorgio Pestelli La filologia musicale e la tradizione musicologica italiana	13
Enrico Fubini Gli attuali indirizzi della storiografia e degli studi musicali in Italia	19
Giovanni Calendoli Il luogo della musica	25
István Máriássy The editing and publication of baroque music in Hungary: principles and practice	37
Paolo Fabbri Concordanze letterarie e divergenze musicali intorno ai <i>Madrigali a cinque voci</i> [...] <i>Libro primo</i> di Claudio Monteverdi	53
Ivano Cavallini <i>Altro non è 'l mio cor</i> : canzonetta del Seicento	84
Franca Trinchieri Camiz Due quadri musicali di scuola caravaggesca	99
Marco Materassi La Cappella musicale del Duomo di Verona, 1620-1685: qualche integrazione	115
Paul Everett The application and usefulness of "rastrology", with particular reference to early eighteenth-century Italian manuscripts	135
Franco Piperno Le "Liste de' musici e sonatori": fonti d'archivio sulla prassi esecutiva della musica strumentale romana del primo Settecento	159
Piero Mioli Antonio Vivaldi e la cantata profana	167
Carlo Vitali e Pinuccia Carrer Il copista raggiratore. Un apocrifo durantiano conservato presso la British Library	175
Osvaldo Gambassi Estetica e prassi della musica sacra nei documenti di Benedetto XIV	187
Giovanni Morelli «Prend ton Metastase et travaille!» Per una indagine melodrammatica di <i>Julie ou la Nouvelle Héloïse</i>	201

ABBREVIAZIONI

- Grove *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Macmillan, London 1980, 20 voll.
- JAMS "Journal of the American Musicological Society"
- MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, herausgegeben von Friedrich Blume, Bärenreiter, Kassel 1949-1979, 16 voll.
- MQ "Musical Quarterly"
- NRMI "Nuova Rivista Musicale Italiana"
- RIdM "Rivista Italiana di Musicologia"
- RISM *Répertoire International des Sources Musicales*, A/I, Einzeldrucke vor 1800, Bärenreiter, Kassel 1971-1981, 9 voll.
- StM "Studi Musicali"

LA FILOLOGIA MUSICALE E LA TRADIZIONE MUSICOLOGICA ITALIANA

di Giorgio Pestelli

A rigore, l'oggetto della filologia musicale, come di ogni altra filologia, non sarebbe altro che la restituzione di un testo (musicale) incerto o corrotto; tuttavia, qui se ne propone un significato più generale, quello di una disciplina storico-critica che assuma il testo, in tutti i suoi aspetti, quale punto di partenza per formulare interpretazioni relative all'opera musicale studiata. Non sembri materia troppo generale o addirittura ovvia: un testo non interessa solo nella sua consistenza effettiva o risultanza critica (obiettivo dell'edotica), ma nella sua storia, trasmissione, coesistenza con altri testi; ora, la tradizione di studi storico-critici sulla musica è così giovane, rispetto ai settori letterari e artistici, e il concetto stesso di testo musicale così sfuggente, che un significato tanto comprensivo di filologia musicale non è pleonastico rispetto alla nozione di una qualunque seria riflessione sui vari aspetti della musica intesa come generale manifestazione artistica.

Separata quindi l'operazione dell'*edizione*, va parimenti allontanata la tendenza, oggi assai comune, che identifica la filologia musicale con la *prassi esecutiva*, cioè con la riflessione sull'organologia e sulle tecniche esecutive di musiche composte, per lo più, fino ai primi decenni dell'Ottocento; per cui si sente dire che suonare Bach sul pianoforte è "contro la filologia", o che allestire un'opera rossiniana con voci e strumenti appropriati è "operazione filologicamente corretta"; anche in questo caso, come nell'edizione critica di un testo musicale, si tratta di un settore specifico che dipende da un più generale ragionamento sul testo: edizione critica e prassi esecutiva sono risultati, applicazioni, spesso concomitanti, di quel generale significato di filologia musicale proposto nelle righe precedenti. Infine, anche se si tratta di una mentalità in via di estinzione, non sarà inutile prendere le distanze da alcuni che reputano solo le musiche antiche, diciamo fino all'età barocca, campo competente per la filologia, lasciando la musica moderna all'arbitrio di strani fantasmi come giudizio estetico, gusto e simili; anche qui occorre ripetere che l'unico modo serio di intendere la filologia musicale è quello del metodo e non dell'oggetto cui si riferisce: potranno cambiare la natura e il numero delle fonti e quindi le tecniche di lettura, ma identico è l'animo con cui entrano in considerazione la più consumata delle opere moderne così come la più rara delle antiche.

Ad uno studioso come Luigi Ronga, instancabile nell'interrogare i fondamenti del proprio lavoro, non era certo mancata l'attenzione ai compiti e alla funzione della filologia musicale: *Musicologia e filologia musicale* è il titolo di uno scritto apparso su "La Rassegna musicale" (XX, 1, gennaio 1950, p. 1-12) che rifletteva su tre orientamenti disciplinari e sui relativi concetti che li informano, "storia della musica", "musicologia", "filologia musicale". Fra queste attività Ronga proponeva una scala di valori: al grado più basso sta la musicologia, parola che approssimativamente traduce *Musikwissenschaft*, da considerarsi nella sua accezione pre-

cisa di "musicologia positivistica": «la musicologia intesa in questo senso è il dispregio, anzi, la distruzione di ogni valore creativo dello spirito, ma è purtroppo anche l'invenzione di tutto un groviglio di pseudo-problemi, di false impostazioni con le correlative soluzioni, la cui dannosa artificiosità è penetrata come un sottile, persistente veleno nel più intimo tessuto della conoscenza storica della musica...»; la musicologia positivistica è deformazione, contraffazione della storia musicale, è «idolatria degli schemi», «squallida serie di manichini» allineati dall'evoluzione dei generi e degli stili, «nelle cui misure l'opera d'arte deve rientrare, anzi, infilarsi come nella precisione indifferente e senza sorprese di un meccanismo abilmente manovrato dall'esterno».

Molti gradini più su sta la filologia musicale, «condizione prima ed essenziale d'ogni ulteriore conoscenza storica», intesa quindi come attività meritoria e positiva, ma non fine a se stessa, sebbene funzione, momento di passaggio all'attività collocata al punto più alto, quella della storia, intesa principalmente come individuazione del valore e della natura delle personalità artistiche attraverso la monografia. Come un modello, Ronga proponeva la tradizione filologica in campo letterario: «Si pensi all'amorosa, diuturna, ininterrotta tradizione filologica che ha accompagnato la vita stessa della poesia, nelle diverse età: il tono originale veniva colto nel suo più umbratile nesso verbale, nella continuità di una tradizione interpretativa sempre più raffinata colla più alacre rilettura del testo. Anche quando sembra prevalere la determinazione dei più umili elementi verbali, grammaticali e sintattici, si deve mirare allo scopo di riconoscere la genuina espressione del poeta e non valersi di questa per la dimostrazione di arbitrarie e incongrue teorie. Attraverso l'umiltà di questi principi furono poste le basi del riconoscimento del valore umano della parola poetica: è questo senso di umanità che manca nell'analisi dei musicologi che infrangono l'unità nella quale suono e spirito sono una cosa sola e, lungi dal dolersi della frattura che riduce la musica ad una misera spoglia sonora, irridono chi nella determinazione di quell'unità vede le ragioni essenziali della ricerca storica. La quale è resa possibile dall'opera intelligente del filologo, più cauto ed avveduto del musicologo chiuso nella certezza che la sua scienza non s'apre al tormento e al dubbio, e pronto invece a riconoscere la giusta natura del proprio lavoro, valutato come passaggio indispensabile e non come luogo d'arresto».

Questo quadro così ordinato (musicologia: travisamento della storia; filologia che si inverte nella storia; storia come accertamento di valori attraverso la monografia) si è molto complicato nel trentennio che è seguito, in modo particolare nella vita culturale italiana. Abbiamo assistito in questi anni ad un eccezionale sviluppo della cultura musicale: il posto della musica nella vita quotidiana, nel mondo dello spettacolo, nell'editoria e nella pubblicistica, e persino nella scuola è cresciuto in modi impensabili all'inizio del secondo dopoguerra.

La frenetica attività di "promozione culturale" da parte di amministrazioni pubbliche e private, una volta constatata la possibilità di fare della musica un bene di consumo, si è fatta una bandiera del binomio musica/cultura procedendo a una identificazione generale e incondizionata fra due realtà non sempre coincidenti, e battendo in breccia storici e critici della musica che quell'abbinamento vagheggiavano come traguardo da raggiungere mediante una progressiva organizzazione degli studi, dalle elementari all'università. Ogni attività musicale essendo oggi rappresentata come "cultura", ne deriva che moltissimo si scrive e si dica attorno alla musica: non si presenta opera, concerto, spettacolo, trasmissione radiofonica o televisiva senza il contorno di note introduttive che abbondano di audaci, spesso

acuti, riferimenti alla storia parallela delle lettere e delle arti, del pensiero, dell'economia, ignorando o accantonando ogni problema di ordine testuale.

Anche nella letteratura critica più ampia, che si presenta con aspetti "scientifici", è comune imbattersi in una radicata (e talvolta rischiosa) indifferenza ai problemi testuali: "analisi musicali" che altro non sono se non descrizioni di quanto già si legge sulla partitura corrente in commercio; alcuni si meravigliano di disparità fra due testi entrambi manomessi, senza risalire a testimoni più sicuri; altri si avventurano in minuziosi confronti "partitura alla mano": ma di quale partitura si tratti non viene fatta parola, se manoscritta, o autografo o copia, o edizione antica, o moderna e curata da chi, o edizione critica o riduzione per canto e pianoforte; nei nostri Conservatori la maggior parte degli allievi studiano per anni opere basilari alla loro formazione futura su edizioni dove non una parola viene detta circa le fonti del brano pubblicato, stampe orfane, figlie di ignoti.

Non vorrei ora passare per un denigratore della musicologia italiana rispetto a quella degli altri paesi dove per abitudine non si prescinde dagli aspetti testuali; al contrario, considero l'attuale musicologia italiana, proprio per la varietà delle sue radici, dei suoi canali di provenienza, una delle più vive della scena internazionale, addirittura unica per la singolarità di alcune manifestazioni; né mi sento di condannare a priori l'approccio così detto letterario, non tecnico (credo di ritenere, ad esempio, l'articolo di Emilio Cecchi, *La verità su Tristano*, la cosa più importante, più ricca di proposte, mai scritta in Italia su Wagner). È proprio perché giudico positiva la situazione italiana che penso quanto migliore potrebbe essere con il contributo di una sensibilità più matura per i problemi filologici, con un più aperto commercio con le fonti: sì alla psicoanalisi nelle *Nozze di Figaro*, ma anche esame del complicato stato dell'autografo lasciatoci da Mozart; sì alla presa di potere della borghesia nell'*Eroica*, ma anche familiarità con il Landsberg 6, il quaderno di appunti che ne testimonia la genesi; si potranno approfondire tesori di sottigliezza critica e di ingegnosità sistematica, ma senza uno studio della fenomenologia relativa alla trasmissione di un testo musicale, senza una documentazione allargata dall'abbozzo all'edizione moderna, si finirà, prima o poi, col dire sempre le stesse cose. Manca in Italia, malgrado la presenza della Scuola di paleografia e filologia musicale di Cremona, una diffusa tradizione di studi sulle carte, filigrane, inchiestri, attività varie di copisteria: una *Papierkunde* insomma, sul tipo di quella che tanti buoni risultati ha dato nel riordinamento cronologico delle cantate di Bach, e quindi in una diversa considerazione di buona parte della carriera creativa bachiana. Manca da noi una tradizione nel campo del catalogo monografico: i cataloghi di autori come Vivaldi, Domenico Scarlatti, Boccherini, Verdi e Puccini, le cui opere nella maggioranza sono conservate in biblioteche italiane, sono stati realizzati da studiosi stranieri; in Italia, fra le più varie derivazioni, è diventato sempre più raro il musicologo che proviene dalla biblioteca, a differenza di quanto avviene nella storia dell'arte dove molti si fanno le ossa nelle gallerie e nei musei, come conservatori, collezionisti a contatto quotidiano con i pezzi, i prodotti artistici. L'Italia è uno dei pochi paesi in cui eruditi, ricercatori, schedatori di fonti musicali e "critici" votati alla storia delle idee si disprezzano a vicenda ritenendo di appartenere a famiglie nemiche.

Questa frattura d'altra parte non è, anch'essa, senza ragioni storiche nel passato della giovane tradizione musicologica italiana. Alludo alle polemiche intercorse intorno al 1911-12 fra Guido Gasperini e Fausto Torrefranca; il primo, fondatore di una Associazione dei musicologi italiani che aveva in animo la ricerca, ricogni-

zione, catalogazione di tutta la musica esistente negli archivi italiani per servire di base a future edizioni critiche; il secondo, animato da una idea della ricerca volta all'affermazione di valori e di primati e insofferente di ogni lavoro di catalogazione fine a se stesso. Nel corso di questo dibattito (che ha lasciato traccia in "Nuova antologia" e nella "Rivista musicale italiana" del 1911), il dato più singolare era che Torrefranca aveva in realtà un vero temperamento di filologo, passione per l'erudizione e una dimestichezza con le fonti come nessuno prima e pochi dopo di lui in Italia; eppure non creò una scuola, principalmente perché troppo pronunciato era in lui l'uso che della filologia, finalizzata a una tesi, aveva proposto nei suoi lavori principali; tanto da apparentarsi, quasi suo malgrado, alle correnti delle riviste letterarie fiorentine, come il "Marzocco", spregiatrici della critica storica e della ricerca del documento in confronto a quella «critica che penetra il segreto della creazione artistica e con sintesi geniale la ricomponne». D'altra parte, anche le catalogazioni di Gasperini e dei musicologi *en titre* non erano sempre ispirate a una matura coscienza filologica: basterebbe la circostanza che anziché descrivere quel coagulo di gusto musicale e di circostanze pratiche che è, in sé, un manoscritto antologico, preferivano smembrarne l'unità elencando le musiche contenute per generi (musica vocale, liturgica, profana, strumentale) o per singoli autori.

Oltre queste eredità, pesano anche situazioni particolari di costume intellettuale e di organizzazione culturale; si pensi a cosa ha voluto dire negli ultimi decenni lo studio degli abbozzi di Beethoven, dei fascicoli e fogli sparsi e poi ricuciti insieme: l'accesso di questi documenti (conservati per lo più nella Biblioteca della città di Berlino) a tutti gli studiosi, la loro edizione in fac-simile e in trascrizione critica a cura del Beethoven-Archiv di Bonn hanno consentito a tutti di venire in contatto con queste fonti promuovendo una larga messe di studi; anche lo studio dell'autografo delle *Nozze di Figaro* condotto da Karl-Heinz Köhler in alcuni articoli pubblicati sul "Mozart Jahrbuch" (1967, 1968-70) ha contribuito non poco ad illuminare alcuni aspetti della tecnica compositiva mozartiana. Qualcosa di analogo, in Italia, avrebbe potuto accadere con Verdi: ma dove siano gli abbozzi, gli appunti di lavoro di Verdi, salvo alcuni casi limitati, non è dato sapere, e in realtà non si sa neppure se esistano più, pur trattandosi di un autore già storicizzato in vita, il cui materiale compositivo ha avuto una trasmissione molto meno avventurosa di quello beethoveniano. Qualche anno fa, quando Claudio Abbado dicesse in un concerto sinfonico una sinfonia per l'*Aida*, scritta da Verdi e poi espunta, si alzarono voci che gridarono allo scandalo, alla tradita volontà del maestro; e ogni volta che qualche teatro allestisce una "prima versione" di un'opera verdiana, o rossiniana, o pucciniana, sui giornali, anche da parte di critici seri, non mancano voci di noia, d'insofferenza nel dover prendere in considerazione uno stadio dell'opera diverso da quello finale, con l'argomento che un rifacimento è sempre migliore e per tanto si può archiviare per sempre lo stato precedente del lavoro. In questo comportamento si può in sintesi ricapitolare il significato generale di filologia musicale che siamo venuti proponendo: al filologo interessa il processo di creazione e di trasmissione del patrimonio musicale; ne considera tutto il corso, non solo il punto di arrivo; l'atteggiamento contrario è quello che scruta solo i valori formali *in praesentia*, interpretandoli con doti intuitive e ignorando il processo che ha approdato al patrimonio così costituitosi.

Certo, i testi vanno trattati con delicatezza e sarebbe stolto rinunciare in partenza ai suggerimenti dell'intuizione; la quale, come si sa, insidia più volte la sicurezza di quelli, basti pensare al caso famoso dei concerti per archi di Pergolesi: il

nome di Pergolesi, come autore, per ragioni testuali va escluso e i concerti assegnati a Unico Wilhelm van Wassender; ma queste musiche non assomigliano in nulla ad altre di van Wassender, e la loro qualità potrebbe far rientrare Pergolesi dalla finestra dopo la sua estromissione dalla porta dell'analisi testuale. Più volte i sentieri della filologia e delle convenzioni esecutive, specie in musiche in circolazione dal giorno della loro composizione, non sono fatti per incontrarsi e le due prospettive convivono parallele ignorandosi a vicenda: nella *Serva padrona* è normale l'esecuzione con due finali, i duetti "Contento tu sarai" e "Per te ho io nel core", o duetto "del martellin d'amore", scritto da Pergolesi in sostituzione del primo; eppure vengono eseguiti tutti e due di seguito, contro ogni logica strutturale e in fondo anche contro l'unità stilistica essendo il "Contento tu sarai", con il suo lieve scetticismo più aderente a tutto l'insieme; ma chi si sente di scalzare il duetto del martellin d'amore, forse la pagina più celebre del lavoretto? Alcune volte le manomissioni si sostituiscono all'originale, come nelle sonate di Domenico Scarlatti pubblicate da Alessandro Longo; altre volte avviene il contrario, si continua a pubblicare l'originale, mentre l'uso ha imposto la manomissione: ad esempio, non una riga di avvertimento accompagna nelle edizioni correnti le battute 655-63, parte delle trombe, nel primo movimento della sinfonia *Eroica*: tuttavia, chi segua su quelle partiture una esecuzione dal vivo, o dal disco, non troverà scritte in quel punto le note che infallibilmente sente, inserite infatti da direttori d'orchestra posteriori a integrazione di una parte che la tromba a disposizione di Beethoven non poteva eseguire; pubblicare il testo "originale" senza avvertire di questo, più che motivato, intervento seriore, significa semplice indifferenza ai problemi del testo.

Eppure, se c'è un testo che ha sempre bisogno di commenti per la sua stessa natura fragile, relativa e mutevole, è proprio quello musicale. Tutto un vasto campo di indagine si apre nella pratica, in uso dal Seicento al primo Ottocento, di rifare, alterare, aggiornare libretti e musiche di opere riprese di volta in volta da un anno all'altro, da un teatro all'altro. Ed è lecito menzionare almeno un caso ben noto in cui l'esercizio della filologia musicale ha dato ottimi risultati, quello della *Incoronazione di Poppea* monteverdiana: qui l'analisi condotta da studiosi come Wolfgang Osthoff, Alessandra Chiarelli, Lorenzo Bianconi e Thomas Walker di tutte le fonti disponibili (certe e dubbie) di libretti, partiture, e descrizioni sceniche, ha individuato una genealogia delle fonti che ha scosso alle basi la tradizionale valutazione complessiva del lavoro: problemi di attribuzione in merito a sezioni e singoli brani (il duetto finale, "Pur ti miro/Pur ti godi/Pur ti stringo/Pur t'annodo" è attribuibile con uguale probabilità a Monteverdi, a Cavalli, a Benedetto Ferrari, a Filiberto Laurenzi), natura e modalità produttive, tutto uno sfondo storico è venuto in rilievo attraverso lo studio dei processi di trasmissione, alla fine molto più interessante della stessa certezza attribuitiva o di pronunciamenti su scontati valori. Assumere uno qualunque di quei testi (la partitura di Venezia o di Napoli) di per sé, ignorando il processo, per sforzi che si compiano nella definizione della personalità dell'autore porterà sempre a risultati quanto meno controversi. Ma sono aspetti e problemi che si presentano simili in molte altre opere: il processo di formazione e aggregazione dei singoli brani, il loro ordine cronologico di composizione, in molti lavori di Bach, massime la *Passione secondo Matteo*, la *Messa in si minore*, l'*Offerta musicale*, è ancora materia non completamente accertata; la granitica unità di certe opere bachiane che oggi sappiamo essere nate da pezzi separati, ha un aspetto forse più inquietante di quello offerto dall'unità organica, dalla scrittura di getto: sarebbe "composizione" nel senso che non piaceva a

Goethe, ma apre spiragli sull'indole profonda del processo creativo bachiano; e le modificazioni, i tagli, gli interventi di varia natura compiuti sul testo delle cantate e delle passioni dalla tradizione romantica sono eloquenti testimonianze di una storia del gusto.

Lungi dal limitarsi a momento gregario e passeggero, prima di salire ai piani alti della storia, la filologia musicale è attività critica e storica strettamente collegate; è la sua stessa estensione, la quantità del materiale, l'apertura alle fonti più varie che ne fa oggi il momento più interessante della ricerca storico-musicale, la migliore palestra per le menti dei giovani che si avvicinano alla nostra materia, l'unico terreno dove il discorso critico possa trovare solidi presupposti. Non sarà la pergamena «l'inclita fonte di cui basta un sorso a saziare la sete», ma è certo che senza un approfondito legame con ogni tipo di fonte, nessuna proposta storica e critica può respirare liberamente o affermarsi con energia; filologia e storia non sono due momenti staccati, meno che meno operazioni eseguite da persone diverse che si ignorano a vicenda. *Verlust der Geschichte?* No certo, solo tentativo di aderire a una realtà accidentata e mutevole. Il pericolo di restare un manovale dell'erudizione dipende solo dall'uso cattivo, o limitato, o sterile che dell'esercizio filologico si può fare; mentre il buono storico troverà nei confronti in apparenza più freddi, nelle minuzie testuali in apparenza più distaccate dalla personalità creatrice, tracce della volontà, delle idee, delle aspirazioni del musicista che ci sta dietro: quello storico, come diceva Marc Bloch, che «somiglia all'orco della fiaba: là dove fiuta carne umana, là sa che è la sua preda».

GLI ATTUALI INDIRIZZI DELLA STORIOGRAFIA E DEGLI STUDI MUSICALI IN ITALIA

di Enrico Fubini

Esiste una nuova musicologia italiana; quando è nata? Quali caratteri ha? Si può contrapporre ad una vecchia musicologia? Per tentare di rispondere a questi quesiti si può prendere come punto di spartiacque simbolico la pubblicazione nel 1962 dell'ultimo fascicolo della "Rassegna musicale", la vecchia e gloriosa rivista che ha segnato una tappa fondamentale nello sviluppo degli studi musicali in Italia, tra le due guerre. Al capo opposto, sempre simbolicamente, possiamo porre la recentissima pubblicazione del volume *L'Ottocento* di R. Di Benedetto, che completa la collana dei 12 volumi della *Storia della musica* a cura della Società italiana di musicologia. In questo arco di tempo molte cose sono cambiate negli studi musicali italiani, tanto che essi hanno assunto ormai caratteristiche del tutto nuove rispetto al passato, ed evidenziano aspetti di originalità anche rispetto alla musicologia straniera; non solo, ma da esile filo, come erano nel passato, si sono anche irrobustiti notevolmente dal lato quantitativo.

La fine della pubblicazione della "Rassegna musicale" va presa come segno davvero simbolico, perché tutto ciò che essa aveva rappresentato della vecchia cultura musicale italiana poteva ormai dirsi concluso; l'unico segno di continuità negli anni del dopoguerra è stata la costante attenzione del suo direttore, G.M. Gatti, a tutto ciò che di nuovo si presentava nel ribollente mondo musicale di quegli anni e la parallela apertura alle giovani forze e alle nuove leve nel campo della critica e della musicologia italiana e straniera. Ma proprio perciò la matrice idealistica e crociana che era servita da intelaiatura su cui costruire la trama estetica, ideologica, critica della rivista negli anni tra le due guerre si era ormai dissolta e alcuni tra i più apprezzati collaboratori della rivista già avevano corretto la loro rotta, avevano integrato il loro pensiero, la loro attività con nuovi apporti. La stessa avanguardia musicale che aveva fatto violenta irruzione in Italia sin dagli anni '50 aveva rappresentato un forte stimolo alla sperimentazione di nuove metodologie critiche, di nuovi approcci all'opera musicale e ad una totale revisione dello stesso concetto di opera d'arte su cui in fondo si era basata la critica precedente. Il dissolvimento di un certo dogmatismo crociano di cui erano portatori in modo più evidente alcuni critici come Parente e lo stesso Ronga era ormai un fatto definitivo negli anni '60, anni in cui nuove e più eterogenee forze della critica e della storiografia si affacciavano in modo sempre più incisivo sulla scena culturale italiana. Tuttavia se delineare i caratteri della musicologia italiana negli anni precedenti la guerra poteva essere compito facile per la notevole univocità d'impostazione, per l'omogeneità d'interessi e di metodi, assai più complesso risulta questo lavoro per gli anni più recenti in cui non si può più parlare di una linea della musicologia italiana proprio perché il panorama si è fatto molto più articolato, più ampio, più multiforme.

Il primo grosso "trauma" negli studi musicali si può far risalire agli anni del dopoguerra quando si è incominciato a conoscere e a sentire in Italia ciò che veniva composto e scritto fuori d'Italia, quando le nuove leve di musicisti hanno preso contatto con Darmstadt e i suoi tumultuosi "corsi estivi"; parallelamente si è cominciato a tradurre e conoscere Th. W. Adorno. Tra il 1950 e il 1960 vengono pubblicati alcuni volumi che segnano questa svolta negli studi musicali italiani; pochi anni prima della traduzione della *Filosofia della musica moderna* di Adorno (Einaudi 1956) appare il primo saggio storico di ampio respiro di Luigi Rognoni dedicato alla scuola di Vienna (*Espressionismo e dodecafonia*); esso costituiva la prima totale rottura con i metodi e i presupposti ed anche con l'ambito d'interessi della critica e della storiografia idealistica. Il mondo contemporaneo non a caso era stato rifiutato dalla critica precedente: rifiutato con giudizi a volte pesantemente liquidatori o escluso dal proprio terreno di ricerca e dal proprio ambito d'interesse, volto invece soprattutto al passato romantico e preromantico per mancanza di strumenti metodologici atti alla comprensione del nuovo linguaggio delle avanguardie, sia di quelle storiche sia delle più recenti. Già il volumetto *L'esperienza musicale e l'estetica* di Massimo Mila, pubblicato nel 1950, rappresentava un primo stimolante tentativo di revisione dell'estetica crociana; attraverso il concetto di "espressione involontaria" Mila offriva uno strumento critico più duttile per affrontare e giudicare quei linguaggi musicali che proponevano esplicitamente la negazione del principio stesso dell'espressione. Va ancora ricordato il volume *Modernità e tradizione nella musica contemporanea* (1955) di Roman Vlad, acuto studioso e musicista, in cui per la prima volta si affrontavano i più spinosi temi relativi alla musica del Novecento secondo una prospettiva aperta a tutte le più moderne metodologie critiche. Certo, dopo il 1960 inizia un'era nuova per gli studi musicali in Italia, caratterizzata non da eventi clamorosi o dall'apparire di personalità che si siano poste come guide culturali alle nuove generazioni di studiosi: si è trattato di una serie di piccoli ma significativi fatti, di una comune ma tenace e seria ricerca in varie direzioni, del sorgere d'interessi per nuovi campi di studio, di recuperi, di approfondimenti, tutti eventi che sommati tra loro hanno nel giro di un ventennio mutato completamente il volto della musicologia italiana. La musicologia idealistica di cui la "Rassegna musicale" era diventata il simbolo più vistoso, non è dunque morta per morte violenta; nella sua "trasfigurazione" ha lasciato alle spalle non solo errori di prospettiva, manchevolezza, scarsità di strumenti di analisi in molti settori della realtà musicale, ma anche una eredità positiva che non si può ignorare e che esercita tutt'ora un benefico influsso sui nostri studi musicali rispetto a certi settori anche ampi della musicologia anglosassone tutt'ora ancorata a schemi storiografici positivistici o a miti scienziati. Il saldo legame tra musica e cultura, vigorosamente affermato dagli studiosi idealisti, in particolare da quelli più legati alle correnti storicistiche, si è andato via via arricchendo ed è rimasto un dato permanente nei nostri studi musicali. Se l'idealismo ha prodotto a volte studi fumosi, inconcludenti, troppo ricchi di eleganti metafore letterarie, di giudizi basati su brillanti intuizioni ma non sorretti da adeguate analisi, se spesso ha dimenticato la severità della paziente ricerca musicologica preferendo l'impressionismo letterario, lo sguardo d'insieme, la sintesi che rischia di essere vuota di contenuti, tuttavia ha lasciato nella cultura italiana la salda consapevolezza che la musica non consiste solamente in manoscritti più o meno antichi da decifrare o da disseppellire dalle cantine delle biblioteche, ma è un dato non secondario nella storia dello spirito; almeno altrettanto importante dell'analisi filologica appare quindi

lo studio dei complessi e intricati rapporti con la letteratura, il teatro, la filosofia, la scienza, l'architettura, la società intera.

Al congresso della Società internazionale di musicologia, nel 1972 a Copenhagen, giustamente uno dei nostri più validi studiosi, Claudio Gallico, ebbe a individuare nella sua comunicazione, appunto, le due opposte tendenze presenti negli studi musicali, una di derivazione idealistica, l'altra positivista, auspicandone una sintesi: «Il confronto fra le rispettive posizioni può essere schiarente, l'interazione degli orientamenti può divenire estremamente fruttuosa. Da un lato forse col fornire strumenti di indagine innovati alla scuola italiana tradizionale; da un altro lato forse nutrendo la consapevolezza storica e stilistica e il vigore interpretativo della corrente analitica più rigorosa. Conferendo alla prima concretezza oggettiva, avverso le genericità, le metafore verbali, gli analogismi suggestivi, ma spesso allontanati dal proprio della cosa musicale; alla seconda una sostanza umanistica, una vibrazione di storicità, che cancellino il difetto dell'impassibile descrittivismo informativo, della fredda ricognizione statistica». Non si vuole qui attribuire meriti particolari alla musicologia italiana, però, per dovere di obiettività non si può non riconoscere che in questi anni in effetti gli studi sono andati proprio nella ricerca di quella sintesi di cui parlava Gallico nella sua relazione. In effetti vi è stato un largo recupero delle carenze tipicamente italiane sul piano strettamente filologico e musicologico in cui ha sempre primeggiato la cultura anglosassone e al tempo stesso non è andata persa quella matrice umanistica di più ampio respiro culturale che, pur con i suoi difetti, aveva caratterizzato gli studi italiani dell'anteguerra.

Ma vediamo più in dettaglio gli aspetti più rilevanti degli studi musicali di questi ultimi vent'anni. Seguire con attenzione l'attività editoriale nel campo musicale può offrire già una immagine abbastanza precisa ed esauriente degli orientamenti di studio. I due grandi editori Einaudi e Feltrinelli hanno dato negli anni del dopoguerra un contributo di primaria importanza alla diffusione in Italia di alcune correnti del pensiero musicale straniero e in particolare di quello cresciuto attorno alla scuola viennese. Anzitutto si è già detto dell'importanza che ha rappresentato per la cultura italiana la conoscenza delle opere di Adorno largamente tradotte; di pari importanza la traduzione e diffusione in Italia delle opere teoriche di Schönberg, dal *Manuale di armonia*, alla raccolta di saggi *Stile e idea*, ai testi teatrali e ad altri saggi ancora. Negli stessi anni altri importanti saggi dei protagonisti della musica del Novecento sono stati tradotti: le *Conversazioni* di Strawinski con Robert Craft, gli scritti di Béla Bartók, l'epistolario di Alban Berg, le opere critiche e teoriche di Boulez, di Cage ecc. Tutto ciò è indice di un'attenzione crescente da parte di grandi editori non istituzionalmente interessati alla musica verso un settore che si rivelava tradizionalmente carente e arretrato. Così la penetrazione del pensiero musicale di Adorno ha prodotto ampi frutti nella cultura italiana: l'attenzione ai problemi sociologici connessi all'esperienza musicale, ai suoi risvolti politici in senso lato e filosofici è stata largamente stimolata dalla lettura di alcuni dei grandi saggi adorniani, dalla *Filosofia della musica moderna*, a *Dissonanze*, dal *Fido maestro sostituito* all'*Introduzione alla sociologia della musica*. Più che seguaci, Adorno ha prodotto discussioni, avversari, ma soprattutto il risveglio d'interesse verso problemi largamente trascurati dalla critica idealistica come l'attenzione al rapporto musica-società.

Dopo la pubblicazione di questi testi, che hanno avuto soprattutto una funzione provocatoria, si è via via intensificata la produzione musicologica e critica delle

nuove leve con un conseguente ampliamento dell'arco d'interesse in varie direzioni. Anzitutto va sottolineato il sorgere di quello che si potrebbe chiamare un nuovo genere, per lo meno nella cultura musicale italiana: la divulgazione, intesa nel senso migliore del termine. Il recente completamento della già menzionata collana di *Storia della musica*, diretta da Alberto Basso e promossa dalla Società italiana di musicologia, rappresenta un avvenimento che va al di là di un successo editoriale. I dodici volumi che compongono quest'opera colmano un grosso vuoto: fornire al lettore colto una traccia sufficientemente ampia, articolata, interdisciplinare di tutta la storia della musica. Alla tradizionale "Storia della musica" opera di un solo autore – già vi era in Italia quella ampia di Della Corte e quella più agile e di larghissimo successo di Massimo Mila, ma scritta negli anni del dopoguerra – si è preferito affidare l'opera ad autori diversi, ognuno specialista in un campo storico specifico. Le nuove e migliori forze della musicologia italiana si sono cimentate con alterni risultati, ma sempre ad un livello alto, nel coprire tutto l'arco storico che va dalla musica greca alla più recente avanguardia, ognuno con il suo metodo critico, con il suo taglio storico; accomunati tutti però dal progetto di portare a termine un'opera che tenesse conto delle più ampie interconnessioni della musica con il mondo della cultura e dell'accessibilità ad un lettore colto ma non specialista. Ma l'originalità del progetto consiste proprio nell'aver coinvolti i migliori specialisti nei rispettivi campi quali G. Comotti, G. Cattin, A. Gallo, C. Gallico, L. Bianconi, A. Basso, G. Pestelli, R. Di Benedetto, C. Casini, G. Salvetti, G. Vinay, A. Lanza, in un'opera che pur mantenendo una sua dignità storiografica e scientifica è fatta per la divulgazione.

Molti sono gli studiosi, autori di opere di saggistica, di biografie critiche, di scorci storici più o meno ampi, che si sono posti su questa via di una divulgazione che tuttavia non rinuncia a nessuno di questi attributi di rigore, di serietà di ricerca, di ampiezza d'interessi che caratterizza l'opera scientificamente valida; l'unica rinuncia è al linguaggio esoterico, all'inutile sfoggio di erudizione, al frasario specialistico che un tempo erano appannaggio esclusivo di quei pochi studi musicologici che venivano prodotti in Italia e ancor di più fuori d'Italia. Retaggio ancora di questa impostazione positivista e anglosassone è la grande opera tutt'ora non terminata della *Oxford History of Music*, tradotta in italiano e pubblicata dall'editore Feltrinelli; opera questa dal tono specialistico, legata ad una metodologia storica che concepisce l'evolversi della musica legata allo sviluppo di ogni singolo genere (l'opera, il concerto, la musica cameristica, la musica liturgica ecc....) per cui la visione d'insieme manca e il percorso risulta spezzettato e diviso in tante sezioni separate che sembrano non doversi mai incontrare.

L'esigenza di venire incontro a questa crescente richiesta di cultura musicale da parte di lettori non specialisti è indubbiamente legata al fenomeno di un crescente interesse verso la musica da parte dei giovani – anche se la scuola italiana non ha certo alcun merito in questo fenomeno – e anche dei meno giovani. Interesse che si è manifestato in questi anni in un moltiplicarsi vertiginoso delle iniziative musicali concertistiche, allargando i consueti repertori sette-ottocenteschi sino a comprendere musiche dal Medioevo alle più recenti avanguardie e riscuotendo un successo di pubblico impensabile sino a dieci-vent'anni or sono. Ma questo avvicinarsi alla musica di un nuovo pubblico è parallelo ad un desiderio di acculturamento, di una fruizione non esclusivamente "culinaria", come avrebbe detto Adorno. Ciò spiega il moltiplicarsi di iniziative editoriali in un campo in cui sino ad una ventina di anni or sono le case editrici dedicavano solamente un titolo

di tanto in tanto. Oggi vi sono non solo editori che dedicano con successo l'intera loro attività alla musica, come la EDT di Torino o la Discanto di Fiesole, ma anche parecchi editori che hanno creato collane esclusivamente musicali. Al tempo stesso sono state pubblicate numerose enciclopedie musicali di varia ampiezza, da quelle riccamente illustrate a quelle in più volumi di livello meno divulgativo, come quella dell'UTET a cura di Gatti e Basso con la relativa grande *Storia dell'opera*. Iniziative dunque di grande respiro, tutte volte a soddisfare esigenze conoscitive a livelli molto diversi, ma comunque sempre condotte con rigore e serietà scientifica.

All'interno di questa multiforme e oggi quasi tumultuosa attività editoriale si possono pertanto ravvisare alcune direttrici, alcune linee di interessi emergenti. Anzitutto si è alquanto allargato lo stesso concetto di storia della musica. Sulla scia di un approfondimento della relazione musica-cultura parecchi musicologi hanno dedicato le loro energie ad esplorare campi pressoché vergini, quali la storia dell'estetica musicale e del pensiero in senso lato sulla musica, la sociologia della musica, le metodologie storiografiche, le strutture socio-politiche didattiche in cui vive e si sviluppa anche sul piano istituzionale la musica, la linguistica applicata alla musica ecc. In altre parole, si è fatta strada la consapevolezza che l'opera musicale si trova al centro di una fitta rete di relazioni e solo un'indagine a cerchi concentrici può contribuire ad approfondire la sua conoscenza. Non è un caso che oggi si ristampino testi sulla musica del passato scritti da musicisti, da teorici, da letterati, da filosofi, come fonti di primaria importanza per penetrare nello "spirito" musicale di un'epoca. Testi un tempo introvabili altro che in vecchissime edizioni, in poche biblioteche, oggi diventano accessibili a chiunque in economiche edizioni: dagli epistolari di Mozart, ai taccuini di conversazione di Beethoven, dai testi dei letterati e musicisti italiani sul melodramma e sulle polemiche ad esso connesse, agli scritti sulla musica dei filosofi romantici da Wackenroder a Schopenhauer, da Hoffmann a Heine a Nietzsche ecc... Si rende così disponibile quel "contorno", quell'alone di riverberazione prodotto dalla musica in ogni epoca storica, con la precisa consapevolezza della loro essenzialità alla comprensione stessa dell'opera, concretizzando quel rapporto musica-cultura che nella visione idealistica rimaneva spesso a livello di affermazione di principio, ma che si traduceva raramente in precise iniziative e ricerche.

Accanto a questi filoni che potremmo chiamare di ricerca storica interdisciplinare si è assistito in questi anni anche ad una parallela rinascita di studi propriamente filologici, un tempo appannaggio quasi esclusivo della musicologia tedesca e anglosassone. Riviste più specializzate quali la "Rivista italiana di musicologia", "Studi musicali", in parte la "Nuova rivista musicale italiana", dedicano largo spazio a saggi di ricerca filologica centrati su un passato più o meno lontano che attende di essere riportato alla luce, conosciuto, eseguito, fatto rivivere. Anche in questo campo la musicologia italiana si sta aggiornando, recuperando quella vocazione analitica che, quando non è fine a se stessa, rappresenta un momento necessario e imprescindibile della ricerca storica.

Ancora un punto rimane da trattare per un quadro anche sommario sugli studi musicali in Italia: la scuola. Molte carenze della musicologia italiana del passato, quel carattere di fumoseria, di letterarietà in senso negativo che spesso le viene addebitato, non è dovuto solamente ad un carattere perverso dell'idealismo, ma forse anche alla mancanza sia di una educazione musicale scolastica, sia di studi musicologici a livello universitario, come sono presenti negli altri paesi. I pochi

musicologi un tempo erano autodidatti o si recavano all'estero, in Germania o in altri paesi, per acquisire il mestiere. Il problema non è oggi risolto; tuttavia non si può non notare che anche se non si è ancora raggiunto un organico curriculum di studi musicologici a livello universitario, si sono comunque moltiplicate le cattedre di storia della musica all'università. Tutte o quasi tutte le facoltà di lettere e quelle di magistero hanno almeno un insegnamento di storia della musica. Inoltre alcune università hanno più insegnamenti musicali (Torino quattro, Bologna oltre dieci, Pavia numerosi insegnamenti nella sede distaccata di Cremona, nella Scuola di paleografia musicale) costituendo un nucleo di un futuro dipartimento in cui lo studente potrà trovare un'articolazione più ampia dei suoi studi musicali. Sono anche sorte numerose cattedre non solo genericamente di "storia della musica" ma di paleografia musicale, di etnomusicologia, di storia del melodramma, di teoria musicale, di estetica musicale ecc. Una nuova realtà si va dunque delineando anche nell'università italiana; non è forse lontano il giorno in cui il futuro musicologo e storico della musica potrà affidarsi non più solamente alla propria buona volontà, ma troverà strutture didattiche adeguate per la sua preparazione professionale.

In questi ultimi vent'anni la musicologia italiana si è profondamente modificata in seguito a sollecitazioni interne ed esterne, come si è cercato di indicare in queste pagine, prefigurando un futuro indubbiamente ricco di possibilità sulla scia di un impetuoso sviluppo sia qualitativo che quantitativo che ha caratterizzato il mondo della cultura musicale italiana di questo dopoguerra.

IL LUOGO DELLA MUSICA

di Giovanni Calendoli

Ogni genere di musica è storicamente sorto per essere eseguito con determinati strumenti, dinanzi ad un determinato numero di ascoltatori e in un determinato luogo. Queste tre dimensioni dell'esecuzione musicale sono strettamente interdipendenti e non sono mai casuali, come casuale non è il loro reciproco rapporto, che in un certo senso è sinteticamente rappresentato proprio dal luogo con i suoi particolari caratteri strutturali.

Al fine di ottenere un'esecuzione che assicuri ad una composizione la resa espressiva per la quale è stata immaginata e creata, sarebbe opportuno non solo recuperare gli strumenti originariamente ad essa propri, come ormai abitualmente si fa per la musica rinascimentale e barocca, ma anche il luogo, o ricostituendolo *ex novo* o "ritrovandolo" (esistono tanti luoghi storici della musica abbandonati). Il luogo, come accade per le arti dello spettacolo, costituisce un aspetto importante e significativo nella storia della musica. In tutte le epoche ad esso è stata rivolta un'attenzione costante, anche se non sempre consapevolmente esplicita; ma la trascuratezza degli storici ha senza dubbio concorso ad accreditare la casualità o l'insignificanza di soluzioni che viceversa sono il risultato, se non di una ricerca pienamente consapevole, per lo meno di un'intuizione e di uno sperimentalismo esercitati con una forza di applicazione molto impegnata.

Un esempio minimo, scelto fra i tanti possibili, varrà forse a chiarire meglio la considerazione. Uno dei grandi studiosi dell'acustica architettonica moderna, W.C. Sabine (autore della *Architectural Acoustics* apparsa a Boston nel 1906), compiendo una serie di esperimenti sul modello per il New Theatre di New York, arrivò alla conclusione che i riflessi acustici troppo forti rinviati dal soffitto potevano essere ridotti ad una misura non compromettente mediante una specie di baldacchino posto al centro del soffitto stesso. Immediatamente si rilevò che nei teatri settecenteschi a questa funzione risponde il sontuoso lampadario pendente sulla platea. Sarebbe azzardato affermare che questo ornamento, dal quale la sala teatrale dei secoli scorsi risulta esteticamente caratterizzata, sia stato concepito per ragioni acustiche. Esso esprime anzitutto quel senso di solenne mondanità del quale la sala è manifestazione. Ma l'invenzione è geniale perché possiede anche una sua precisa funzionalità, che si inserisce in un contesto studiato armonicamente nella sua complessità e pertanto non casuale.

Ripercorrendo la storia della musica, sia nella definizione del luogo sia nella costruzione degli strumenti, si rilevano non poche soluzioni delle quali è molto difficile stabilire la parte esattamente avuta dalla consapevolezza nell'impostare un problema specifico. Sta di fatto che di volta in volta ogni soluzione si inquadra con coerenza in una situazione storica, contribuendo a spiegarne i valori, ed è quel che più importa.

Dell'attenzione rivolta al luogo della musica, considerato come lo spazio architettonicamente definito nel quale si rispecchia una particolare concezione di quest'arte, hanno offerto una testimonianza cospicua anzitutto i Greci. Essi per primi hanno creato un edificio destinato alle audizioni musicali, dandogli un nome, l'odeo.

Il lessicografo Esichio di Alessandria (vissuto nel V secolo d.C.) afferma che l'odeo, dove si esibivano i rapsodi e i citaredi, è sorto prima del teatro. Tuttavia nella tarda antichità la differenza tra odeo e teatro appare molto attenuata. L'odeo, dotato di una cavea semicircolare, si configura come un teatro di dimensioni minori e il solo elemento architettonico che lo distingue è una copertura parziale, intesa a garantire l'acustica dell'ambiente. Il processo non è contraddittorio, perché la musica assume un'importanza fondamentale nello spettacolo greco e pertanto lo stesso teatro, come avviene dopo la nascita del melodramma, è un luogo destinato alla musica, anzi alla più rilevante manifestazione musicale della civiltà greca classica, costituita appunto dalla tragedia, che è sintesi inscindibile di poesia, musica e danza.

Appare evidente – e non soltanto a ragione delle esplicite testimonianze letterarie – che la preoccupazione di ottenere un'acustica eccellente fu sempre vivissima nei costruttori dei teatri greci. Essi non soltanto scelsero, per collocarvi i loro edifici, luoghi particolarmente favorevoli, ma diedero alla scena una grandiosità tale da renderla un efficace piano riflettente ed adottarono ogni accorgimento per ottenere una buona sonorità. Sotto il piano del palco, per esempio, era quasi sempre scavata una fossa profonda, che aveva la funzione di cassa di risonanza. Più oscuro risulta invece l'impiego dei vasi acustici bronzei, dei quali parla Vitruvio, senza offrire particolari dimostrativi. Di essi si è molto favoleggiato; ma non se ne hanno esempi nei monumenti superstiti.

La struttura del teatro con la cavea semicircolare è del resto il risultato finale di una tormentata elaborazione, nella quale l'esigenza di arrivare alle migliori condizioni acustiche rappresenta uno dei moventi essenziali. Come ha dimostrato l'archeologo Carlo Anti, la cavea del teatro greco ebbe in epoca arcaica uno schema trapezoidale con una gradinata lineare centrale e due gradinate minori laterali divergenti; ma esistono a Catania, a Magenta ed in altre città teatri nei quali le gradinate laterali hanno viceversa un andamento convergente verso la scena, quasi ad accogliere ed amplificare parole e suoni da essa provenienti.

Il teatro greco, nella sua struttura finale esemplificata con compiutezza eccelsa dal teatro di Epidauro (360 a.C.), attua un particolare tipo di perfezione acustica che risponde alla dimensione propria della musica greca e ne spiega i valori essenziali. La musica greca, che respira liberamente all'aria aperta in un rapporto diretto con la natura, si svolge con una semplicità incisiva e si plasma su un testo poetico che deve rimanere completamente intelligibile, con un'escursione non più ampia di due ottave.

L'odeo, come si è accennato, almeno in un certo periodo sembra non distinguersi dal teatro, se non per le sue minori dimensioni e per essere coperto quasi interamente da un tetto. Tuttavia esiste una struttura che, anche se scarsamente testimoniata, può considerarsi tipica dell'odeo nella sua forma originaria ed è quella attestata ad Atene dall'odeo di Pericle, costruito nel 442 a.C., con una pianta quadrangolare, il tetto a cupola ed un palco centrale. In edifici di questo tipo si erano esibiti i rapsodi e i citaredi (il più antico edificio del genere, la *skiàs* di Sparta, risale al VII secolo a.C.). Ma con l'affermazione della tragedia (e della commedia) il

teatro divenne il vero luogo della musica. Lo stesso odeo di Pericle finì con l'essere impiegato per usi molto diversi da quelli per i quali era stato eretto.

I romani conferirono al teatro il carattere di un edificio autonomo non più adagiato sul declivio di un colle, ma interamente costruito e perciò recinto da un muro perimetrale. L'assetto acustico del complesso risultò notevolmente modificato e fu necessario provvedere: si costruì sul palcoscenico una tettoia inclinata al fine di rinviare suoni e voci verso la platea. Questa tettoia è la soluzione di un nuovo problema acustico e stabilisce le condizioni di una diversa sonorità, eliminando quel magico rapporto con l'infinito naturale che caratterizzava la poesia e la musica teatrale greca.

Passando dall'età antica al Medioevo, è ovvio affermare che il luogo del canto gregoriano è la chiesa; ma deve essere sottolineato anche che l'autorità ecclesiastica, impegnata nell'opera di ordinamento della liturgia, parallelamente rivolgerà l'attenzione precisa alla definizione del luogo della musica nello spazio del tempio. La *schola cantorum* non è soltanto l'organismo dei cantori, ma è il recinto nel quale essi si dispongono. Questo recinto assume una consistenza architettonica a Roma nelle basiliche di S. Clemente, dei Santi Giovanni e Paolo, di San Saba, di San Sebastiano fuori le Mura, ma pure in luoghi lontani dal centro della cristianità. Isolando i cantori ai quali i fedeli rispondono, la *schola cantorum* anche nello spazio stabilisce la dialettica che scaturisce dal canto responsoriale. Il recinto è collocato nella zona della navata principale che è immediatamente dinanzi al santuario e costituisce per tutti i fedeli la via per raggiungerlo attraverso il canto. La scansione dello spazio materializza la ragione profonda del *responsorium*.

La struttura della chiesa, per la molteplicità dei suoi elementi (navate, cappella, colonne), crea un tipo di sonorità completamente nuovo. È una sonorità al tempo stesso diffusa e raccolta: le file delle colonne con le loro superfici ricurve creano un'infinità di riflessi sonori. Sono quindi possibili distorsioni e code sonore; ma in alcuni casi esse conferiscono una suggestione al canto gregoriano dalle cadenze lente e avvolgenti.

Nella storia della musica la chiesa consente per la prima volta un'esperienza particolarmente significativa: comunità abbastanza numerose si riuniscono in un luogo chiuso non soltanto per ascoltare, ma per fare musica. Tutti i fedeli prendono parte all'esecuzione e in un certo senso alla creazione musicale, diventando depositari di un patrimonio di cultura che, fino al momento in cui la notazione non diverrà corrente, resterà affidato alla memoria di tutti e di ognuno. Anche l'ultimo dei credenti porta sempre dentro di sé una parte della musica, che esprime la sua fede e che gli permette di ritrovarsi con gli altri durante il rito. Il canto corale, in questa sua fase anteriore alla notazione, ha il carattere di una partecipazione integrale.

È tuttavia interessante rilevare che l'edificio ecclesiastico, considerato come luogo della musica, subisce una sua evoluzione la quale ha un riscontro nell'evoluzione della cultura musicale. L'introduzione graduale degli strumenti musicali nel tempio e la correlativa modificazione delle consuetudini liturgiche creano nuove esigenze acustiche alle quali via via si dà una risposta architettonica. Paolo Portoghesi ha osservato che «la costruzione intorno al 1637 del nuovo Oratorio dei Padri Filippini accanto alla chiesa romana di Santa Maria in Vallicella, per opera di Francesco Borromini, offre forse il primo esempio di sala destinata preminentemente ad audizioni musicali e studiata in funzione di questa precisa destinazione. La posizione dell'organo in una loggia aperta immediatamente sotto la volta, dan-

do a questa il valore di riflettore sonoro, permetteva una buona ricezione sia nella platea che nella loggia di fronte destinata alle autorità. La forma molto ribassata della volta e le fasce che la percorrono mostrano la chiara impostazione acustica di questa sala, il cui schema fu perfezionato dallo stesso architetto nella Cappella dei Re Magi nel palazzo romano di Propaganda Fide».

Nelle chiese si compiono così sperimentazioni e innovazioni che risulteranno utili nel campo della musica profana, quando lo sviluppo dello strumentalismo porrà nuovi problemi. È un fatto storicamente molto rilevante che la chiesa sia rimasta per vari secoli il più spazioso *auditorium* a disposizione dei musicisti e quindi l'unico luogo adatto all'esecuzione di composizioni che comportavano la presenza di consistenti gruppi strumentali e corali.

D'altra parte il desiderio di creare nella chiesa le condizioni acustiche meglio rispondenti alle manifestazioni musicali che vi si svolgevano ha costituito fin dalle origini un assillo costante. Anche sotto questo aspetto le autorità ecclesiastiche si sforzarono di utilizzare tutte le indicazioni trasmesse dalla cultura classica. Come si è ricordato, Vitruvio nel libro V del *De Architectura* descrive i vasi bronzei, che, collocati in alloggiamenti opportunamente distribuiti, avevano nei teatri la funzione di risuonatori. Nel Medioevo risuonatori consimili, ma di terracotta, furono sistemati variamente in numerose chiese (in Italia nella chiesa bizantina della Panaghia di Rossano Calabro e di San Bartolomeo del Fossato a Sampierdarena).

Non è superfluo ripetere che in molti casi è impossibile precisare in quali situazioni e fino a qual punto l'architettura si sia adeguata alle esigenze via via poste dalla evoluzione dell'arte musicale o viceversa l'arte musicale abbia tratto profitto dalle nuove condizioni offerte consapevolmente o fortunosamente create dall'architettura. Il processo si svolge con un gioco continuo di interdipendenze, dando luogo ad un contesto così fitto che è difficile distinguere le cause dagli effetti. Si può dire che, come ha dimostrato Marius Schneider in *Pietre che cantano*, l'architettura talvolta si fa musica e che la musica si schiude all'architettura, perché la trasmissione dei suoni è un fenomeno spaziale oltre che temporale ed ogni suono per essere trasmesso senza snaturarsi richiede un suo spazio.

A questo proposito è particolarmente suggestivo il ben noto esempio della basilica di San Marco a Venezia che, per la sua particolare struttura, ha consentito la collocazione di due organi contrapposti. Alcuni studiosi, come si sa, hanno supposto che proprio l'esistenza dei due organi (l'*organum magnum* costruito nel 1374 e l'*organum parvum* costruito nel 1388) abbia provocato storicamente la composizione e l'esecuzione di musiche policorali in questa sede. Ed un primo avviso del fenomeno potrebbe scoprirsi nel fatto che, mentre fino ad un certo momento, pur essendoci già due organi, si aveva nel personale musicale della basilica un solo organista. A questo in un momento successivo (esattamente sul finire del Quattrocento) se ne aggiunse un secondo. Fra i tanti ed illustri esempi di produzione connessa con l'esistenza dei due organi nella basilica di San Marco sono *I salmi appartenenti alli vespri, a 1 e 2 chori* di Adriano Willaert, pubblicati a Venezia nel 1550.

Ma accanto alla musica sacra si ebbe nel Medioevo anche una musica profana. È la musica dei *clerici vagantes* e dei giullari ovverosia dei suonatori nomadi che offrono le loro prestazioni a chi le richiede in occasione di feste, di banchetti, di sponsali e persino di funerali. Questa musica non ha un suo luogo; ma lo trova di volta in volta, sempre diverso. La varietà delle occasioni e dei luoghi costituisce una condizione di libertà stimolante. I musicisti ora agiscono isolatamente, ora si

incontrano in gruppi più o meno numerosi. La chiesa impone ai suoi musicisti un ordine rigorosamente segnato dal rituale e dalla stessa struttura architettonica all'interno della quale le trasformazioni possono manifestarsi solo gradatamente. Nel mondo dei musicisti nomadi ogni licenza ed ogni esperimento sono possibili ed in questo mondo si creano i più svariati strumenti musicali e si aggregano come capita. La musica strumentale, che all'origine è un modo di eseguire e non un modo di comporre, ha in questo spazio libero la sua matrice.

Se si scorre la documentazione iconografica dall'alto Medioevo al Rinascimento, si osserva immediatamente che nelle più antiche fonti il giullare è raffigurato isolatamente o con una giullaressa o con un giocoliere; andando avanti i gruppi si infoltiscono; ma non è ancora descritto l'ambiente nel quale agiscono. In un momento successivo si incomincia a intravedere l'ambiente. Infine nelle rappresentazioni del Rinascimento il gruppo dei musicisti assume un carattere organico ed incomincia ad essere definito il luogo nel quale si colloca.

Per esempio, in una stupenda miniatura del secolo XV contenuta nel *Bal à la Cour du Roi de Gascogne* (Parigi, Bibliothèque Nationale) è descritta la festa per uno spozializio in una ricca famiglia. La giovane coppia è già nella camera nuziale, timidamente seduta sulla sponda del letto; gli invitati sono impegnati in una bassadanza e la piccola orchestra costituita da tre musicanti è collocata in un palchetto chiuso sopraelevato, che appare come un apprestamento stabile. Anche il fronte del cassone Adimari (Firenze, Galleria dell'Accademia) è decorato con una scena di festa nuziale e, mentre fervono le danze, la piccola orchestra di quattro musicisti (tre bombarde e un trombone) suona schierata in bell'ordine su una pedana sopraelevata, incassata in una vasta rientranza della sala (il cassone è del 1450 circa).

Questa documentazione iconografica dimostra che i musicisti, già dispersi e raminghi, si sono in qualche modo integrati nella nuova società aristocratica e borghese, trovandovi un riconoscimento sia pure in una posizione subordinata. E dimostra anche che questa società assegna ormai uno spazio alla musica strumentale.

Nella sua aspirazione a far rivivere la civiltà classica, il Rinascimento non mancò di ripristinare quell'edificio che nell'evo antico era stato destinato alle audizioni musicali e corali, cioè l'odeo. In realtà, della struttura architettonica che questo edificio aveva esattamente assunto e dell'impiego che effettivamente ne era stato fatto, si sapeva allora ben poco e il ripristino, là dove fu tentato, avvenne in base ad intuizioni approssimative.

Di questa sostanziale incertezza, pur accompagnata da un'entusiastica volontà di restaurazione, si ha un esempio nell'Odeo voluto da Alvise Cornaro a Padova.

Vissuto tra il 1484 e il 1566, Cornaro dedicò gran parte delle sue energie intellettuali ed economiche alla graduale sistemazione della sua dimora, che doveva rispecchiare l'ideale rinascimentale quale egli lo sentiva. Pur essendo autore di vari scritti (fra i quali famosissimi *Discorsi della vita sobria*), Cornaro non affidò l'illustrazione di questo ideale ad un testo letterario, ma agli edifici dei quali nel corso di una vita lunga ed operosa la dimora si venne arricchendo. Fra essi è appunto l'Odeo eretto nella stessa corte dove sorge la splendida Loggia, destinata alle rappresentazioni teatrali, costruita dall'architetto Giovanni Maria Falconetto nel 1524.

L'Odeo fu non soltanto voluto, ma con probabilità anche progettato personalmente dallo stesso Cornaro. È da supporre tuttavia che di quest'idea Cornaro abbia discusso con Falconetto, traendone indicazioni determinanti.

La specifica destinazione dell'edificio è incontestabilmente attestata da Sebastiano Serlio nell'edizione del VII libro del suo trattato apparsa a Francoforte nel 1575. Qui si legge che «il nobile gentiluomo fece fare per le musiche» quella fabbrica. Nello stesso luogo Serlio rileva ancora che la struttura ottagonale della sala centrale «è molto al proposito per esser forma che tende alla rotondità [...] Et li quattro nicchi per la sua rotondità concava ricevono le voci e le ritengono». In relazione alla destinazione dell'edificio, il fine di assicurare una buona acustica fu dunque particolarmente perseguito. E, poiché Ruzante, grande protetto di Cornaro, è anche autore di alcune canzoni musicate da Adriano Willaert, si può verosimilmente pensare ch'esse furono eseguite proprio nella sala ottagonale dell'Odeo. Ma non si può non rilevare che l'edificio non riproduce nessuno dei due tipi di odee diffusi nel mondo classico: né quello a pianta quadrangolare con palco centrale né quello con gradinata semicircolare paragonabile a un teatro di piccole proporzioni. Cornaro si ispirò viceversa ad un modello, che aveva già richiamato l'attenzione di molti architetti del tempo, quello della cosiddetta villa o "studio" di Marco Terenzio Varrone a San Germano, fissato in un disegno di Giuliano da Sangallo (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 4424, 10 R). L'Odeo di Padova ripete fedelmente la pianta dell'edificio romano, che non ha alcun rapporto con un impiego musicale. È questa una delle non poche incongruenze felici nelle quali gli uomini del Rinascimento caddero nel loro entusiastico tentativo di restituire la classicità anche sotto quegli aspetti che erano malnoti. In realtà, ispirandosi ad un proprio ideale del mondo antico, essi "reinventavano" spesso arbitrariamente la classicità. L'Odeo di Cornaro è un odeo reinventato ed infatti oltre al salone ottagonale centrale l'edificio comprende altri ambienti con esso inclusi in perimetro rettangolare. Per riprendere un termine adoperato da Serlio nella pagina già citata, si tratta di un "appartamento", che gravita intorno ad una grande sala destinata alla musica. Uno schema consimile aveva avuto già vari impieghi. Falconetto nel 1530 lo aveva utilizzato per sistemare gli spazi della Porta Savonarola a Padova. Esso in seguito diventerà il modello della villa veneta, che si svolgerà intorno ad un più o meno maestoso ambiente centrale, dove ancora una volta feste e musiche troveranno uno spazio ideale.

Il fatto che Cornaro non sia riuscito a costruire un odeo assolutamente autonomo, consistente in un unico ambiente riservato alla musica, come era quello antico nelle sue due versioni, dimostra che il luogo della musica fu sentito nel Rinascimento come uno spazio nel contesto della dimora. Questo atteggiamento ha motivazioni molto complesse. La musica, come del resto il teatro, oltre che occasione di intrattenimento, è manifestazione del decoro della casata e correlativamente i musicisti sono considerati come famigli sia pure temporanei. La musica è parte integrante della vita di palazzo: si ascoltano concerti nelle grandi ricorrenze festive, si suona per danzare, le canzoni allietano i banchetti. Il luogo della musica perciò coincide nella dimora gentilizia con il salone delle feste, dove si dispongono anche le grandi tavolate per i banchetti.

Nel 1549 si stampò a Ferrara una curiosa operetta intitolata *Banchetti, composizioni di vivande et apparecchio generale*. Ne era autore uno scalco degli Estensi, Cristoforo da Messisbugo, il quale vi illustrava i banchetti più importanti da lui preparati a corte nella sua lunga carriera. Insieme con le varie pietanze egli elenca le musiche, le canzoni e le danze che, tra l'una e l'altra portata, si offrivano ai commensali. La musica si consumava assieme ai cibi prelibati e con la stessa naturalezza.

Nel Palazzo ducale dei Gonzaga a Mantova il luogo della musica era la cosiddetta Sala degli specchi, dove, come ricorda una piccola iscrizione, Claudio Monteverdi tenne un concerto. La sontuosa decorazione della volta e delle lunette, dovuta ad allievi di Giulio Romano, rappresenta allegoricamente Olimpo, i carri della Luna e del Sole e le Arti.

Negli spazi delle grandi dimore genericamente disponibili per le feste, le cerimonie e i banchetti, di volta in volta apprestamenti vari, destinati talvolta a rimanere, ma più frequentemente ad essere subito rimossi, potevano rendere più adatti i luoghi alle particolari occorrenze di ogni occasione.

Nel 1608 a Firenze per il matrimonio del principe Cosimo con Maria Maddalena d'Austria il ballo ebbe luogo nella gran sala del Consiglio del Palazzo Vecchio ed il banchetto nel salone regio. Come riferisce un cronista di quei giorni, «mentre si cenava fu cantato una gran musica in alto sopra la credenza che pareva il paradiso s'aprisse tanto bene erano accomodati». Questi musicisti, come si apprende da una "Descrittione" delle regali nozze edita nello stesso 1608, erano duecento ed un altro gruppo di musicisti era sistemato su un piano sospeso decorato come una nuvola ed una ninfa, ai piedi della quale era altri suonatori, cantava sorgendo da una conca marina. E musicisti erano anche intorno ad un Apollo, che con il suo carro occupava un'altra nuvola.

Perciò, mentre l'anima razionale del Rinascimento ben rappresentata da Cornaro si sforzava di restituire con un'intenzione di rigore le istituzioni antiche – e l'odeo era una di esse – l'altra anima, quella spregiudicatamente inventiva, creava situazioni rispondenti alle esigenze dei tempi nuovi, pur mascherandole di classicismo (le ninfe, Apollo ecc.).

La musica viveva e si evolveva adeguandosi di volta in volta alle diverse situazioni, con adattamenti necessariamente estemporanei. Per le nozze del principe Cosimo con Maria Maddalena d'Austria, per esempio, convennero a Firenze musicisti da ogni città d'Italia. A quelli che per i loro precedenti impegni non potevano mettersi in viaggio immediatamente, «bisognò subito mandare [...] le parti perché cominciassero a studiarle et impararle».

Lo spirito di semplificazione, di approssimazione e di improvvisazione, che sembrano caratterizzare, così nella trascrizione come nell'esecuzione, la musica del Rinascimento, sono viceversa il suo modo di essere, che trova un preciso riscontro nella natura dei luoghi dove la musica stessa regnò. E questi luoghi, imponenti o modesti, a seconda della potenza delle varie casate, furono i luoghi di una vita che attraverso la musica si manifestò in alcuni dei suoi valori più autentici. Ripristinare oggi questo clima di verità, che corrisponde ad una concezione della vita e del costume, è senza dubbio molto arduo, perché le interpretazioni limitate ad una sia pur corretta lettura dei testi musicali appaiono insufficienti. I testi costituivano il punto di partenza di un processo che trovava sviluppi assai vari in condizioni di volta in volta diverse. Sotto questo aspetto l'Odeo voluto da Cornaro appare come il monumento eretto a celebrazione di un'utopia, che tuttavia fu anch'essa un momento essenziale della concezione rinascimentale.

Questo modo di pensare e di vivere il luogo musicale fu radicalmente sconvolto da tre grandi avvenimenti, che, sebbene si verificano su piani completamente diversi, sono nella realtà storica connessi l'uno all'altro da sottili, ma stretti legami di interdipendenza. I tre avvenimenti sono la nascita del melodramma, la progressiva affermazione della musica strumentale e la graduale emancipazione professionale dei musicisti.

La crescente fortuna del melodramma, che si accompagnò nel Seicento ad una fastosa evoluzione delle scenografie e ad un arricchimento degli spettacoli, rese sempre più costoso l'allestimento delle rappresentazioni e fece sempre più vivamente sentire l'opportunità di avere teatri stabili convenientemente organizzati. I teatri rinascimentali erano stati creati all'interno delle dimore principesche come apparati temporanei destinati ad essere smontati. Questa operazione, divenuta più macchinosa, finì con l'essere considerata troppo onerosa, divenuta più macchinosa, finì con l'essere considerata troppo onerosa, sia per gli ingombri che comportava sia per le spese che costava. Si incominciarono in tal modo a costruire teatri indipendenti e destinati a durare, teatri non rispondenti alle particolari esigenze di un solo spettacolo, ma genericamente predisposti ad accogliere vari spettacoli. I musicisti, gli attori, gli scenografi e gli stessi compositori finirono così d'essere i famigli di una grande casata e trovarono un nuovo punto di riferimento nel teatro, acquistando coscienza della propria funzione. L'autonomia del luogo teatrale a lungo andare consentì poi lo sfruttamento commerciale dello spettacolo. Una famiglia che patrocinava uno spettacolo, affrontando il costo del suo allestimento, poteva recuperare almeno in parte le spese sostenute, aprendo le porte del teatro a quanti fossero disposti a sborsare un prezzo. Le prime rappresentazioni erano riservate al mecenate ed ai suoi invitati; quelle successive al volgo anonimo degli spettatori paganti.

Il fenomeno, che si compie nel corso del Seicento, naturalmente non si sviluppò in maniera così lineare e conseguente: ma si dipanò con laboriosa gradualità attraverso una lunga serie di iniziative e di aggiustamenti. La conclusione ultima del complesso fenomeno ad ogni modo fu che la natura sociale ed economica del teatro si trasformò: lo spettacolo era fin allora stato strumento di prestigio e oggetto di magnanima elargizione signorile; esso divenne un'impresa di contenuto artistico, ma di natura schiettamente commerciale. È logico che anche un'impresa commerciale esercitata nel campo della cultura conferisce a chi la conduce un certo genere di autorità; ma tale autorità riveste un carattere assolutamente diverso dal prestigio riconosciuto al principe mecenate, che si presenta come un generoso estimatore e sostenitore delle arti.

Non a caso la trasformazione del teatro privato in un teatro pubblico si rileva con anticipo e con evidenza a Venezia, città mercantile al centro di un vasto movimento di viaggiatori italiani e stranieri. Dei teatri pubblici veneziani si ha già notizia nella guida di *Venetia città nobilissima et singolare* pubblicata da Francesco Sansovino nel 1581. Le famiglie che prime investirono i loro capitali in tal genere di impresa furono quelle dei Michiel e dei Tron. Nel Seicento il fenomeno si estese. Nei più antichi teatri si rappresentarono specialmente commedie, perché di allestimento meno oneroso; ma il fenomeno ebbe poi la sua spinta più forte dal fanatismo con il quale era seguito il melodramma. Ed infatti in una relazione sulla vita della Serenissima scritta intorno alla metà del Seicento da Francesco de' Pannocchieschi, coadiutore del nunzio pontificio, possono leggersi queste parole: «[...] quanto alli teatri, ovvero come essi dicono le Opere in musica, si rappresentano in Venetia in ogni più ampia e squisita forma [...]». E poco dopo: «La spesa, che si ricerca a chi vuol vedere, non passa in tutto che la metà di uno scudo, et quasi ogn'uno in Venetia, senza suo grande incommodo, lo può spendere, perché il denaro vi abonda».

Il teatro per antonomasia era dunque l'"opera in musica" e molti a Venezia potevano concedersi questo svago. Pertanto i musicisti (e con essi i cantanti) inco-

minciano a svincolarsi dalla condizione di vassallaggio, mentre la tecnica del loro lavoro è sempre più rigorosamente codificata. Essi non dipendono più dal signore, ma dagli spettatori e possono affermarsi soltanto richiamandoli mediante la propria abilità professionale. Un buon musicista vale denaro contante.

Nel Rinascimento la musica, come le altre arti, era stata per l'uomo strumento di suprema dignità e nella sua celebrazione il signore e l'artista, sia pure in un rapporto impari, si erano incontrati. Con il Seicento si apre un'epoca nuova nella quale si svolge un processo costante ma inesorabile di mercificazione del prodotto musicale. E, anche quando l'artista continuerà a vivere alla corte del signore, lo farà con un senso molto diverso; egli venderà la propria opera, tendendo sempre più a liberarsi dalla soggezione ad un unico acquirente, per rivolgersi a quegli acquirenti numerosi ed anonimi che costituiscono il pubblico dalle mille teste, ma privo di un volto.

Il mondo che ruota intorno al melodramma è il primo che riesca ad acquistare progressivamente le condizioni dell'indipendenza, proprio perché i complessi problemi organizzativi dei quali esso vive ne rendono difficile la gestione amministrativa nell'ambito di una corte; ma anche il mondo della musica strumentale percorrerà il medesimo itinerario sia pure con ritardo.

Se il luogo del melodramma è il teatro, il luogo della musica strumentale è la sala di concerto. E come il melodramma si emancipa quando sorgono i teatri pubblici, così il mondo della musica strumentale si emancipa quando sorgono le sale pubbliche di concerto. Ma, non appena questa situazione storicamente si delinea, emerge un altro problema. Un signore può offrire musica ai suoi invitati, che costituiscono sempre un'accolta selezionata, anche mediante una piccola orchestra, e di fatto così accade. Una sala pubblica deve invece contenere tanti ascoltatori quanti ne occorrono per rendere remunerativa la manifestazione, cioè un numero notevolmente elevato. Ma la musica proposta, allora, deve essere tale da consentire a tutti un agevole ascolto.

Nel caso dei concerti pubblici le dimensioni della sala sono perciò dettate da ragioni in senso lato economiche; un calcolo impone il luogo alla musica e la musica adegua a tale richiesta la sua voce, per rendersi ascoltabile ed interessante. Questo adeguamento si verifica in varie direzioni. Il concerto pubblico si presenta infatti come una manifestazione che in qualche modo è simile allo spettacolo: deve occupare un certo tempo, come lo occupa una rappresentazione; deve svolgere un discorso abbastanza complesso e, per interessare, deve infine avere un andamento drammatico. Il concerto pubblico è una grande rappresentazione sonora, nella quale attori sono gli strumenti ed ogni musicista si sforza adesso di definire l'identità linguistica ed espressiva dello strumento che gli è affidato per renderlo più eloquente.

La prestazione strumentale muta nel suo spirito e non meno profondamente si trasforma l'atteggiamento dell'ascoltatore, così come si era evoluto quello dello spettatore con l'apertura dei teatri pubblici. L'invitato è sempre legato ad un obbligo di riconoscenza e di cortesia verso il signore che lo ha gratificato, chiamandolo ad una festa. Lo spettatore e l'ascoltatore, che hanno pagato un prezzo per lo spettacolo o per il concerto, esigono una prestazione equivalente. Giudicano e valutano: nasce la critica e la critica spinge anch'essa i musicisti a perfezionarsi. Quando l'accesso al luogo della musica incomincia ad avere un costo, si determina immediatamente una serie di reazioni. Si approfondisce, come mai era accaduto per il passato, lo studio delle tecniche compositive ed esecutive. L'organizzazione del

mondo musicale si articola in maniera sempre più complessa. Queste spinte provocano la nascita del musicista professionalmente indipendente e, quindi, del divo, del virtuoso, dell'impresario.

L'esperienza del melodramma si riflette beneficamente sull'evoluzione della musica strumentale ed assume una primaria importanza, perché pone per la prima volta la musica a confronto non più con un'udienza scelta dall'alto, ma con un vero e proprio pubblico inteso in senso moderno.

Anche questo processo, che incomincia a manifestarsi nella seconda metà del Seicento e si conclude con la Rivoluzione francese, non ha un andamento lineare e specialmente nella fase iniziale progredisce tra infinite contraddizioni. Il passaggio dal regime di corte al regime di pubblicità storicamente non è repentino; ma nella loro configurazione generale i due regimi si distinguono nettamente e ad ognuno di essi corrisponde una concezione chiaramente riconoscibile del luogo della musica. La situazione è resa ancora più complicata dal fatto che continua sempre ad esistere il luogo della musica dato dalla Chiesa con particolari caratteristiche di indipendenza. È un luogo che talvolta diventa l'ultimo rifugio dei transfughi provenienti da altre aree.

Molti musicisti, anche grandi, vissero, senza gravi problemi, in parte nel regime di corte ed in parte nel regime di pubblicità e delle due diverse condizioni si può riconoscere immediatamente l'influenza nella composizione delle loro opere. Per esempio, Franz Joseph Haydn dal 1761 al 1790 lavorò nella dimora dei principi Esterházy. Quando alla morte del padre, il principe Paul Anton, divenuto capo della casata, sciolse l'orchestra, il compositore accolse l'invito dell'impresario J.P. Salomon e si recò a Londra dove diresse un gruppo di sinfonie appositamente create. Da quel momento egli visse senza rapporti di dipendenza, fin quando non ritornò nuovamente a dirigere la ricostituita cappella degli Esterházy. La vicenda è esemplare. Le sinfonie composte da Haydn per i concerti pubblici hanno un'architettura più ampia, nella quale i contrasti tematici si sviluppano con straordinaria compiutezza.

I primi concerti pubblici a pagamento furono organizzati a Londra tra il 1672 e il 1678 dal compositore e violinista John Banister nella propria casa. Al tempo stesso Banister era al servizio del re ed aveva contribuito all'organizzazione della "King's Band", costituita a simiglianza dei "24 violons du Roi" francesi. L'iniziativa fu poi continuata per trentasei anni da Thomas Britton, che non era un musicista, ma un mercante. Il particolare è significativo, perché indica come in questa trasformazione del costume la componente commerciale avesse una precisa presenza. Sulla scia di queste prime iniziative ne sorsero altre in forma associativa o impresariale. Di una di esse, i "Salomon Concerts", era gestore lo stesso impresario che invitò Haydn nella capitale britannica.

Dal punto di vista architettonico, la sala di concerto si istituzionalizza nell'Ottocento. Ne costituisce un esempio celebre il nuovo Gewandhaus di Lipsia costruito in sostituzione di una sala preesistente distrutta nel 1894: contiene 1560 posti, a tutti assicurando un ascolto perfetto.

Nel corso dei secoli, fino al Novecento, la definizione del luogo della musica è avvenuta sperimentalmente. Dato un certo complesso di strumenti, si sceglieva il luogo più adatto ad ascoltare le musiche con esso eseguite oppure, dato un certo luogo, vi si eseguivano quelle musiche delle quali poteva aversi un ascolto ottimale e non altre. I compositori, nel creare le loro opere, si sono sempre riferiti consapevolmente o inconsapevolmente al luogo che le avrebbe accolte.

La conquista dell'acustica architettonica e della tecnica costruttiva hanno provocato in questo campo una vera e propria rivoluzione, perché hanno reso possibile la edificazione di ambienti di qualsiasi capienza nei quali una perfetta acustica è preventivamente assicurata dalla determinazione rigorosa dei coefficienti di assorbimento e dal calcolo del tempo di riverberazione.

In California, nelle montagne tra Hollywood e San Fernando Valley, è stato ricavato un *auditorium* all'aperto, capace di 22.500 ascoltatori. In esso, come scrive Paolo Portoghesi, «la distribuzione dell'energia sonora è così accuratamente studiata che dai primi agli ultimi posti si ha una minima caduta dell'intensità sonora».

Un'udienza di oltre ventiduemila persone nell'Ottocento sarebbe stata impensabile ed impensabile sarebbe stato un luogo capace di accoglierla. Ma dal Settecento all'Ottocento si è avuta una progressiva estensione del luogo della musica e parallelamente un accrescimento del potere di produzione sonora dell'orchestra. Per rendersene conto basta confrontare l'organico dell'orchestra di Haydn con l'organico dell'orchestra di Wagner, che è un vero e proprio esercito musicale. Ogni famiglia di strumenti è una falange. Questa tendenza alla grandiosità tuttavia nel Novecento ha raggiunto traguardi che non erano ragionevolmente immaginabili, anche perché nella musica hanno avuto applicazione ritrovati messi a punto in campi da essa lontanissimi.

Le tecniche elettroniche, mentre hanno consentito una fedele trasmissione dei suoni anche nelle più sfavorevoli condizioni, hanno contemporaneamente aperto all'invenzione musicale un immenso spettro di suoni ed hanno creato un nuovo tipo di sonorità. Quale sia il luogo musicale che corrisponde ad esso non è ancora chiaro.

Negli ultimi tre lustri hanno ottenuto un clamoroso successo fra le giovani generazioni i concerti di musica *rock* tenuti in aperta campagna, negli stadi e negli edifici sportivi. Caratteristica fondamentale di questi concerti è che i suoni amplificati e talvolta volutamente distorti arrivano agli ascoltatori attraverso apparecchiature elettroniche, così come le voci dei cantanti. In molti casi la voce non si offre più come tale, ma costituisce un semplice stimolo che, trasmettendosi ai microfoni, provoca la produzione di determinati effetti sonori che non hanno più natura umana.

Questa musica, nella quale i valori ritmici sono trascinanti per la loro ripetitività ossessiva, richiede necessariamente assembramenti di decine di migliaia di ascoltatori e fa appello alle forze emotive più elementari, coinvolgendo l'individuo nella massa. Evidentemente si tratta di una manifestazione che non trova riscontro in alcuna epoca del passato. La musica, che nella voce umana ha avuto il suo primo mezzo d'espressione, è sempre stata a misura d'uomo, anche quando per rafforzarsi ha cercato ausilio negli strumenti. In questa sua ultima svolta la musica trascende d'un balzo la dimensione dell'individuo per trasferirsi nella dimensione della massa e bisogna allora concludere che il suo luogo giusto è effettivamente lo stadio.

Si è detto che il luogo concorre non secondariamente a spiegare il senso di una data musica ed offre una chiave per la sua interpretazione storica perché ne costituisce una dimensione. Si comprendono meglio lo spirito e il linguaggio della musica rinascimentale, si avvertono meglio l'eleganza della sua semplicità e la sua rispondenza ad una verità di vita, quando questa musica è collocata in un luogo come quello rappresentato nel fronte del cassone Adimari. Il principio vale anche

per la musica *rock*, che nella sua più profonda essenza è musica di volume elevatissimo e di ritmo martellante. Lo è perché celebra l'attrazione inesorabile che nella società contemporanea la massa esercita sull'individuo, quasi drogandolo, per poi travolgerlo nel suo seno abissale. Perciò lo stadio è il suo luogo. La musica *rock* rappresenta emblematicamente un fenomeno saliente della vita contemporanea – lo smarrimento dell'individuo nella massa – che nello stadio si manifesta periodicamente in maniera particolarmente vistosa e spettacolare.

Nulla di nuovo, dunque, dal punto di vista metodologico. Il problema si porrà in un avvenire più o meno lontano quando, recuperata la misura umana, la musica *rock* sarà definitivamente tramontata e degli stadi rimarranno soltanto rovine, come oggi degli odoi. Per ricostruire il clima e il luogo di questa musica, i nostri posteri dovranno allora faticare.

THE EDITING AND PUBLICATION OF BAROQUE MUSIC IN HUNGARY: PRINCIPLES AND PRACTICE

István Máriássy

A basic condition for an authentic interpretation of baroque music is the availability of reliable notes. The same may be said of scientific studies and the (apparently endless) theoretical disputes. But it is not at all easy to produce a score which would correspond to the above aim. Some musicians – both performers and musicologists – consider the facsimile publication a unique and satisfactory source. This opinion is misleading¹ and seems to lose sight of the following difficulties:

1. The notation of baroque music was never totally freed from a certain amount of superficiality and arbitrariness.
2. The advantages of comparing different sources are lacking.
3. Part-books can hardly serve this purpose.
4. The reading and deciphering of notation is in many cases rather difficult.
5. The usual convenience of modern scores (horizontal and vertical arrangement and other 'visual' advantages) is also lacking.

Thus, taking into account both advantages and disadvantages, the conversion of baroque notation into modern notation appears to be inevitable. It is the editor who must take the trouble to read, decipher, offer solutions and make decisions – but always in such a way as not to restrict the liberty of the performer. During this process he must tackle the contradiction between note and sound, between written and performed music, a battle without hope of victory. One can find more or less satisfactory solutions, but never *the* solution.

In the following pages I intend to delineate the principles and practice of a certain 'system' of solution criteria. This is applied – obviously with particular modifications, if necessary – in my editions published in Hungary by Editio Musica Budapest (and also accepted by Eulenburg, Zurich and by Boosey and Hawkes, London, Bonn, New York, etc.). Most Hungarian musical publications are based on similar principles².

The following editorial principles concern the great period of baroque music (ca. 1650-1750). Some of them may be applied to a wider field, too. From another point of view – in order to make the best possible decision – national musical traditions, the peculiar attitude of composers, the external and internal factors that influenced their creative periods, the time and circumstances of composition, and all other available data, must be taken into consideration.

Before going into detail, a distinction between *critical* and *practical* (in many cases also didactic) publications must be emphasized. Here I will describe the criteria of the former, which meet the requirements of scientific study and musicolo-

gical fidelity and, at the same time, also serve performance aims. Practical scores include many more commentaries and pedagogical elements; these peculiarities will be mentioned at the end of this article.

I THE SOURCES

The most authentic available version of a composition should serve as the source for publication. But here I am obliged to leave out of our discussion the process of source qualification, the enumeration of the criteria of authenticity and the ascertainment of authorship. These may all become the subject matter of another study and, due to their nature, are tasks reserved for musicologists; whereas the subject at hand is a discussion of the duties of the editor and specialistic publisher. The criteria listed below have been tried and tested in a previous study.

The following may be accepted as unique sources:

1. The last draft of the work left to us with the author's probable approval. This may be either the autograph, the printed version published during the composer's lifetime or, in rare cases, the printer's proof read and corrected by the composer. This criterion is valid for the score and part material in equal measure³ (however, the latter is in many cases more advantageous in that it furnishes us with complete instrumentation; see the following section).
2. Sources that qualify as partial autographs are: part material written by the composer together with the copyist; copy or printed music with commentaries and/or corrections made by the composer; parts copied from the autograph score. The part material often has a higher source value because of its practical performance aims – while the scores are written in a superficial manner, serving only to help orient the conductor. Here mention must be made of the importance of further amendments appearing in autographs; if made by contemporary performers, they can shed light on actual performance practice. Often the quantity of parts is informative too⁴.
3. If no other source is available, a contemporary copy may be acceptable.
4. Late manuscript copy or printed matter – including the edition of complete works – can be acceptable, too, if there is a good degree of probability that they were based on authentic sources which were lost or are not available. (In the cases described under points 3 and 4, special care must be taken concerning the evaluation of the sources. The critical text may be very reliable when made by a learned musician, while an amateurish work may create confusion, errors, and – *horribile dictu* – may even mistake one composer for another. In this regard we need only recall the well-known story of the so-called Vitali Ciaccona, a work which has really never existed.)
5. Present-day editions – and by this I mean reliable, modern first publications – may serve as a source exclusively for publications with practical/didactical aims.

Supplementary sources must by all means be sought and consulted. I can hardly imagine a copy so poor as not to be of any help to the editor in his labour. The most often used supplementary sources are: printings preceding the final version, supposing that they are produced with another matrix (and often published

by several printers, as occurred in the case of the works of Corelli, Geminiani, B. Marcello, Vivaldi, etc., in some cases with significant differences); transcriptions made by the author, for example the cantatas and some concertos of Bach; early versions of the work at hand, e.g. the *Frühfassung* of the *Brandenburg Concerto no. 5* (BWV 1050a); transcriptions made by another author such as those by Veracini and Geminiani from Corelli; and, finally, all the sources listed above under numbers 2-5.

All the sources used must be listed and arranged in the preface of the publications. It is obligatory to mention their location and, in order to facilitate their identification, the shelf markings should be given too. Should two or more sources be used, all editorial choices and decisions must refer directly to the source used. This description can be added to the preface or be given in separate notes. Acceptable deviations from the different sources must also be mentioned here. But superfluous remarks, a detailed enumeration of the apparent pen mistakes and printers' errors should by all means be omitted. A systematic description allows one to sum up corrections of the same genre, and this is one of its greatest merits.

II THE TITLE AND INSTRUMENTATION

The seemingly simple question of titles is, in fact, quite problematic. Let us suppose one adheres to the basic ethical norm of maintaining the title given by the author. How can one decide what the real title is? On baroque title pages one ordinarily finds a long, showy, complex sentence and then selects one part as the title, omitting the rest as a superfluous addition, as mere flourish. But which part should one choose? On the other hand, the composer's full name, the genre of the work, the instruments called for and the kind of publication (e.g. score, parts, piano arrangement, etc.) must be included. A further problem is the correct definition of the actual genre. The original title often deviates from modern nomenclature (cfr. the titles *Sinfonia*, *Concerto*, and *Sonata* in late 17th century Italian music). Sometimes the title needs additions (see below). Similar problems arise concerning the titles of individual movements.

The precondition of a correct solution is the communication of the full original title in the form given by the composer – but only in the preface. Here one may also omit the ordinarily very long dedication, indicating its place with dots between brackets. Having fulfilled this requirement, one must then adhere to the following principles:

1. Maintain the original title in full, if possible, regrouping its parts in the usual sequence: author, title and/or genre, opus number, performer(s), form of publication.
2. Abbreviate the original, above all the instrumentation, with words like 'trio', 'archi', 'orchestra', etc.
3. Add to the (occasionally abbreviated) original title the obligatory supplements: an identifying number when publishing parts of a series provided with opus numbers; a number of the list of the composer's works (BWV, P.V. etc.); and all data which make rapid identification of the work possible, e.g. key, date of composition. Arbitrary numbering – a common custom in the past – is to be avoided.

4. In order to afford correct information to the reader, one may change the title in accordance with the genre and musical contents of the work.

The title problem has a close connection with instrumentation. One must correctly understand the title and the instruments called for (or those not specifically listed but evidently understood by contemporary practice). In our day it would be a rare event indeed to mistake genre and author by misreading the title, as occurred with Bonporti's *Invenzioni a violino solo*. This 'historic' error eventually led to the horrible assumption that the work was one of Bach's sonatas for solo violin! But one still encounters publications without thorough-bass accompaniment (or with the bass part *ad libitum*), mainly in the copious recorder literature. In this case publishers have probably taken a title like *a due* literally, forgetting the usual continuation, which reads *violini e basso* or something similar.

Having well understood the title, one must first decide whether to adopt baroque instruments or their modern equivalents. The most appropriate choice would be a solution which allows for both alternatives. The problem seems to be solved by itself in the case of certain bass instruments, violins, alto violas, recorders/*traversières*, but not with transposing instruments and with those whose technical peculiarities (number of strings, special tuning, etc.) allow for a special way of sounding. In the latter case, if possible, one can maintain the name and notation of the special instrument, leaving the execution to the musicians' discretion (see the 'violino piccolo' part in Bach's *Brandenburg Concerto no. 1*). A transcription for modern instruments or their recommended use is permitted only in the case of little-known instruments that were short-lived in baroque musical practice (violoncino, viola pomposa, etc.). The choice of instrumentation in turn exerts an influence on further decisions of the editor such as continuo elaboration, ornaments, performance and so forth.

One must also select those instruments not named or not defined precisely. This principally concerns the bass instruments and those which realize the continuo part.

Possibilities of doubling and *unisono* – or of omitting doubling – in the case of several parts must be reckoned with, too. This is very important in orchestral works with winds or trumpets, where the bass part must be sustained by bassoons or trombones even when the score does not specifically call for this.

Works with *concertante* instruments require careful arrangement of *solo-tutti* alternation, including occasional doubling in higher parts when winds are also involved.

Frequently the composer permits a choice of instruments or the elimination of one or more of them. These possibilities must be described accurately even when the editor has decided not to include them in his editions of the work.

If the source contains any verbal hint whatsoever of instrumentation or performance, this must be printed in the suitable place.

All questions of instrumentation should be decided upon by the editor and described clearly, but as succinctly as possible. We in Hungary do this in the title, in the first page of the score in front of the parts concerned, or in the footnotes or *ossia* descriptions, and during the further course of the work by means of words such as *solo*, *tutti*, *unisono*, *ad lib.*, *tacet* (set in square brackets) or through footnotes. Decisions of the same type should be summarized in the preface.

We readily apply the 'solution' of not deciding, in the spirit of the baroque era, limiting the description of the instrumentation to words such as *bassi*, *canto*, *continuo* and always leaving the decision up to the performer. (Here I must once again stress the importance of part material.)

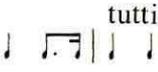
III TRANSCRIPTION

In this section the main features of the changes made on notation will be discussed. These do not require decisions of a creative nature, but merely a certain experience or routine in reading the music of the epoch. The work may be completed by a good copyist, too, on the basis of the given principles. The first aim of this labour is to establish notation which would be most suitable for the instruments selected. Below are the principles of transcription in a reading sequence.

1. The score should be arranged in the order used today: woodwinds - brass - percussion - solo voices - choir - solo instruments - strings - continuo.
2. Instruments playing in unison can be joined on the same staff, including the three cello-double bass-thorough bass parts. One can also make the notation of two instruments of the same genre in one staff with the stems set upwards or downwards. To join and separate these parts, common words like *uniti*, *divisi*, *a 2* are used. In such cases the names of both instruments must be written clearly before the staff concerned. In dubious cases the less suggestive description should be chosen, e.g.

[ossia div.]
 ; and not ;

At the beginning of a solo: 
 rip.

and at the end:  or 

(the former is preferred for short *tutti* sections). If there are staves branching off or mistaken for one another in our source, the fact must be mentioned in the preface.

3. Traditional abbreviations can be written out and, vice versa, written-out repetitions and literally identical recapitulations/*ritornelli* may become abbreviated according to modern conventions. Interventions which imply an editorial decision should be mentioned in the preface (when the duration or validity of the usual marks and terms such as *dal segno*, *da capo*, repeat signs, *bis*, *col basso*, *col ripieno*, *8^a bassa*, *arpegg.*, etc. is ambiguous). Transcriptions of a formal character (*pia*, *for*, *all^o*, and also in titles such as *con VV = con due violini*) can be made automatically.
4. Empty bars in the source can be filled in with rests. Staves of instruments making a longer rest may be omitted. In both cases one must exclude *a priori* the possibility of unison or octave unison.

5. Old-fashioned transposition (e.g. *flauto in la*) and notation for specially tuned strings (*scordatura* notation) can be adapted to modern notation. But even unusual original notation should be kept when it is connected with instrumental techniques (see also section II on instrumentation).
6. Soprano, mezzosoprano, barytone and French violin clefs should be replaced by the more usual ones. Alto and tenor clefs are common to strings, bassoons, trombones; their replacement is required only when the source changes clefs too frequently. The clefs which are connected in any way with musical content (e.g. 'tricky notation' such as when the clefs serve for solving a canon, etc.) must remain unchanged.
7. Modal key signatures should be maintained when the original or common title refers to them (e.g. *Fuga NN toni*, *Dorische Tokkate*, etc.) or if the music itself manifests an archaic character (e.g. choral preludes or partitas). To express major/minor tonality, the modern key signature is best. The addition and omission of accidentals in the transcription are evident and should remain without any particular mention; but the original key signature must be mentioned.
8. The original time signature should be maintained, except for 4/2, 3/1 and longer ones; with these latter, to facilitate reading it is probably better to cut the rhythmical values in half. 6/8 notated in 2/4 cannot be converted; one must leave freedom of execution to the performer. The often missing bar lines must be filled in.
9. By following present-day rules and by utilizing a homogenous system, the note picture will be transformed. This concerns the shape of note heads, the position and direction of the stems, the form and extension of strokes, chord writing and all the other formal changes such as flats converted into naturals, the use of uniform staccato dots, present-day orthography and the placement of terms, etc. During this process, sad to say, the flexibility, delicacy and elegance, as well as that sense of inspired craftsmanship, so typical of baroque handwriting, must give way to a standardized, easy-to-read mode of writing. I am sorry to lose the original, but consider this loss inevitable.
10. Rhythmic values may be changed for better or more common ones, since the change is merely formal:



The same may be said concerning rest marks. They can be joined or divided according to modern practice:



Missing rest marks, dots, strokes, stems and other rhythm signs can be supplied; the correct rhythmic value can be reconstructed if the incorrect one is due to an obvious error. All these amendments need not be specifically mentioned.

11. Original tempo headings must be maintained even in exceptional cases: when they do not only refer to tempo and can be understood as character definitions (*affettuoso*, *grave e spiccato*, *largo*); if they appear to be contradictory

(*andante allegro*), or if they are obsolete (*presto presto*). I deem titles signifying a musical character as evident tempo indications (*toccata, capriccio*, names of dance movements). (For necessary explanations, see the next section.)

12. Slurs and ties from the original source ordinarily need careful checking and supplement. Their formal transcription – shape of sign, curvature, position – is obligatory; thus

 becomes  becomes .

Small slurs between appoggiaturas and main notes, as well as slurs above written-out string arpeggios, may be added without mention.

13. Rules for the text of vocal parts. Latin liturgic texts are transcribed according to the officially used books (*Liber Usualis, Missale Romanum, Vulgata*). Poetic texts remain unchanged, even in their orthography; occasional ones are transcribed according to modern rules. The separation of the syllables must be effected in keeping with the language concerned. The relationship between note and text should be established by means of well-known and accepted systems. The most frequent marks used are: stems to separate notes, and strokes to connect them; the use of ligatures; joining syllables with a small tie put below when they belong to one note (Italian recitativi!); prolongation or repetition of separation marks (hyphen); and all the necessary combinations of these. This system of symbols cannot be used for the instrumental parts. The abbreviations may be converted in full (cfr. number 3 of this section). Missing text can be interpreted between square brackets or in different types. Translated texts should be mentioned in the preface; the name of the translator also appears in the title page. When using texts in several languages for the same voice, the use of different types is recommended. Rhythm signs added for prosodic purposes must differ from the main text as well as from the rhythmical corrections.

Summing up these principles, we can say that all interventions are allowed which do not affect the musical sense, which are purely formal, but which may help to form a clear, modern graphic picture.

IV TEXT CRITICISM

Here the basic creative labour of the editor will be described. This presupposes a knowledge of baroque conventions and also a thorough study of the compositional methods of the composer concerned. Certain traditions may be applied here as well, but the overwhelming bulk of the editor's activity consists of making decisions on his own, of better, of using his own creative imagination, which is naturally subordinated to that of the composer.

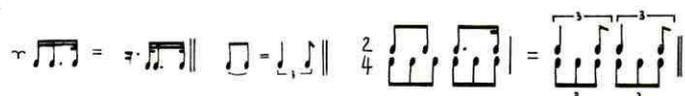
Here too I am obliged to separate the actually inseparable work phases according to the various notation marks.

1. Wherever it is obvious that the composer (or copyist or printer) was mistaken or wrote a note erroneously, the error should be corrected and the place should not be marked separately. Useful indications of the existence of such

errors can be notes corrected in any way (cancelled note head, enlarged note head, tabulature letter over the note, etc.) as well as points where the harmonic or melodic context or any other such analogous situation obviously demonstrate the mistake and at the same time give us the correct solution.

Dubious, ambiguous, undecipherable or incorrect notes must be corrected. The main text should contain the best or most probable solution; the other possible or probable ones must be given in footnotes, in *ossia* or in critical notes. In this way one can inform the reader and at the same time let him make his own choice.

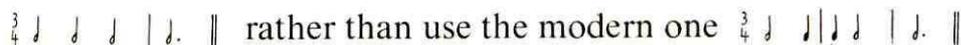
2. Proposals concerning the execution of rhythmic groups or sections cannot be included in the main text. They are to be given mainly in small print over or under the place concerned, or in footnotes. One can also summarize the modes of execution verbally in the preface if possible, or write expressions such as *notes égales/non égales*, *simile*, *come prima* in the right place and put them in square brackets. The most frequent proposals concerning the different solutions of equal and unequal notes are:



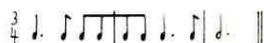
A special suggestion can be offered by the vertical arrangement of the score in cases like this³:



Hemiola writing is a special case. I personally prefer to stick to the original notation, cancelling one bar line



(which induces even trained performers to force the false accent). But 'orthography' like this



3. seems to be forced, too. It may be applied exclusively to didactic publications. The formation of a correct system of accidentals cannot be regarded merely as a question of transcription. There are many ambiguous situations which can be interpreted in several ways and thus need resolute editorial decisions. In general we add the necessary accidentals without any indications when they are missing before repeated notes (with the bar line between), repeated short figurations and octave leaps. These are the 'classical' cases. In the same automatic fashion we omit superfluous, redundant accidentals; let us recall the old rule: "Every modulated note should have its own accidental". Great attention is required for those accidentals which are needed in our modern system but which were expressed in baroque music only by a *lack* of the opposite mark. Such attention must be extended to places where modulation occurs; the accidentals required by the new tonality are written spottily (if at all) and in a con-

fusing way. In places like these one can be helped by bass numeration as well. We readily add 'security accidentals' to eliminate doubts, without adhering to any particular rigorous system. We will thus resolve doubts, or better, will anticipate the problems the reader will probably face. Alternatives and suggestions offered by the editor are to be put over the note(s) concerned.

Sad to say, baroque notation employed a number of different systems which are often applied in an inconsistent and mixed manner. This is why we have not succeeded in finding a proper, homogeneous system which could serve in all cases. Thus all individual publications must find their own way.

4. The system of tempo, articulation and expression marks in baroque notation is discontinuous; the placement of marks is spotty. They can all be considered as mere suggestions. There are two major problems one must overcome. First, the terms are used indiscriminately, and in any case are mixed and altered in a way that differs from modern usage: a tempo mark may also refer to musical expression or bowing technique (see section III, point 11); an expression mark may substitute a dynamic mark and viceversa, as *dolce* is an equivalent for *piano*, *forte* for *in rilievo*, etc.

The second and even greater problem is the question of the extension and validity of the indications. Only certain principles can be applied to facilitate the editor's decision in individual cases.

1. *Tempo*. If the source consists of parts, the tempo indication is maintained and considered valid for the entire section when noted in at least one part (ordinarily in that of the continuo). A metronome number can be added in square brackets when the tempo indication differs from the usual one, when it can be misunderstood or when it is based on conventions, as in dance movements. *Ritenuato* should not be indicated⁶.
2. *Dynamics*. It is necessary to supply the score with dynamic markings due to the principle which requires them in all parts. One single dynamic mark can be extended to full orchestration, e.g. a *subito forte* at the beginning of a *tutti* section or a *piano* for accompanying a solo. This is the so-called 'vertical supplement'. A 'horizontal supplement' is also very important when spotty marks indicate a seemingly infinite *piano* or *forte*; the signs must be altered when one can sense a change in the musical context. Based on analogous points or on commonplaces like *echo*, further supplements can be imagined, too. Our supplementary dynamic marks, being editorial suggestions, must by all means appear in square brackets. This does not disturb the reading, but calls attention to the fact that a colorful dynamic interpretation is desired. We do not actually know how baroque interpretation sounded, but it must certainly have been quite varied and colorful⁷.
3. *Articulation*. With very few exceptions, the only genuine articulation indications in the modern sense are *staccato*, *legato* and *vibrato*. The others are regularly connected with instrumental technique⁸ (*spiccato*, *arpeggiando*). Others can be associated with certain expressions (e.g. *largo* often implies *tenuto*); sometimes they accompany a characteristic rhythmical figure such as these



which in *grave* tempo require a kind of *marcato*, and these

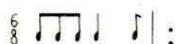


which in *vivace* tempo require a *leggiero*.

Some dance movements and other characteristic genres need their proper articulation, etc.

Our editorial system regards as undesirable an articulation mark system that goes into detail. However, it approves of supplementary marks which occur in the source – but exclusively in the form of separate editorial additions set out in the shortest possible way (e.g. by using terms such as *simile*, *sempre staccato*, *come prima*)⁹.

4. A special problem almost always recurs with respect to slurs. Their shape is imprecise, as is their exact position. (It appears to me to be a baroque rule that slurs must not touch the staff.) A very difficult and complex task is that of determining where they begin and end. Some helpful means are: the comparison of identical figurations and analogous places; bearing in mind certain conventions (e.g. the traditional phrasing in gigue-like movements)



consulting with accomplished string players in order to learn the instrumental-technical possibilities; careful consideration of the correct phrasing.

The problematic, dubious placing of slurs and recommended and/or possible solutions should be discussed in the preface. Added slurs and ties are to be slashed (—/—).

5. *Grace notes*. The editor can supply the text with grace notes missing from the original and can offer solutions for their execution.

Supplementary grace note marks are recommended when the source contains an abundance of them; by using analogies and conventions as a basis, a systematic arrangement can be elaborated in full. This type of supplement is obligatory with grace notes of thematic significance, e.g.



(from J.S. Bach's *Cathedral Fugue*). Traditional marks such as cadential trills or common performers' solutions such as trills or tremolos above long notes in the harpsichord part can be recommended, but overly abundant embellishments are uncommon. The improvisation of ornamentation should be at the performer's discretion¹⁰. All supplementary marks must appear in square brackets.

One should limit the proposals regarding the execution of grace notes to the following: explanation of indications that are either obsolete, used rarely or have a special meaning (in certain periods or schools)¹¹; adaptation of a solu-

tion that comes from another source or an analogous place where the embellishment is written out; when necessary to show the alterations of the ornamental notes; when the execution is connected with tempo, rhythm or articulation proposals made by the editor. If the composer himself gives instructions concerning performance, this must be published in the form of a footnote or – more often – in a table. Our own suggestions should possibly be given in summarized form, and special cases in footnotes or in small print.

6. *Instrumental technique marks.* These occur spottily in the sources. We allow the editor to add marks of this type, especially fingering for keyboard instruments, bowing for strings and special stops. They appear as additions generally mentioned in the preface.

7. *The continuo part.* There are two possible solutions here. First, one can maintain the original notation, which generally consists of the bass part and numeration. (When one is so fortunate as to have some chords in the original, as in the *Brandenburg Concerto no. 5*, they must be published unchanged.) The numeration must be completed by the editor, with additions in square brackets.

The numbers follow modern methods; thus \flat becomes $6\#$, \natural becomes $7\flat$, \sharp become $\frac{4}{2}\#$, etc. The accidental is written after the note (though it would be better to put it before the note, since the number represents a note).

The second possibility takes everyday practice into account and gives an elaboration of the continuo part. I regard this work as the most creative and, at the same time, the one with the most responsibility. One must know the ways, the habits of the composer, the peculiarities of the instruments, the requirements of the genre. One must reveal the spirit of the work, breathe with the music, as it were. And all this must be done without illusions: one can never attain the composer's level of improvisatorial, inspired accompaniment. Our writing can fix neither the spontaneous liberty of living performance nor the free ornamentation of the part, the breaks and rhythmization of the chords, the stops, the changes of manuals...

An ideal continuo allows for variation, imitation, an increase or reduction of the numbers of voices and, at the same time, gives the performer ideas, stirs his imagination. One may say that such a continuo does not exist and indeed has never existed. But we can try to approach this ideal.

Some 'rules' of elaboration are described below.

The harmonization must be in accordance with the performing instrument. Choosing the instrument and defining the character of harmonization are one and the same. The instrument selected must be baroque: cembalo, organ, lute, etc. The elaboration must not take into account the peculiarities of modern instruments such as the piano. With these latter the performer himself must be responsible for the adaptation, it is he who is obliged to find the appropriate style.

The continuo part plays different roles when accompanying a recitativo, a choir, an orchestra, a solo instrument or a chamber ensemble. (Here 'solo' sonata, arias for solo voices and solo sections of a concerto are considered chamber music.) A satisfactory recitativo accompaniment may be obtained by means of the usual sketch-like chords; the trained performer will invent the necessary variations and embellishments. A continuo that accompanies a choir alone – usually an organ in the case of sacred music – serves primarily for maintaining the pitch; a simple se-

ries of chords, as in a recitativo, or an organ tabulature-like unison with the voices, may be quite satisfactory. The two methods can very well be combined.

Similar principles can serve for choir movements and chorales of an oratorio or cantata. For secular orchestral music, the cembalo is the best instrument. Here the role of the part is a kind of instrumentation in the modern sense too: it helps produce a decisive and bright sound. Audacious use of 4-8 voices and open parallels with the strings also in polyphonic movements, are also called for. In fugal expositions, before the entrance of the bass part the cembalo can play with the upper parts or keep silent.

For all practical purposes, a cembalo-continuo is to be used almost exclusively for chamber music and for *sonate da chiesa*. Here the role of the cembalo is radically different from the cases described above, ranging from a discreet background to soloistic prominence. The part should be built with motivic consistence, making use of possible imitations and defining clear melodic lines as if it were a composition *per se*. On the other hand, it must remain within the framework of an accompaniment, and must avoid disturbing the other parts in any way. Special care must be taken as to the position of the chords and the changes of position in accordance with form development. The alternating volume of the performing instruments must be measured and followed by the cembalo. (Thus a fixed 3 or 4 part elaboration is the worst one.)

Original and added dynamics should be taken into consideration too. Parallels with any parts whatsoever must be avoided, contrary motion preferred. Sections without melodic upper parts (basso continuo solo) need a florid thematic elaboration (e.g. the *Quia fecit mihi magna* aria in Bach's *Magnificat*).

But all these 'rules' fit only when the work 'offers itself' to such an operation. A simple but well constructed structure facilitates improvisation; a forced one, though virtuoso, blocks creative fantasy.

There is another particular question to be discussed: bass numeration. To what degree can we rely upon it? Can we give differing chords at all? What I mean to say is that numbers are a secondary, auxiliary and thus defective notation. Again, basic and evident numbers are often absent. The numbers often stand in contradiction with written-out parts or can be mistaken for one another: $\frac{65}{43}$ may become $\frac{5-}{43}$, or can be supplemented; 65 may become $\frac{6-}{5}$, $\frac{6}{4}$ may become $\frac{6}{3}$ or must traditionally be supplemented as a cadential 87. Finally, numbers can be of help, but it is much more important to study the entire composition, to apply correct musical logic.

The continuo elaboration is an evident editorial addition. The preface can acknowledge certain aspects of this work. The given part – due to its practical function – must not appear in small print. The original numbering should by all means be published; important differences between numeration and elaboration should be described in critical notes.

V FEATURES OF PUBLICATION

The final result of the editor's labour is a manuscript which contains: the entire text of the source(s), written out in black; the editor's interventions, which must be distinct in print, written out in red ('creative interventions'); other inter-

ventions, which however need not be distinct in print, appear in green ('automatic interventions' and transcriptions); a fourth, different color can be used for small print indications and/or different types for texts.

This manuscript is accurately revised by the publisher, ordinarily a member of the editorial staff. He gives further instructions in order to realize the graphic design in the best way. Thus the whole process of printing, including proof-reading, is considerably facilitated.

Let us now survey the printed matter. The cover and title page give us the composer's name, the title of the work, the genre, the instrumentation and the kind of publication; the latter also gives the editor's and translator's names, the opus number and any other obligatory information. The first page of music gives the year of composition, if known, and contains the full instrumentation, with the names of instruments given in full too. This is also the best place for giving incipits. In this way one can condense the original instrumentation, clefs, transposition, key and time signatures in one single illustration.

Another necessary addition is a preface containing the description, range and evaluation of source(s), the full title, all the changes made during the transcription (except those given in the incipit), and all the features of text criticism which can be summed up verbally. Particular descriptions, argumentation and discussion, alternatives, different interpretations, etc. may form another part of the preface or may appear as critical notes. Further notes and instructions are given in the pages concerned. Chamber music scores are provided with parts, too.

All editorial interventions that cannot be summarized verbally appear with a distinctive sign such as square brackets, slashed slurs, small print and different type. This compound system of signs gives the reader the possibility of reconstructing the original text in its true spirit. But due to these formal changes, there emerges a certain tendentious impression or conditioning image which cannot be avoided.

Here I must enumerate some phenomena which have an influence on the reader, an influence caused by changes that are slight and insignificant, but which taken as a whole are really effectual. The new organization of the score with bar lines and signs such as this { suggest cohesion. The direction and extension of strokes has the same effect in microstructure (strokes indicating phrasing like this



are never applied). The placement of the performance marks suggests form; form is also indicated by dividing parts between the two hands and/or the pedal in keyboard music. Here fingering is an important factor, too. And, last but not least, the presence of an added part, that of the continuo, completes the illusion. In any case I am obliged to agree with those who consider this note picture a common one. I must admit that it is exactly this which gives more detailed information to the performer, better than what could ever have been given by the original, which I esteem so highly and love so much. I must believe in my work which, when it changes one sign or symbol for another and adds further signs or symbols, causes the external appearance to be changed while maintaining the essence intact.

Lastly, an important exception must be mentioned: publications effected for purely practical reasons. This goes under the general heading of 'didactic' or 'pedagogic' publications. The published work can evidently never take on the role of the teacher who instructs by means of words and examples, but it may offer a certain

amount of help for the student who will gain from this and will perhaps go on to improve authentic performance practice.

In order to realize this aim we free the note picture of symbols which guarantee their musicological reliability. Neither preface nor critical notes are given. Instrumentation is treated in a freer way, taking into account the peculiarities of modern instruments. Additions and explanations are extended to the desired quantity. The system of execution marks is elaborated in particular. Grace note marks and their execution are given wherever necessary. (In many cases the *score* can be regarded as a critical publication, while the *part* contains the desired didactic elements.)

The continuo part must by all means be elaborated in such a way that it does not take into consideration the abilities of a trained performer. Notes can be provided with instrumental-technical marks (breathing, position, modes of stopping, etc.). Phrasing indications are given only very seldom to facilitate the execution of difficult phrases. Here too, one must avoid the influence of creative fantasy. Hungarian musical education has learned from Zoltán Kodály (to name one person) to esteem and appreciate children's ability and talent. One must offer them – in print as well – the possibility to develop their gift for music. I must confess that we are constantly seeking this in our musical publications and have obtained some good results, but we are not yet totally satisfied.

Music publishing must deal with the contradiction between theory and practice, between musical science and everyday musical practice and life. Not to mention extra-musical aspects such as marketing, promotional activities, distribution, etc. These are the main reasons why we must accept merited, constructive criticism. But for the same reasons we must keep the above-described system open and flexible, we must be ready and willing to change it. This is why in conclusion no conclusion can be given.

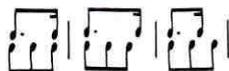
La pubblicazione odierna della musica barocca in Ungheria: principi e pratica

L'articolo illustra a grandi linee i criteri teorici-pratici seguiti dall'editrice di stato ungherese nella pubblicazione della musica barocca. La trattazione, che rimane entro i limiti cronologici del secolo barocco (circa 1650-1750), ha per oggetto le edizioni critiche destinate tanto allo studio scientifico che all'uso pratico (esecutivo), escludendo però le pubblicazioni in facsimile.

Il primo paragrafo verte sulla scelta e la classificazione delle fonti. Il secondo è dedicato ai problemi di intitolazione e, conseguentemente, di strumentalizzazione. Nel terzo sono descritti i principi di trascrizione ("interventi automatici"): ordinamento della partitura, abbreviazioni, trasposizioni, chiavi, indicazioni metriche e di tonalità, varianti semiografiche formali, indicazioni ritmiche e agogiche, legature, sottoposizione del testo nella musica vocale. Il quarto paragrafo delinea le operazioni di critica testuale ("interventi creativi"), relativamente a note erranee, interpretazioni ritmiche, sistemi di alterazione, suggerimenti circa il tempo, la dinamica, il fraseggio, l'espressione, la tecnica strumentale, gli abbellimenti; realizzazione del basso continuo. Il quinto paragrafo fornisce gli elementi di identificazione bibliografica della pubblicazione. (traduzione di Carlo Vitali)

NOTES

- 1 There is no denying the fact that within its limits *sui generis* the facsimile would be the best source. I have also consulted publications containing the facsimile and its modern transcription set side by side. This is certainly the best possibility, but hardly ever serves practical purposes – and its costs are enormously high. Both types are aimed at a small group of specialists and not at a wide public, which would, however, also like to learn, discuss and perform this music – in a word, live it.
- 2 There is only one music publishing house in Hungary, 'Editio Musica Budapest', devoted exclusively to music: printed music and books on music. The average yearly output ranges from 200 to 300 new publications (not including reprints and books).
- 3 Score and part material are always considered as two separate sources even when written by the same hand.
- 4 For example, the enormously rich parts material of the concertos and symphonies by Torelli conserved in the Bologna Archivio di San Petronio under the shelf marks D. 4 - D. 10: one can find 8, 10 and occasionally 12 parts for the first violins!
- 5 In the autograph score of Bach's *Brandenburg Concerto no. 5*, movement 3, all the three possible encounters of 'vertical arrangement' can be noted:



This revealed to me that Bach obviously played it like this:



This is why he did not bother about exact placement.

- 6 The *ritenuto* consists of note values (for example in the hemiola). In some cases this is evident, as in fast movements, before fermatas or written-out slow tempi. In other cases it seems to be a superfluous manner of writing out. Performance practice uses this nice, fine, elegant means of phrasing in a mechanical way even in our day; in some cases it would actually be better to write: *non ritenuto*.
- 7 Some marvellous composer-performers have tried to describe their own performance 'methods' in publications. It is very interesting indeed to compare such publications; for example the three editions of the *Wohltemperierte Klavier* by C. Czerny, E. d'Albert and B. Bartók. One can learn what opinion these great masters had of Bach's music, thus enriching one's creative imagination. But these heroic attempts have failed because of the poverty of notation, and therefore for everyday practice are utterly inadequate.
- 8 I happened upon one interesting recommendation regarding instrumental techniques in the flute sonatas by P. Belinzani (op. 3, Venezia, Bortoli, 1720, fasc. ed. Firenze, 1979). The preface – *Al benigno lettore* – reads, among other things: «... *chi non avrà lena bastante per modulare i lunghi passaggi... potrà nel tempo ordinario omettere la prima Nota del primo o terzo quarto... quando però sarà accompagnata dal Basso continuo...*» A solution recommended also in modern editions.
- 9 One must navigate between two contrasting opinions regarding tempo, dynamics, articulation and expression. The more widespread one says that similar themes, figurations and phrases must be performed in the same way; the opposite opinion attempts to explain the contradictions found in the original texts, and considers the mechanical application of uniform solutions too easy and too simplistic. After all, one must not lose sight of the fact that music is a vivid, dynamic, developing form, never a static, unchanging one, as may perhaps be suggested by the image represented by mere notes. But at the same time I cannot deny the fact that baroque music does oppose blocks of a similar character to contrasting sections. This is why I always try to reduce my editorial proposals to a minimum that derives only from traditions or from the very spirit of the work at hand. And I always make my suggestions in such a way as to allow for freedom of choice, acceptance or refusal.
- 10 Baroque composers repeatedly express this liberty of choice on the part of the performer. For example, the following ornamentation of the fugal theme of the *Brandenburg Concerto no. 2* (third movement), is most probably a sort of non-verbal 'permission' to embellish as one pleases:

trumpet _____ tr _____ tr _____ tr
 oboe _____ (no trills)
 violin _____ tr
 flute _____ tr _____ tr _____ tr _____ tr _____ tr



I understand such 'superficiality' as a sign of liberty; these trills are written only *pro memoriam*, the ornamentation evidently being free.

- 11 An interesting example can be found in the first movement of the *Brandenburg Concerto no. 5*, bars 95-96. Here one finds a sign (~~~~) over the flute and violin parts. Performers usually make a trill (extended, naturally, over the whole section, bars 95-100). I am strongly convinced that the sign stands for vibrato because: i) this sign can stand for trill, vibrato and tremolo; ii) here a trill disturbs the cembalo figuration; iii) Bach preferred the common *tr* sign for the trill; iv) in Italian music the sign at hand refers almost always to vibrato and this particular Concerto evinces a strong Italian influence. My publication has kept the sign unchanged and a note refers to the recommended solution.

CONCORDANZE LETTERARIE E DIVERGENZE MUSICALI INTORNO AI “MADRIGALI A CINQUE VOCI [...] LIBRO PRIMO” DI CLAUDIO MONTEVERDI

di Paolo Fabbri

Già così basilari per la definizione critica di un testo (che delle discipline filologiche anche in musica è compito primario), da qualche decennio le varianti d'autore stanno dimostrando di racchiudere virtualità critiche spesso succulente. Rispetto al campo solo letterario, quello letterario-musicale (della poesia cioè che viene posta in musica) offre ulteriori potenzialità nel confronto tra le varie intonazioni che autori diversi hanno fornito al medesimo testo: varianti d'autori, appunto, in grado di contribuire ad illustrare modi e tempi della fortuna di uno scrittore e di certe sue opere (tra parentesi, tali fonti musicali potrebbero rivelarsi preziose pure per i filologi letterari, solo che le frequentassero con maggiore assiduità), e capaci anche di suggerire inclinazioni di gusto, tendenze di poetica e propensioni stilistiche ed espressive di singole personalità o di tutto un ambiente. Da alcuni anni a questa parte tali studi comparativi hanno iniziato a consolidare acquisizioni critiche spesso assai accattivanti soprattutto nell'area del madrigale cinque-secentesco e del teatro per musica¹, facendo intravedere anche la possibilità di concorrere alla fondazione di una storia del gusto meno vacua ed avventata di quanto finora non sia stato².

Dei madrigali a cinque voci prescelti da Monteverdi per costituire la sua prima raccolta a stampa di questo genere (edita a Venezia da Angelo Gardano nel 1587³) alcuni utilizzano testi che, in quel giro d'anni, trovarono intonazione anche presso altri compositori.

Marenzio aveva già usati i testi di *Ardo sì, ma non t'amo* (Guarini), *Questa ordì 'l laccio* (G.B. Strozzi) e *A che tormi il ben mio. Ch'ami la vita mia e Tra mille fiamme* figurano in *Dei Floridi Virtuosi d'Italia... Libro primo* (Venezia, 1583) con la musica rispettivamente di Lelio Bertani e Orazio Vecchi. *Baci soavi e cari* (Guarini) e, ancora una volta, *A che tormi il ben mio* compaiono nel secondo e terzo volume della stessa serie (Venezia 1585 e 1586) con musica di Paolo Masnelli. *La vaga pastorella* figura nel *Secondo Libro di Madrigali A quattro voci* (Venezia 1555) di Vincenzo Ruffo e, più recentemente, come dialogo a sette voci nel *Primo Libro de Madrigali a sei voci* (Venezia 1567) di Teodoro Riccio. Ad eccezione dell'astro Marenzio, i compositori dai quali Monteverdi può avere ricavati i suoi testi appartengono tutti all'ambiente lombardo-veneto accentrato su Brescia e Verona: veronese e presente a Verona nel 1578-80 Vincenzo Ruffo; bresciano e per qualche tempo maestro di cappella a Brescia Riccio; veronese e organista dei conti Bevilacqua Masnelli, che fu poi organista di Guglielmo Gonzaga e tornò quindi a Verona, organista del Duomo e dell'Accademia Filarmonica; presente a Brescia nel 1577 e poi maestro di cappella a Salò Orazio Vecchi, le cui *Canzonette* sopra citate sono dedicate al conte Mario Bevilacqua di Verona; “maestro della

musica del Duomo di Brescia” Bertani. Veronese fu anche Ingegneri, del quale però Monteverdi evitò rispettosamente di ripetere alcun testo. Fanno eccezione quelli di *Ardo sì, ma non t'amo* (Guarini) e *Ardi e gela a tua voglia* (Tasso) che anche il maestro compose quasi contemporaneamente all'allievo e pubblicò nel suo *Quinto Libro de Madrigali a cinque voci* (Venezia 1583; dedicato agli Accademici Filarmonici). Si tratta però di testi notissimi, già usati da Vecchi nei *Madrigali a sei voci Libro Primo* (Venezia 1583) e da Masnelli nel *Primo Libro de Madrigali a cinque voci* (Venezia 1586). Marenzio si limitò ad usarne soltanto il primo, il quale però è il tema, messo in musica da ventotto diversi compositori, della raccolta *Sdegnosi Ardori* (Monaco 1585)⁴.

Una comparazione tra i madrigali di Monteverdi e quelli, omogenei (ugualmente a cinque voci), dovuti ad altri, può forse fornire indicazioni di una qualche utilità sugli orientamenti compositivi di questi esordî monteverdiani.

Ch'ami la vita mia nel tuo bel nome. Lelio Bertani (1583) articola il testo analogamente a quanto fa Monteverdi: con cadenze-cesure ai versi 3, 5 e 7, in corrispondenza delle rime bacciate. Analogo anche l'avvio, a tre voci, con le due superiori appaiate per terze sulla base armonica fornita dall'altra: e ciò per l'intero primo verso. Alla svolta avversativa del verso 3 («ma tu...») le prime divergenze: Monteverdi prosegue - con una nuova idea, naturalmente - l'imitazione a quattro iniziata al verso precedente, mentre Bertani (più sagacemente, evidenziando meglio la virata concettuale) introduce in contrappunto doppio tenore e basso - finora inattivi - sotto il duetto sempre per terza di canto e quinto, ancora impegnati col verso 2.

Nel seguito Bertani alterna correttamente imitazioni (totali ed a gruppi), andamenti omoritmici e floridità vocali, accennando convenientemente a maggior serietà di stile nella chiusa del verso 5 («il cor afflitto»). Ben più parziale Monteverdi, che sbriga omoritmicamente o con elementari echi imitativi i luoghi discorsivi, ragionativi, per concentrarsi unicamente sulla sostanza patetica di quei versi: «il cor afflitto» del verso 5 e l'antitesi della conclusione («ch'ami la morte, e non la vita mia»). A quello viene riservato un passo di patetica serietà assai più ampio e di maggior tensione armonica di quanto avviene in Bertani, mentre questa costituirà il centro d'interesse della sezione finale. Bertani replica ed amplifica l'ultimo distico:

1^a esposizione

v. 6 tenore + basso con risposta di canto + quinto ed alto

v. 7 imitazione globale delle cinque voci (nell'ordine: tenore, basso, alto, canto, quinto)

2^a esposizione

v. 6 canto + alto con risposta di tenore + basso (col quinto a far da cerniera tra i due raggruppamenti) canto + quinto con risposta di tenore + basso (ed alto)

v. 7 duplice imitazione globale delle cinque voci (nell'ordine: canto, quinto, tenore, alto, basso; tenore, alto, quinto, canto, con l'inserimento conclusivo del basso).

Monteverdi, che usa un materiale dal profilo melodico simile a quello bertaniano (v. es. 1), dà però i due soggetti corrispondenti a «morte» e «vita» contemporaneamente, non nella regolare successione del testo come avviene in Bertani, rea-

lizzando una sovrapposizione conflittuale che dell'antitesi retorica è l'equivalente musicale (e ben più incalzante, data la simultaneità consentita alla musica)⁵.

Es. 1

Bertani

Ch'a- mi la mor- te e non la vi- ta mi- a

Monteverdi

Ch'a- mi la mor- te e non la vi- ta mi- a

A che tormi il ben mio. Il confronto con la versione di Paolo Masenelli (1585) risulta solo in parte praticabile, dato che questi utilizza un testo che con quello intonato da Monteverdi ha in comune unicamente i distici d'inizio e di conclusione. Proprio queste parti mostrano spiccata, in Masenelli, la tendenza ad una cantabilità ariosa, verticalmente e quasi-monodicamente poggiata su colonne d'accordi.

Al contrario, Marenzio (1584) ne dà una versione⁶ che potrebbe costituire l'aureo modello non solo di certo suo stile, ma anche di un più generale ideale madrigalesco in quegli anni assai vagheggiato: grande fluidità cantabile - orizzontale - delle voci in altrettanto grande equilibrio tra loro; contrappunto sapiente ma "morbido", dissimulato in un'apparente facilità; generale eufonia che si apre a tensioni patetiche (gravità di stile, ritardi che provocano incontri dissonanti) nel culmine espressivo del testo (il verso 3: «Questo, madonna, è troppo gran martire») in posizione perfettamente centrale, seguito dall'ugualmente ma diversamente espressiva e comunicativa unanimità delle voci per le interiezioni successive, salvo poi a ritornare all'imitazione per raggruppamenti o a voci singole nel finale. A presiedere il tutto insomma è un ideale governato dal concetto d'armonia, dinamicamente inteso e conglobante quindi passi disarmonici riassorbiti nel superiore equilibrio dell'insieme. Il testo vi è intonato linearmente, progressivamente da tutte le voci, che lo cantano regolarmente nella sua integrità (parziale eccezione fa il basso, il meno impegnato), con eventuali ripetizioni di emistichi o versi interi.

In Monteverdi la messa in musica del testo è assai più accidentata ed irregolare: solo il quinto lo presenta intero e consequenziale, mentre certe ripetizioni recano il segno di una frantumazione dettata dal criterio della massima espressività. È il caso del verso 3, con l'affannosa rottura «è troppo gran... è troppo gran martire» (quinto e alto) che spezza il verso in unità inconsuetamente illogiche dal punto di vista del senso, ma ricche di valenze sentimentali. Ugualmente sorprendente l'avvio, col primo verso iterato emblematicamente da ciascuna delle voci: anzitutto dal canto solo (e Pirrotta parla egregiamente di «appassionato gesto iniziale»⁷: in Marenzio solo l'alto replica più volte «A che tormi il ben mio»), e poi da quinto, basso ed alto + tenore mentre appare contemporaneamente il verso 2 (alto + tenore appaiati, canto + quinto in imitazione stretta e tutti più spaziatamente)⁸. Anche Monteverdi, ovviamente, punta sul verso centrale come culmine espressivo, ma rincara la dose affiancandogli insistentemente il successivo, su cui Marenzio era scivolato più lieve.

Baci soavi e cari. Uno sguardo anche rapido a Masenelli (1585), e Monteverdi mostra immediatamente un'apparenza di maggior "impegno" compositivo. In Masenelli i versi 1-6 sono tutti trattati ugualmente ad imitazione, con varietà di episodi che comprendono anche un mutamento ritmico (verso 5: «com'un'alma rapita») ed una venatura d'espressività più intensificata (verso 6: «non sent' il duol di morte e pur si more»).

A questo punto l'atteggiamento monteverdiano è largamente prevedibile: tutto l'interesse è accaparrato proprio dal verso 6⁹, mentre gli altri - preambolo discorsivo a quel nucleo patetico - sono sbrigati omoritmicamente (quasi una monodia, secondo Pirrotta¹⁰: come una declamazione recitativa armonizzata che introduce l'"arioso" polifonico) o al più con una semplicissima imitazione (per il verso 2), secondo il solito atteggiamento di faziosa parzialità per tutto ciò che sappia di tensione sentimentale e diversamente quindi dalla varietà tutta esteriore - e quindi sostanzialmente uniforme - di Masenelli.

I versi seguenti («Quant'ha di dolce Amore, / perché sempr'io vi baci, / o dolcissime rose») trovano Monteverdi e Masenelli concordi nell'alternare omoritmiche dolcezze con un episodio imitativo. Ma mentre questo per Masenelli è una semplice sosta per poi riprendere il fitto lavoro delle proposte e risposte polifoniche, Monteverdi individua nei versi restanti («E s'io potessi ai vostri dolci baci / la mia vita finire, / oh che dolce morire!») la parola-chiave «dolce», risolvendoli ugualmente sul versante di quella medesima, precedente dolcezza su cui si proietta talvolta un'ombra (verso 12: «la mia vita finire») oppure s'insinuano più acrisentori (il «morire» del verso 13).

Tra mille fiamme e tra mille catene. Vecchi (1583) e Monteverdi concordano in più punti: l'incipit dattilico, a *chanson* (ripreso - diminuito - al verso 4) col "fiammeggiante" vocalizzo che segue; l'assenza iniziale del basso; il trattamento di alcuni vocaboli determinanti («Amor» del verso 3, il conclusivo «morir»); la legiadria di certi passi; alcuni andamenti metrici.

Al più dotto contrappunto di Vecchi, Monteverdi preferisce le consuete forzature patetiche: aumenta sensibilmente il giuoco dissonante dei ritardi su «le mie pene» (verso 3) o i cromatismi a «m'impiegò il cor» (verso 6), opponendo per di più le imitazioni delle voci sottostanti al disteso, cantabile «sì soavemente» di quella superiore (la solita compresenza oppositiva riservata ad antitesi, concorsi straordinari di opposti usualmente inconciliabili ed ossimori tanto comuni nel petrarchismo di questo tardo Cinquecento), sconvolgendo l'enunciazione dell'ultimo verso («morir m'è dolce, e non sperar aita») con l'affidare a canto ed alto dapprima solo l'«aita» conclusivo, che viene così a tramutarsi in iterata, sofferta invocazione.

Ardo sì, ma non t'amo - Ardi e gela a tua voglia. Tra i molti che misero in musica quella tenzone o solamente il suo avvio¹¹, il confronto privilegiato è con Marcantonio Ingegneri (1583), per esaminare quanto del maestro può eventualmente essere trapassato nell'allievo. Certa comunanza di materiale, all'inizio di *Ardo sì, ma non t'amo* e della controrisposta *Arsi et alsì a mia voglia*, si verifica in Monteverdi così come in Ingegneri tra gli esordî di *Ardo sì, ma non t'amo* ed *Ardi e gela a tua voglia*.

Es. 2

Ingegneri

A Ar- do sì Ar- di e se la

A Per- fi-da e di- spie-ta- ta

A Per- fi-do et im- pu- di- co

Monteverdi

C Ar- do sì ma non t'a- mo

C Ar- si et al- si a mia vo- glia

Ma analogie di questo tipo sussistono anche, nel caso di *Ardo sì, ma non t'amo*, tra Ingegneri e Monteverdi, il quale ripresenta, retrogradi o in inversione, i soggetti del maestro.

Es. 3

Ingegneri

Q Ar- do sì ma non t'a- mo

Monteverdi

C Ar- do sì ma non t'a-

A Ar- do sì ma non t'a-

Ancor prima che di Monteverdi, sono proprie d'Ingegneri: la tendenza a sovrapporre porzioni diverse del testo, anche in funzione antagonistica (v. al verso 1 «Ardo sì» e «ma non t'amo»)¹²; l'insistita iterazione di brevi sezioni, soggetti, parole-chiave; il fitto incastro degli episodi, l'inestricabile polifonia. Monteverdi però estremizza tutto: gli incontri delle voci danno luogo ad asprezze inusitate (sensibilissime in «indegnamente amata», nel primo dei due madrigali, in cui tra canto ed alto si crea una settima senza preparazione)¹³, le sovrapposizioni si moltiplicano, il testo ne viene compresso e scardinato, in un arruffio ignoto ad Ingegneri che in

ogni occasione serba nonostante tutto una rotondità, una misura - anche armonica - che rifiuta programmaticamente l'eccesso¹⁴. «*Thus in his first madrigal book he [Monteverdi] is already as unlike his teacher as possible*», afferma Einstein con una certa esagerazione¹⁵. Ed ancora: «*He is Ingegneri's pupil only on the title page. [...] Ingegneri's real pupil is Marenzio, with his fine sense for literary values, a man who is still loyal to Petrarch and Sannazarò*»¹⁶. Almeno nel caso qui esaminato, sembra di poter dire invece che certi atteggiamenti monteverdiani trovano le loro radici proprio in Ingegneri, salvo poi ad andare ben oltre e scompaginare quelle equilibrate architetture.

*Ingegneri is one of the most skillful of those who brought the madrigal to perfection: for all his gentle agitation he is always self-possessed; for all his high seriousness he is always judicious and tasteful; he is a pure classicist, a master of form. Of Monteverdi, on the other hand, we may say that from first to last he was the very opposite of a classicist*¹⁷.

Stavolta le conclusioni di Einstein si possono sostanzialmente sottoscrivere. Fin da questi suoi esordî Monteverdi infatti dimostra attitudini allo stile patetico nettamente superiori e più forti di qualsiasi altra esigenza: per un'espressione sempre più aderente e comunicativa di certi luoghi sentimentamente tesi egli trascura tutto ciò che sta intorno, giunge ad eccessi armonici, rinuncia a soppesate architetture, sconvolge i testi letterari, squilibra la composizione. Giovanni Maria Artusi - è noto - se la prese coi madrigali da Monteverdi editi nei libri *Quarto* e *Quinto* della serie di quelli a cinque voci: non senza ragione avrebbe potuto farlo già fin da questo *Primo libro*. Se attese prove più tarde ed esplicite fu forse perché ritenne che con esse Monteverdi avesse colmato ogni misura.

NOTE

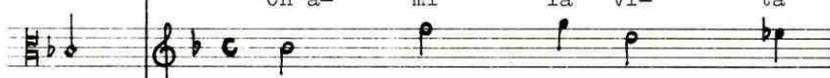
- 1 Per l'uno e l'altro filone d'indagine si vedano: P. PETROBELLI: "Ah, dolente partita": Marenzio, Wert, Monteverdi, in *Congresso internazionale sul tema "Claudio Monteverdi e il suo tempo"*, Venezia-Mantova-Cremona 1968, p. 361-76; Z.M. SZWEYKOWSKI: "Ah, dolente partita": Monteverdi-Scacchi, in "Quadrivium", XII (1971), 2, p. 59-76 (v. anche C.V. PALISCA: *Marco Scacchi's Defense of modern music (1649)*, in *Words and music: the scholar's view. A medley of problems and solutions compiled in honor of A. Tielmann Merritt by sundry hands* (a cura di L. Berman), s.l., Department of music Harvard University 1972, p. 189-235); L. BIANCONI: *Ah dolente partita: espressione ed artificio*, in *StM*, III (1974), p. 105-30; M.A. BALSANO: *I madrigali di Ludovico Ariosto messi in musica a tre, quattro, cinque e sei voci*, in *L'Ariosto, la musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi* (a cura di M.A. Balsano), "Quaderni della RIdM", 5, Firenze 1981, p. 89-126; H.S. POWERS: *Il Serse trasformato*, in *MQ*, XLVII (1961), p. 481-92; ID.: *Il "Mutio" tramutato. Part I: sources and libretto*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento* (a cura di M.T. Muraro), Firenze 1976, p. 227-58; L. BIANCONI: "L'Ercole in Rialto", *ibid.*, p. 259-72; L. LINDGREN: *I trionfi di Camilla*, in *StM*, VI (1977), p. 89-159. Qualche utile indicazione sull'impiego della metodologia qui illustrata si può raccogliere anche nel seguente gruppo di scritti, incentrati su varie versioni del *Lamento d'Arianna* di Ottavio Rinuccini (e suoi adattamenti) proposte da vari autori oppure dal medesimo compositore (Monteverdi) in redazioni diverse (a voce sola e polifonica): G. BARBLAN: *Un ignoto "Lamento d'Arianna" mantovano*, in *RIdM*, II (1967), p. 217-28; C. GALLICO: *I due pianti d'Arianna di Claudio Monteverdi*, in "Chigiana", XXIV (1967), p. 29-42; P.E. CARAPEZZA: *L'ultimo ultramontano o vero l'antimonteverdi*, in *NRMI*, IV (1970), p. 213-43 e 411-44; C. PARI: *Il lamento d'Arianna. Quarto libro dei madrigali a cinque voci (1619)* (a cura di P.E. Carapezza), Roma 1970; P.E. CARAPEZZA: "O soave armonia": classicità maniera e barocco nella scuola polifonica siciliana, in *StM*, III (1974), p. 347-90; A. IL VERSO: *Madrigali a tre (libro II, 1605) e a cinque voci (libro XV - opera XXXVI, 1619)* (a cura di L. Bianconi), Firenze 1978.

- 2 Lo suggerisce anche L. BIANCONI nel suo "L'Ercole in Rialto", cit., p. 270.
- 3 Oltre a quella curata da Gian Francesco Malipiero (1926), la raccolta ha conosciuto anche più recenti edizioni per opera di Raffaello Monterosso (Athenaeum cremonense, Cremona 1970) e Bernard Bacilly de Surcy (Les editions renaissantes, Paris-New York 1972).
- 4 N. PIRROTTA: *Scelte poetiche di Monteverdi*, in NRMI, II (1968), 1, 12-3.
- 5 A ciò accenna già R. HAMMERSTEIN: *Versuch über die Form im Madrigal Monteverdis*, in *Spracher der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag* (a cura di E. Köhler), Frankfurt am Main 1975, p. 223-4. Che tale tecnica musicale equivalga all'antitesi o all'ossimoro letterario già era stato rilevato in P. PETROBELLI: "Ah dolente partita"..., cit., in L. BIANCONI: *Ah dolente partita...*, cit.
- 6 Visibile in L. MARENZIO: *Madrigali* (a cura di A. Einstein), vol. 2, Leipzig 1931, p. 41-2.
- 7 N. PIRROTTA: *Scelte poetiche di Monteverdi*, cit., p. 15.
- 8 C. GALLICO: *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Torino 1979, p. 7: «il soprano solo canta l'incipit, e avvia una serie di entrate vocali sgranate e spaziose, il cui raffinato artificio espositivo coincide con l'affermazione d'una sensibilità individuale delle parti in giuoco».
- 9 L'anticipo, nell'alto, del secondo emistichio - «è pur sì more» - e la sua simultaneità col primo - «non senta il duol di morte» - rende consuetamente il tradizionale tema dell'eccezionalità della situazione psicologica.
- 10 N. PIRROTTA: *Scelte poetiche di Monteverdi*, cit., p. 15.
- 11 Su quei celebri versi è fondata tra l'altro, come ricorda Pirrotta nel passo inizialmente citato, l'intera raccolta intitolata *Sdegnosi ardori* (Monaco, A. Berg 1585) che affianca contributi di ventotto differenti autori. Alcune di quelle versioni erano già state fuggacemente confrontate con quella fornita da Ingegneri in E. DOHRN: *Marc'Antonio Ingegneri als Madrigalkomponist*, Hannover [1936], p. 54-8.
- 12 Ma riscontrabile, tra gli *Sdegnosi ardori*, per esempio anche in Lechner: cfr. E. DOHRN: *op. cit.*, p. 56-7.
- 13 N. PIRROTTA: *Scelte poetiche di Monteverdi*, cit., p. 15: «rime "aspre" che impegnavano il compositore a contrariare la naturalezza dell'aria, mentre un certo sfoggio di ricerca polifonica gli era imposto dal confronto con tanti altri compositori che già si erano provati sugli stessi testi.»
- 14 Ma certo senza mai scivolare nell'insipida ovvietà, come dimostra anche un rapidissimo confronto con l'intonazione dovuta a Masenelli (1586): lineare, coi suoi episodi tutti in fila, le imitazioni d'obbligo.
- 15 A. EINSTEIN: *The Italian madrigal*, vol. 2, Princeton 1949, p. 719.
- 16 *Ibid.*, p. 721.
- 17 *Ibid.*, p. 719.

Lelio Bertani, «Ch'ami la vita mia nel tuo bel nome»

Canto  Ch'a- mi la vi- ta

Quinto  Ch'a- mi la vi- ta

Alto  Ch'a- mi la vi- ta

Tenore  - - - - -

Basso  - - - - -

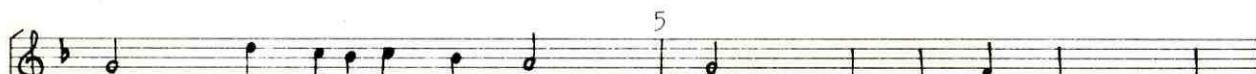
 mia nel tuo bel no- me Par che si leg- ga o- gno-

 mia nel tuo bel no- me Par che si leg- ga o- gno-

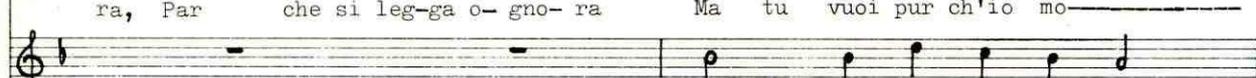
 mia nel tuo bel no- me

 - - - - -

 - - - - - Ma tu

 ra, Par che si leg- ga o- gno- ra Ma tu vuoi pur ch'io

 ra, Par che si leg- ga o- gno- ra Ma tu vuoi pur ch'io mo-

 Ma tu vuoi pur ch'io mo-

 vuo- i pur ch'io mo- ra, Ma tu vuoi pur ch'io mo-

 Ma tu vuo- i pur ch'io mo-

mo ra Se'l ver por- t'in te

ra Se'l ver por- t'in

ra Se'l ver por

ra

ra

scrit- to, Se'l ver por-

te scrit- to, Se'l ver por-

t'in te scrit- to

Se'l ver por- t'in te scrit- to

Se'l ver por- t'in te

t'in te scrit- to Ac- que- ta coi be- gl'oc- chi, Ac-

t'in te scrit- to Ac- que- ta coi be- gl'oc- chi, Ac-

Ac- que- que- ta coi be- gl'oc-

Ac- que- ta coi be- gl'oc- chi

scrit- to Ac-

que- ta coi be- gl'oc ch'il cor af-
 que- ta coi be- gl'oc ch'il cor
 chi, coi be- gl'oc ch'il cor
 que- ta coi be- gl'oc ch'il cor af-
 il

15

flit- to
 af- flit- to
 af- flit- to, Ac-
 cor af- flit- to, Ac- ciò let- to non
 flit- to, Ac- ciò let- to non si-

Ac- ciò let- to non si- a
 Ac- ciò let- to non si- a
 ciò let- to non si- a Ch'a- mi
 si- a Ch'a- mi la mor-
 a Ch'a- mi la

Ch'a- mi la mor- te, Ac-

Ch'a- mi la mor- te e non la vi- ta mi-

la mor- te e non la vi- ta mi- a Ac-

te e non la vi- ta mi- a

mor- te e non la vi- ta mi-

20

ciò let- to non si- a, Ac-

a, Ac- ciò Ac-

ciò let- to non si- a, Ac- ciò

a Ac- ciò let- to non si-

a, Ac- ciò let- to non si- a

ciò let- to non si- a Ch'a-

ciò let- to non si- a Ch'a-

let- to non si- a Ac- ciò let- to non

a, Ac- ciò let- to non si- a

Ac- ciò let- to non si-

25

mi la mor-te, Ch'a mi la mor-te e
 mi la mor-te e non
 si-a Ch'a mi la mor-te,
 a Ch'a mi la mor-te, la mor-te,
 a Ch'a mi la mor-te e non la

non la vi-ta mi-a Ch'a mi la
 la vi-ta mi-a Ch'a mi la mor-
 Ch'a mi la mor-
 Ch'a mi la mor-te e
 vi-ta mi-a

mor-te e non la vi-ta mi-
 te e non la vi-ta mi-
 te e non la vi-ta mi-a, la vi-ta mi-
 non la vi-ta mi-a, e non la vi-ta mi-
 e non la vi-ta mi-

30

The image shows a musical score for five staves. Each staff begins with a treble clef (except for the bottom two which have bass clefs) and a key signature of one flat. The first staff has a vocal line with a note on the first line and the letter 'a' below it. The second staff has a vocal line with a note on the second line and the letter 'a' below it. The third staff has a vocal line with a note on the third line and the letter 'a' below it. The fourth staff has a vocal line with a note on the fourth line and the letter 'a' below it. The fifth staff has a vocal line with a note on the fifth line and the letter 'a' below it. The sixth staff has a vocal line with a note on the first line and the letter 'a' below it. The staves are grouped together with a large bracket on the right side.

Ch'ami la vita mia nel tuo bel nome
par che si legga ognora,
ma tu vuoi pur ch'io mora.
Se 'l ver port'in te scritto,
acqueta coi begl'occhi il cor afflitto
acciò letto non sia
ch'ami la morte e non la vita mia.

5

Orazio Vecchi, « *Tra mille fiamme e tra mille catene* »

Canto 

Quinto 

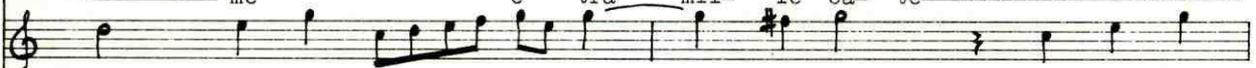
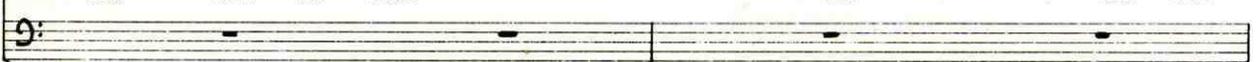
Alto 

Tenore 

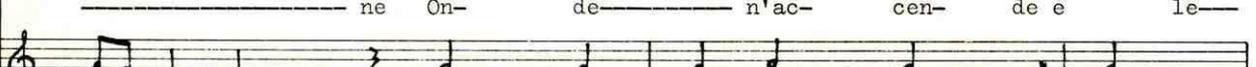
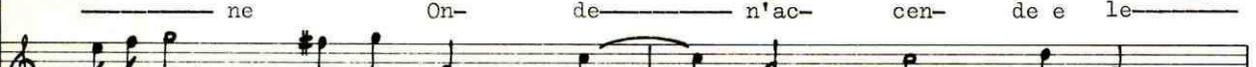
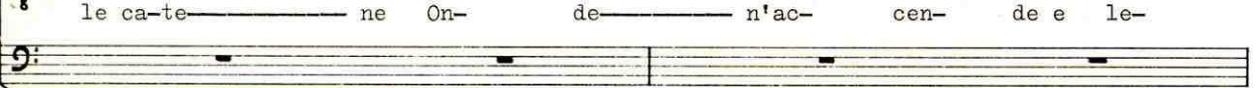
Basso 


Tra mil- le fiam- me e tra mil- le ca-

me e tra mil- le ca- te

me e tra mil- le ca- te

Tra mil- le fiam- me e tra mil-



te- ne On- de n'ac- cen- de e le

ne On- de n'ac- cen- de e le

ne On- de n'ac- cen- de e le

le ca- te ne On- de n'ac- cen- de e le


ga A- mor a le mie

ga A- mor a le mie pe

ga A- mor a le mie pe

ga A- mor a le mie pe

pe- ne Scel- se la

ne Scel- se la più gen- ti- le e la più

ne Scel- se la più gen- ti- le e la più bel-

ne Scel- se la più gen- ti- le, Scel- se la più gen-

Scel- se la più gen- ti le e la più bel- la

10

più gen- ti- le e la più bel- la

bel- la, e la più bel-

la, e la più bel- la Scel- se la più gen-

ti- le e la più bel- la, e la più bel- la, Scel- se la

Scel- se la più gen- ti- le e

Scel-se la più gen- ti- le e la più bel- la,
 la Scel- se la più gen- ti- le e la più bel-
 til e la più bel- la, e la
 più gen- ti- le, Scel-se la più gen- ti- le e
 la più bel- la e la più bel- la, e

15
 più bel- la A- mo-ro- sa fiam-mel-
 la più bel- la A- mo- ro- sa fiam-mel-
 più bel- la
 la più bel- la A- mo- ro- sa,
 la più bel- la

la, A- mo- ro- sa, A-mo-ro- sa
 la, A- mo- ro- sa fiam-mel- la, A- mo-
 A- mo- ro- sa
 A- mo-ro- sa fiam-mel- la, fiam-mel-

fiam-mel- la A- mo-ro- sa fiam-mel-
 ro- sa A-mo-ro- sa-fiam- mel- la A-mo-ro- sa-fiam-mel-
 A-mo-ro- sa fiam-mel- la, A- mo- ro- sa-
 la, A- mo- ro- sa, A- mo- ro-
 A- mo- ro- sa, A- mo-ro- sa fiam- mel-

20

la Che sì so- a- ve-
 la fiam-mel- la Che sì so- a- ve-
 sa fiam-mel- la Che sì so- a- ve-
 la Che sì so- a- ve-

men- te M'im- pia- gò il cor
 M'im- pia- gò il cor-
 men- te M'im- pia- gò il cor
 men- te M'im- pia- gò il cor
 men- te M'im- pia- gò il cor-

che per bel-tà gra-di-ta Mo-
 — che per bel-tà gra-di-ta Mo-rir,
 che per bel-tà gra-di-ta Mo-rir, Mo-
 — che per bel-tà gra-di-ta Mo-rir,

rir, Mo-rir m'è dol-ce
 Mo-rir m'è dol-ce e non spe-rar a-
 rir m'è dol-ce e non spe-rar a-
 Mo-rir m'è dol-ce e non spe-rar a-
 Mo-rir m'è dol-ce

e non spe-rar a-i-ta, e non spe-rar a-
 i-ta e non spe-rar a-i-ta, e
 i-ta e non spe-rar a-i-ta,
 i-ta e non spe-rar a-i-
 e non spe-rar a-i-ta, e non spe-

30

i- ta, e non spe-rar a- i- ta
 non spe- rar a- i- ta
 e non spe- rar a- i- ta
 ta, e non spe-rar a- i- ta
 rar a- i- ta

Tra mille fiamme e tra mille catene
 onde n'accende e lega,
 Amor a le mie pene
 scelse la più gentile e la più bella
 amorosa fiammella
 che sì soavemente
 m'impagò il cor, che per beltà gradita
 morir m'è dolce e non sperar aita.

5

Marc'Antonio Ingegneri, «Ardo sì, ma non t'amo»

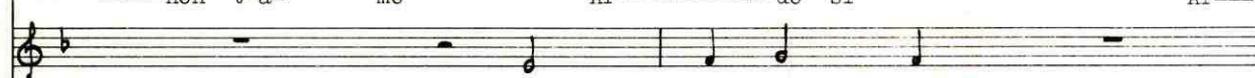
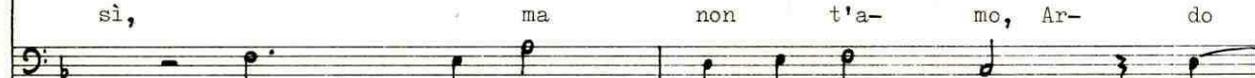
Canto  ma—

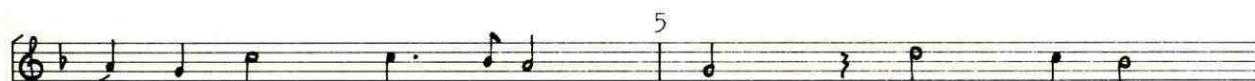
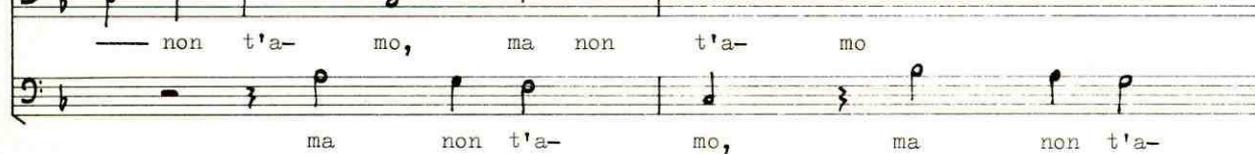
Alto  Ar- do sì,

Quinto  Ar- do

Tenore  Ar- do sì,

Basso  ma—

 — non t'a- mo Ar- do sì Ar-
 ma non t'a- mo,
 sì, ma non t'a- mo, Ar- do
 Ar- do sì ma non t'a- mo, ma,
 — non t'a- mo Ar- do sì

 do sì ma non t'a- mo, ma non t'a-
 ma non t'a- mo, ma non t'a- mo
 sì ma non t'a- mo
 — non t'a- mo, ma non t'a- mo
 ma non t'a- mo, ma non t'a-

mo Per- fi- da e di- spie- ta ta
 Per fi- da e di- spie- ta ta In-
 Per- fi-
 Per- fi- da e di- spie- ta ta
 mo In- de-

In- de- gna- men-
 de- gna- men- te a- ma- ta, In- de- gna- men- te a- ma- ta,
 da e di- spie- ta ta
 In- de- gna- men-
 gna- men- te a- ma- ta Per- fi- da e di- spie-

10

te a- ma- ta, Per- fi- da e di- spie- ta ta
 e di- spie- ta ta In-
 Per- fi- da e di- spie- ta
 te a- ma- ta Per- fi- da e di- spie- ta
 ta ta In- de- gna- men- te a-

In- de- gna- men- te a- ma- ta, In-
 de- gna- men- te a ma- ta
 ta In- de- gna- men- te a- ma- ta, In- de-
 ma- ta, In- de- gna-

15

de- gna- men- te a- ma- ta Da sì le- a- le a- man-
 Da sì le- a- le a-
 gna- men- te a- ma- ta Da sì le- a- le a- man-
 gna- men- te a- ma- ta
 men- te a- ma- ta

te Né più sa- rà che del
 man- te Né più sa- rà che del mio a- mor,
 te Né più sa- rà
 Né più sa- rà che del mio a-
 Né più sa- rà che del mio a- mor ti

mio a-mor ti van- te C'ho già sa- na- to il co- re,
 che del mio a-mor ti van- te C'ho
 che del mio a- mor ti van- te
 mor ti van- te C'ho già sa- na- to il co- re
 van- te C'ho già sa- na- to il co- re, C'ho

20
 C'ho già sa- na- to il co- re E s'ar- do
 già sa- na- to il co- re E s'ar- do
 C'ho già sa- na- to il co- re E s'ar- do, E s'ar- do
 E s'ar- do ar- do di
 già sa- na- to il co- re

ar- do- di sde- gno e non d'a- mo- re,
 do ar- do- di sde- gno e non d'a- mo- re E s'ar- do
 do ar- do di sde- gno e non d'a- mo- re, E s'ar- do ar- do
 sde- gno e non d'a- mo- re, E s'ar- do
 E s'ar-

E s'ar-
do ar- do di sde-gno e non d'a- mo- re E s'ar-
do di sde-gno e non d'a- mo- re E s'ar-
ar- do di sde-gno e non d'a- mo- re E s'ar- do,
do ar- do di sde-gno e non d'a- mo- re, E s'ar- do,

do, ar- do di sde- gno, ar- do di sde- gno e-
do ar- do di sde- gno, di sde- gno e non d'a-
do ar- do di sde-gno e non d'a-mo- re, ar- do di sde- gno e non-
E s'ar- do ar- do di sde-
E s'ar- do ar- do di sde-gno e non-

non d'a- mo- re, E s'ar- do
mo- re, e non d'a- mo- re, E s'ar-
d'a- mo- re, E s'ar- do ar- do di
gno e non d'a- mo- re, E s'ar- do, E s'ar-
d'a- mo- re

ar-do-di sde-gno e non—— d'a- mo- re
 do ar- do di sde-gno enon d'a-mo- re, E s'ar
 sde- gno e non d'a- mo- re E s'ar—— do
 do ar- do di sde- gno e non d'a- mo- re, E s'ar- do ar-
 E s'ar-

E s'ar——
 do ar- do di sde-gno e non d'a- mo- re E s'ar-
 ar- do di sde-gnoenon d'a- mo- re E s'ar—— do
 do di sde-gno e non—— d'a- mo- re, E s'ar-
 do ar- do di sde-gno e non d'a- mo- re, E s'ar- do,

do ar- do di sde- gno, ar- do di sde- gno e—
 do ar- do di sde- gno, di sde- gno e non d'a-
 E s'ar- do ar- do di sde-
 do ar- do di sde-gnoenon d'a-mo- re, ar- do di sde- gno e non——
 E s'ar—— do ar- do di sde-gno e non——

non d'a- mo- re
 mo- re, e non d'a- mo- re
 gno e non d'a- mo- re
 d'a- mo- re
 d'a- mo- re

Ardo sì, ma non t'amo,
 perfida e dispietata,
 indegnamente amata
 da un sì fedele amante,
 né fia mai più che del mio amor ti vante
 perch'ho già sano il core
 e s'ardo, ardo di sdegno e non d'amore.

5

Giovan Battista Guarini

Marc'Antonio Ingegneri, «Ardi e gela a tua voglia»

Canto

Alto

Quinto

Tenore

Basso

Ar- di e ge- la a tua vo-
 di e ge- la a-
 Ar- di e ge- la a-

Ar- di e ge- la a tua vo-
 la a tua vo- glia Per- fi-do ed im- pu- di-
 glia Per- fi-do ed im- pu- di- co Or a-
 la a tua vo- glia Per- fi-do ed im- pu- di-
 tua vo- glia Per- fi-do ed im- pu- di-

glia Per- fi-do ed im- pu- di- co
 co, Per- fi-do ed im- pu- di-
 man- te or ne- mi- co Or a- man-
 co Or a- man- te, Or a- man- te or ne-
 co, Per- fi-do ed im- pu- di- co

Or a- man- te or ne- mi- co Che d'in- co- stan-

co Or. a- man- te or ne- mi- co

te or ne- mi- co Che d'in- co- stan- te in-

mi- co, Or aman- te or or ne-

Or a- man- te or ne- mi- co

te in- ge- gno Po- co sti- mo l'a- mo- re e men lo

Che d'in- co- stan- te in- ge- gno Po-

ge- gno Po- co sti- mo l'a-

mi- co Che d'in- co- stan- te in- ge- gno

Che d'in- co- stan- te in- ge- gno

10

sde- gno Po- co sti- mo l'a- mor

co sti- mo l'a- mor e men lo sde- gno e

mo- re e men lo sde- gno, e men lo sde- gno,

Che d'in- co- stan- te in- ge- gno Po- co sti- mo l'a-

Po- co sti- mo l'a- mo- re e men lo sde- gno,

e men lo sde- gno E se
 men lo sde- gno E se l'a- mor fu va- no
 e men lo sde- gno E se l'a- mor fu va-
 mo- re e men lo sde- gno E se l'a- mor fu
 e men lo sde- gno E se l'a- mor fu

15

l'a- mor fu va- no Van fia lo sde- gno, Van fia lo
 Van fia lo sde- gno E se l'a- mor fu
 — no Van fia lo sde- gno E se l'a- mor fu va-
 va- no Van fia lo sde- gno,
 va- no Van fia lo sde- gno, E se l'a- mor fu

sde- gno del tuo cor in- sa- no, del tuo
 va- no Van fia lo sde- gno del tuo cor in- sa- no, del tuo cor
 no Van fia lo sde- gno, Van fia lo sde- gno
 Van fia lo sde- gno del tuo cor, del tuo
 va- no Van fia lo sde- gno del tuo

cor, del tuo cor in- sa- no, del tuo, cor in- sa- no,
 del tuo cor in- sa- no, del tuo cor in-
 del tuo co-re in-sa- no, del tuo co- re in-sa-
 co- re in-sa- no del tuo cor-re in- sa-
 co re in-sa- no, del tuo co- re in- sa-

20

E se l'a- mor fu va- no Van fia lo
 sa- no, E se l'a- mor fu va- no
 no, E se l'a- mor fu va- no, E se
 no Van fia lo sde- gno, Van fia lo sde- gno
 no E se l'a- mor fu

sde- gno del tuo cor, Van fia lo sde- gno del tuo cor, del-
 Van fia lo sde- gno, Van fia lo sde- gno del tuo cor, del-
 l'a- mor fu va- no Van fia lo sde- gno, Van fia lo
 del tuo co-re in-sa- no Van fia lo sde- gno
 va- no Van fia lo sde- gno del tuo co-

25

—tuo co- re in- sa- no

— tuo co- re in-sa- no

sde- gno del tuo co-re in- sa- no

— re in-sa- no

— re in-sa- no

Ardi e gela a tua voglia,
 perfido ed impudico,
 or amante, or nemico,
 che d'incostante ingegno
 poco l'amor istimo e men lo sdegno.
 E se l'amor fu vano,
 van fia lo sdegno del tuo cor insano.

5

Torquato Tasso

“ALTRO NON È 'L MIO COR”: CANZONETTA DEL SEICENTO*

di Ivano Cavallini

Le musiche sottese ai versi di *Altro non è 'l mio cor*, canzonetta del Seicento composta da Ottavio Rinuccini in otto strofe di quintine a settenari ed endecasillabo di chiusura, ma trasformata nelle fonti musicali in sestine, per cesura del verso finale ridotto a settenario e quinario (aabcB-aabccb)¹, mi inducono a ripercorrere idealmente un itinerario di graditi ricordi sul fiorire del mio interesse per i temi e le problematiche della storia musicale.

Le due città che detengono la chiave della parte preponderante di tale escorso, su cui aleggiano le note dei testi che metterò a confronto, sono Padova e Pesaro: in diversi modi legate al musicista Bartolomeo Barbarino² e, forzatamente dalla mia non sempre lecita unificazione, a una stampa di Giovanni Stefani³, ad un manoscritto custodito presso la Biblioteca del Conservatorio del centro marchigiano⁴, ad alcune opere di Nicolò Borboni, Raffaello Rontani, Filippo Albini, Girolamo Kapsberger con, infine, le laudi spirituali di Matteo Coferati⁵.

I rapporti che sorgono all'incontro sono meno artificiosi del *modus operandi* con cui tento di motivare la genesi della melodia, e servono a chiarire alcuni dettagli sull'arte della variazione partendo da un modello capostipite, ciò che costituisce, ancor prima delle età rinascimentale e barocca, la “maniera” per comporre musica attraverso i meccanismi della citazione: dai *tenores* ai *contrafacta* e a tutti i possibili sottintesi provenienti dallo scrivere un brano sulla base di un *cantus prius factus*, o dal mutare i testi di una melodia conosciuta⁶. Una pratica, quindi, rifiutata dal moderno sistema di concepire la composizione, che si vuole creata *ex nihilo* confinando al parodismo, salvo qualche rara eccezione, il senso della ripresa tematica innestata a mo' di richiamo nel discorso sonoro e confermando la sua qualifica di inserto estraneo.

Prima di introdurre lo specifico caso di questa *imitatio*, si rende opportuna la stesura di alcune annotazioni su Barbarino. Nativo di Fabriano (dove il soprannome di “Pesarino”), suonatore di chitarrone, cantore ed organista, dopo aver prestato servizio presso monsignor Giuliano della Rovere (dal 1594 al 1602)⁷, si porta a Padova prendendovi dimora stabile nel 1605. I dati della sua permanenza patavina si desumono dal frontespizio dei *Madrigali di diversi autori* (Venezia, R. Amadino 1606), nella titolazione dei quali egli si dichiara «[...] musicista di mons. ill.mo Vescovo di Padova»⁸ e, seppur con minor forza d'attestato, dalla dedica del *Secondo libro de madrigali de diversi autori* (Venezia, R. Amadino 1607)⁹, offerti a Pio Enea degli Obizzi (1592-1674), che sarebbe diventato di lì a pochi anni signore della città.

Nella prima delle due stampe citate, il compositore si dice dunque al seguito del vescovo Marco Corner, che resse l'episcopato dal 1594 al 1625 distinguendosi per la creazione del ghetto degli ebrei; Barbarino, pur avendo assunto presso Cor-

ner la carica di maestro di cappella privata¹⁰, non perde l'occasione per dimostrare la sua fedeltà agli antichi protettori urbinati, includendo nella raccolta del 1606 il madrigale encomiastico *Serenissima coppia, hor si che l'aria e 'l ciel*, scritto «[...] Nelle nozze del Duca d'Urbino con Donna Livia della Rovere», ovvero per la solenne celebrazione avvenuta il 2 aprile 1599¹¹. Nella seconda invece, è notevole il fatto (per la data del 1607) che, nell'indirizzare la raccolta dei madrigali al giovane Pio Enea, il musicista sottolinei la benevolenza del padre di lui, Roberto Obizzi, e la preferenza del figlio per il "cantar moderno", cioè per lo stile monodico introdotto anche nella città veneta a soppiantare la declinante polifonia madrigalesca dei "classici"; nonostante la mancanza a tale proposito di testimonianze consistenti atte a far luce sulla transizione;

[...] all'obbligo singolare che debbo all'Illustrissimo Sig. Roberto Padre di lei, per la cortese e benefica protezione che s'è compiaciuta haver'sempre della persona mia si aggiunge la particolare diletatione, che V.S. Illustrissima in questa tenera età mostra di havere nell'arte del cantare moderno [...] Venezia, 21 VII 1607.

Indirettamente, il rampollo degli Obizzi può essere debitore anche a Barbarino, foriero di ventate monodiche saldamente congiunte al bagaglio di concetti ed espressioni ritrovabili nel melodramma, poiché nel 1636 concepisce ed allestisce in Padova lo spettacolo dell'*Ermiona* con torneo e ballo in musica, dividendo in seguito il proprio ingegno fra imprese guerresche e diparti letterari a Ferrara e a Mantova¹².

Dopo il 1607 però, la biografia del musicista si fa più nebulosa e sfuma fino al 1617, anno dell'ultimo lavoro stampato, la possibilità di ricostruire la sua carriera, rimasta "bloccata" al soggiorno padovano. È molto probabile allora, che la musica della canzonetta *Altro non è 'l mio cor* abbia risuonato in qualche palazzo urbinato o pesarese, o in camera di illustri personaggi della dotta città veneta (magari alla presenza di Corner), per mezzo dello stesso Barbarino o di émuli virtuosi di monodia accompagnata¹³.

Senza cedere ad eventuali illazioni, per collocare con luoghi, date e spostamenti la cronologia dell'aria, additerei, se non proprio come archetipo di tutte le variazioni almeno come versione di spiccata originalità, un brevissimo brano contenuto fra le carte del manoscritto pesarese b 10/7346 (a c. 26r., cit.), una intavolatura di liuto, a cifre secondo il costume italiano, che dovrebbe risalire anch'essa ai primissimi anni del secolo XVII: così parrebbe a giudicare dal tipo di musica raccolta e dalla marca in filigrana riprodotte un'anatra entro cerchio, i cui limiti massimi di datazione decorrono dal 1570-80 e si arrestano al 1620 circa¹⁴.

L'attribuzione mi è facilitata per due motivi, il primo: l'aria firmata da Barbarino compare nelle *Canzonette a due voci* del 1606 (cit.), mentre una versione monodica del 1618 è riportata nelle canzonette *Affetti amorosi* di "diversi autori" (cit., ma non si specifica quali), raccolte da Giovanni Stefani; il secondo: il manoscritto b 10/7346 si trova in Pesaro - uno dei luoghi eletti tra le varie residenze di Barbarino - e la scrittura del brano in esso collezionato induce ancora una volta alla monodia: anzi è quasi uguale al testo del 1618. Accoglierei perciò la plausibile ipotesi che Stefani abbia musicato una traccia melodica cantata e suonata molto tempo prima da Barbarino, aduso a questo genere di esibizioni, e che tanto l'intavolatura quanto l'adattamento di Stefani, e qualche anno dopo di Kapsberger, analoghi fra di loro e leggermente diversi dalla musica duettante del 1616, siano i modelli più vicini a tale *res facta* anteriore, forse irricostruibile e, tuttavia, intrinseca ad essi¹⁵.

La musica di Barbarino composta per due soprani e basso continuo divaga infatti rispetto alle quattro monodie più affini tra loro, tre in stampa (non bisogna tralasciare le laudi di Kapsberger e di Coferati) e una in manoscritto, indicando in se stessa dipendenza, modificazione di lettura e una scarsa inventiva di movenze. Inoltre, è opportuno puntualizzare che una volta in più la *recensio* musicologica è costretta a discostarsi dai rigidi canoni della filologia, la quale, pur regolandone frequentemente il metodo, non può aiutare a stabilire per la materia indagata la coesistenza di lezioni autentiche o di lezioni false, semmai solo di lezioni abbellite, talvolta divergenti, ma di pari importanza. Procedendo allora per via di progressiva esclusione, la scelta del termine primo di comparazione cade sul manoscritto, essendo impensabile che Barbarino abbia mutuato dallo stilema di Stefani, situato in una silloge di vari musicisti, l'esempio per scrivere il suo duetto alquanto diverso e antecedente di due anni alla stampa di quello; pare invece assai verosimile che Stefani abbia optato per l'aria autentica, mai comparsa in pubblicazioni del tempo, ma stigmatizzata nella intavolatura manoscritta ubicantesi nella terra in cui nacque e si addottorò il "Pesarino", il quale, ipotesi non dissimile dal vero, può aver fornito la versione monodica, relegando quasi ad un aspetto di innocua contingenza la creazione della sua musica a due voci.

Una significativa versione, per la chiara fama che doveva circondare la melodia parecchi anni ancora dopo la comparsa delle citate (collocabili entro il primo quarto del secolo XVII), appare ad opera di Coferati, tra testi famosi rivisitati secondo la tradizione laudistica, col titolo *Alma che scorgi tu* (cit.)¹⁶. La poesiola utilizzata mi costringe però ad un balzo all'indietro risalendo, grazie alla classificazione dei testi poetici data dal *Nuovo Vogel* (cit.), alle elencate opere dei musicisti Borboni, Rontani, Albini e Kapsberger, i quali tramutano in sacri i versi composti da Rinuccini. Tra questi solo il cantore-tiorbista tedesco si ispira decisamente al motivo profano, raddoppiandolo a due parti nello stile delle villanelle morali, come asserisce nella dedica il raccoglitore Marcello Pannocchieschi: «[...] elle sono altrettanto modeste, quanto si honeste e [...] con vaga inventionè trà dotti Collegij pubblicamente s'aggirano»¹⁷.

L'esame interno dell'intero *corpus* musicale, sacro e profano, se non rimanda esplicitamente alle ragioni che hanno sostanziato le variazioni di un opinabile *Ur-text* unico e comune, permette di tornare a parlare dell'affascinante tema della trasmissione dei testi. In questo frangente l'aria, pur ridotta ai minimi termini, rimane solo virtualmente uguale a se stessa; in realtà essa è percorsa da una serie di mutamenti da designarsi come tentativi di migliorarla o personalizzarla, in obbedienza a regole discontinue e criptologiche di difficile penetrazione, che si ascrivono alla volontà di ogni singolo compositore-esecutore. L'intavolatura pesarese, dal canto suo, bilancia il peso di tutte e due le tradizioni, scritta e orale, e precisa con notevole ma dilettesco puntiglio il suo adeguarsi al testo scritto, anettendo al filo melodico le parole che si vedano mal disposte ad assecondare il suo corso¹⁸. La situazione ottimale, in tal caso, potrebbe essere rappresentata da una autonoma notazione bianca per il canto sovrapposto all'intavolatura ("a canto figurato", come avrebbero detto i teorici del tempo), proprio come fece Vincenzo Galilei trasformando di suo pugno alcuni madrigali polifonici in "pseudo-monodici", per non riandare alle stupende prove di Bossinensis impresse nella tipografia di Petrucci, o al Bottegari *Lutebook* o, ancora, a Verovio¹⁹.

Ma uno stato peggiore delle cose si darebbe se il copista avesse ommesso la serie dei numeri per le note acute - quindi la melodia - allo scopo di lasciare solo gli ac-

cordi e le parole come sovente capita di constatare in simili adespoti, dove il liutista-cantore sopperiva alla deliberata dimenticanza affidandosi alla propria memoria. Nello stesso periodo infatti, le stamperie non disdegnavano di licenziare dei minuscoli libretti dotati esclusivamente dei versi di villanelle e canzonette con le scialbe sequenze di accordi per la chitarra spagnola, sotto forma di lettere alfabetiche, senza segni di durata, né melodia, dimostrando la mancanza di quella preoccupazione tutta moderna di tramandare l'opera secondo il criterio della massima intelligibilità²⁰.

La convinzione che il brano intavolato si avvicini alla forma autentica della canzone, o quanto meno ad una privilegiata delle tante possibili, deriva principalmente dalla timida fioritura ed elaborazione in qualche punto cruciale del tratto melodico, ossia, parzialmente, nei centri motori dei significati verbali. Il *pathos*, deducibile dall'ariosità di questo lamento amoroso, marcia in direzione opposta rispetto alla semplice pulsione sillabica delle copie in stampa, e fa notare un dosaggio accurato nello sviluppo dell'ornamento sulla saliente incisione accentuativa del settenario: nella penultima sillaba e nell'ultima quando il verso viene troncato (ad eccezione del secondo, del quarto e del conclusivo)²¹. Le due parti di cui si compone la musica confluiscono poi nella suddivisione del tessuto versale strutturato in due e in quattro membri²².

Altro non è il mio core
 Che desire e dolore
 Ciascun pianga il mio pianto
 Ma chi languir mi fa
 Sorda come aspe sta
 S'io piango o canto.

Nello strumentale il liuto dà l'impressione in diversi punti di discantare a due voci, come in un'accoppiata *tenor-superius*, ma è più credibile che l'assenza delle parti mediane, quando il canto ancora non entra in cadenza con accompagnamento ad accordi (misure 1.4,9 sgg.), sia da risolvere tramite lo sviluppo della parte inferiore quale linea del basso continuo²³. E proprio il confronto col basso delle copie "Stefani" e "Barbarino" avvalorava tale funzione, a causa di una certa omogeneità nel motivo di esposizione formato dal giro Fa-Do-Fa-Sol-La-Re, salvo alcune varianti di scarsissima importanza.

Es. 1: Ms. b. 10/7346, *Altro non è il mio core*, Pesaro, Biblioteca del Conservatorio (RISM B VIII, cit., p. 238);

The image shows a handwritten musical score for the piece "Altro non è il mio core". It consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef, and the lower staff is a lute accompaniment with a bass clef. The music is written in a historical style with various note values and rests. The lyrics are written below the vocal line. The score ends with a double bar line and a fermata. The number 26 is written in the top right corner of the page.

Liuto in sol

Al-tro non è il mio co-re - Che— de-si-re_e do-lo-re Cia-

scun pian-ge il mio pian—to Ma chi lan-guir mi fa

Sor-da co-me_a-spe sta S'io pian-go_o can—to

L'itinerario melodico di alcune fonti coeve ha un portamento altrettanto elegante e grave: sia nelle declamazioni omoritmiche dei duetti di Barbarino e di Kapsberger, dei quali il primo è ravvivato dalla "figura lombarda" (semicromacroma puntata) dal marchigiano usata - ma oserei dire sprecata - nei *Madrigali* del 1607 (cit.)²⁴, sia nella *Disperatione amorosa* di Stefani, che accresce la scansione del ritmo "concitando" gli accenti alle misure 1-2, 9-10, con la figurazione della semiminima puntata seguita da croma. La copia di Barbarino non riesce ad ovviare alla monotonia che si crea dallo spiegarsi continuo di identici disegnimelodici nelle due voci, ma ne attenua l'effetto con qualche moto contrario delle parti, tradendo anche le promesse di un *incipit* imitativo e classicheggiante. La copia di Stefani subisce invece l'adattamento accordico della chitarriglia, strumento che, pur essendo «[...] privo di molte buone consonanze», come sostiene Marini nella prefazione agli *Scherzi e Canzonette* del 1622 (Parma, A. Viotti)²⁵, a dire del cronachista Vincenzo Giustiniani (1628), riusciva a «[...] sbandire il liuto», in concomitanza all'instaurarsi del nuovo ideale del cantare a una voce sola²⁶.

Es. 2: B. Barbarino: *Altro non è il mio cor*, da *Canzonette* [...], Venezia, R. Amadino 1616 (*Nuovo Vogel*, cit., p. 143)²⁷

S1 Al-tro non è il mio cor Che de-si-r'e do-lor

S2 Al-tro non è il mio cor Che de-si-r'e do-lor

Bc

S1 Cia-scun pian-ge al mio pian-to Ma chi lan-guir-mi-fa

S2 Cia-scun pian-ge al mio pian-to Ma chi lan-guir-mi-fa

Bc

S1 Cru-da-co-m'a-spe-sta S'io pian-go o can-to

S2 Cru-da-co-m'a-spe-sta S'io pian-go o can-to

Bc

Es. 3: G. Stefani: *Disperatione amorosa: Altro non è il mio cor*, da *Affetti amorosi* [...], Venezia, G. Vincenti 1618 (trascrizione Chilesotti, cit., p. 18)

S Al-tro non è il mio cor Che de-sir e do-lor

chit.

Bc

S Cia-scun pian-ge al mio can-to, Ma Chi lan-guir mi fa

chit.

Bc

Sor- da co- m'as- pe sta S'io pian- go_o can- to

Kapsberger reinventa e “traveste” i versi profani, da me aggiunti a scopo esemplificativo, restando ligio alla forma del *bicinium* come in Pesarino e adeguando la melodia alle consorelle edizioni univocali. Sebbene il compositore tedesco intitoli il brano come “villanella”, ciò non mi porta ad indagare altre fonti, ma a credere sia ad un adattamento dell’aria al clima villanesco, accentuato dalla iniziale struttura ternaria più leggera e danzante del serio movimento binario delle versioni vicine, sia ad una lettura facilitata per una revisione di largo consumo tra dilettanti di musica in “riunioni spirituali”.

Es. 4: G. Kapsberger: *Alma che scorgi tu*, da *Libro quarto di villanelle [...]*, Roma, L.A. Soldi 1623 (*Nuovo Vogel*, cit., p. 863)

Al- tro non è'l mio cor che de- sir e do-lor Cia-
 Al- ma che scor- gi tu Tan- to di bel qua giù Ch'al
 Al- ma che scor- gi tu Tan- to di bel qua giù Ch'al

scun-pian- ge- il mio pian- to Ma chi lan- guir mi fa
 ciel- non - mi- ri o pen- si Or non sai tu Ch'un dì
 ciel- non - mi- ri o pen- si Or non sai tu Ch'un dì

Sor- da co- m'a- spe sta s'io- pian- go_ o - can- to]

Ciò che più ca- ro_ è qui La- sciar- con- vien- si

Ciò che più ca- ro_ è qui La- sciar- con- vien- si

Più lontane dal corso melodico profano sono le arie spirituali di Borboni, Rontani e Albin. È difficile trovare in esse addentellati disposti a mostrare la formula, ma è anche vero che la tardiva identificazione nella lauda di Coferati (1675) suggerisce, nonostante tutte le varianti possibili allo scopo di edificare le anime col diletto del suono, un richiamo non necessariamente visibile nel canto o nel basso: forse in un ambito sonoro di armonie simili o appena assonanti colla forma primitiva. Certamente un catalogo per la musica sacra dello stesso periodo sarebbe di grande aiuto e compendierebbe integralmente la ricerca nella duplice diramazione presa dalla canzonetta ad appena qualche anno dalla sua comparsa; ma da una fase di semplice accumulazione, passando al confronto musicale, pare essere innegabile una certa estraneità all'aria profana da parte dei tre citati compositori.

Postillando qualche osservazione, una sortita alquanto simile si vede tra il soprano di Borboni (1618) e le due voci accoppiate di Rontani (1620), sotto forma di corda si recita sulla prima frase, ma ad un tono di distanza l'una dall'altra, a causa della diversa impostazione armonica (la minore e sol minore). Del meno recenziore Borboni (es. a) è accodato un "Ritornello" da eseguirsi con strumento a tastiera (es. b), che alternandosi al canto ne nasconde il supporto, citando fuggevolmente l'*incipit* del continuo quale ingrediente aggregatore: dalle note la-fa-re-mi alle note la-fa diesis-re-do nei due manuali e sempre alla battuta d'attacco. Poi, senza relazione col ricostruendo *iter* del motivo, mi piace mettere in risalto che le musiche di Albin, inclusa l'"Aria spirituale" *Alma che scorgi tu* (dedicata a Margherita Maroni), «[...] per occasione di un festino doveansi recitare nella notte del felicissimo giorno di Natale» alla corte dei Savoia, in sostituzione di opere del più famoso Sigismondo D'India.

Es. 5: N. Borboni: *Alma che scorgi tu*, da *Musicali concerti* [...], Roma, ediz. Borboni 1618 (Nuovo Vogel, cit., p. 252-53)

a

Al- ma che scor- gi tu Tan- to di bel quag- giù

Ch'al Ciel non mi-ri_o pen- si?

Ritornello

Es. 6: R. Rontani: *Alma che scorgi tu*, da *Varie musiche* [...], Roma, G. Robletti 1620
(*Nuovo Vogel*, cit., p. 1472)

Al-ma che scor-gi tu Tan-to di bel qua giù Ch'al ciel non mi-ri_o pen- si

Es. 7: F. Albini: *Alma che scorgi tu*, da *Musicali concerti* [...], Milano, F. Lomazzo 1623
(*Nuovo Vogel*, cit., p. 26-27)

Al- ma che scor- gi tu tan- to di bel qua giù

ch'al Ciel non mi- ri_o pen- si

Con altre, trascritte per le «[...] Congregazioni [...] solite adunarsi dalle feste dello Spirito Santo a tutto settembre dopo il Vespro in alcuni orti, e [...] proposta per trattenimento e ricreazione della Gioventù [...] per soddisfare [...] al loro genio, & instillare ne i cuori loro, la vera divozione», si offre, nel 1675, *Alma che scorgi*

tu di Matteo Coferati, altrimenti nota col titolo *La nostra patria non è questa*. Anche ad essa, come alla villanella di Kapsberger, sottopongo gli autentici versi profani assieme a quelli scritti dal laudista, il quale, nell'indice del volumetto, abbina il titolo all'originale *Altro non è...*, denunciando la priorità di quest'ultimo sulla formazione della canzone spirituale; la musica, ugualmente aderente allo spirito della monodia, soffre in questo caso di eccesso di semplificazione, giustificato, naturalmente, dalla destinazione confessionale.

Es. 8: M. Coferati: *Alma che scorgi tu*, da *Corona di Sacre Canzoni, e Laude Spirituali*, Firenze, all'insegna della Stella 1675

Al-ma che scor-gi tu Tan-to di bel quag-giù Ch'al ciel non mi-ri_o pen-si
Al-tro non è il mio cor Che de-sir e do-lor Cia-scun pian-ge al-mo pian-to

Or non sai tu ch'un dì Ciò che più ca-ro è qui la-sciar con-vien-si
Ma chi lan-guir mi fa Sor-da co-m'a-spe sta s'io pian-go_o can-to

Alla comune idea musicale del repertorio secolare e in parte laudistico, in cui invadente trasluce una identica ispirazione (qui confrontabile tramite il parallelo di incisi riportati di seguito nell'ultimo esempio), si aggiunge la riproposizione del medesimo testo poetico, che Rinuccini, il grande poeta delle prime opere fiorentine, sembra aver modellato al capoverso del madrigale *Altro non è il mio amor che l proprio inferno* versificato da Cassola e musicato dai grandi polifonisti della prima generazione cinquecentesca: Festa, de Sermisy, Verdelot, Jan, Berchem. Il loro apporto (sia detto incidentalmente) porge un'ulteriore verifica del gioco della variazione, col rifacimento dell'emistichio, ossia *a majore*, al quinario nella seconda parte dell'endecasillabo, ma lasciando intatto lo schema delle rime, quasi per assicurare che la deviazione dall'*exemplum* è momentanea: *Altro non è el mio amor che l paradiso*, *Altro non è el mio amor che canto e riso*, etc.²⁸.

Tavola a

Ms. b 10/7346 [incipit]

Es. 1

Barbarino

Es. 2

Stefani

Es. 3

Kapsberger

Es. 4

Coferati

Es. 8

Tavola b

mis. 4 segg.

Es. 1 

mis. 3 segg. = cantus I

Es. 2 

cantus II

mis. 5 segg.

Es. 3 

mis. 5 segg.

Es. 4 

cantus II

mis. 8 segg.

Es. 4 

cantus I

Tavola c

[incipit]

Es. 1 

Es. 2 

Es. 3 

Tavola d

mis. 5 segg.

Es. 1 

mis. 5 segg.

Es. 3 

Tavola e

Borboni [incipit]

Es. 5 

Rontani

Es. 6 

Tavola f

[incipit]

Es. 5 

Albini = cantus

Es. 7 

Il debole filo che trattiene i miei ondeggianti pensieri sulla canzonetta mi spinge ad un'ultima considerazione sui sistemi con cui si veicolavano anticamente le musiche più in voga, e cioè: con la stampa, col manoscritto - sui quali lo storico opera normalmente - e con il più semplice e scontato dei mezzi di diffusione: la voce e i vari stadi della sua memorizzazione, che valgono a mutare impercettibilmente il modello - sui quali lo storico può solo congetturare. Il manoscritto b 10/7346, apparendo in bilico tra i due estremi (la scrittura e la ritenzione mnemonica), per il suo carattere di centone potrebbe aver appartenuto ad un amatore-strumentista di grande abilità, o anche più di uno, che andava raccogliendo con una sua logica di repertorio quanto di piacevole offrivano il mercato e la moda del tempo. Lo confermano nel loro insieme le presenze di una toccata, una fantasia, molte danze ed ostinati, unitamente a brani dei liutisti Andrea Falconieri, Cavaliere del Liuto (Lorenzino Romano?) e Santino Garsi da Parma.

Anche se giustificata, diminuisce allora qualsiasi prevenzione paleografica e filologica nel decidere circa la vera lezione. La scrittura del codice e quindi della canzonetta, dove oltre agli errati segni ritmici alligna latente una certa "fretta" nella stesura mal'organata delle parole rispetto alla musica, serviva da semplice guida, offerta in uno stato grafico povero, perché ogni esecuzione si poneva come variante in confronto ad una ideale che sguscia e sfugge alle maglie raziocinanti della nostra mentalità ipercritica, preoccupata di carpire il suono di una "forma eccellente" che, forse, non è mai esistita.

* Per la ricerca dei testi musicali ritengo doveroso ringraziare le direzioni dei seguenti istituti: Biblioteca Marciana di Venezia, Biblioteca Nazionale di Torino, Civico Museo Bibliografico Musicale e Biblioteca Universitaria di Bologna, Biblioteca del Conservatorio di Pesaro, Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma, British Library di Londra e Church Christian Library di Oxford.

NOTE

- 1 Cfr. O. RINUCCINI: *Poesie*, Firenze, Giunti 1622, p. 200-1 (volume facilmente reperito con l'aiuto del gentile prof. Giuseppe Vecchi).
- 2 Sul compositore si legga l'articolo di N. HOCKLEY che riassume i dettagli biobibliografici più utili, oltre ad affrontare la lettura critica di alcune opere: *Bartolomeo Barbarino e i primordi della monodia*, in *RiDM*, VII (1972), p. 82-102. Si consulti anche la "voce" dovuta a R. MELONCELLI in *MGG*, vol. 15, Kassel 1973, col. 458-9. La musica in questione si trova nelle *Canzonette a una e due voci con alcuni sonetti da cantarsi da una voce sola nel Chitarrone o altro instromento, in soprano, overo in tenore, come più il cantante si compiacerà*, Venezia, R. Amadino 1616 (p. 26); cfr. il catalogo E. VOGEL-A. EINSTEIN-C. SARTORI-F. LESURE: *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700. Il nuovo Vogel*, vol. 2, Pomezia 1977, p. 143 al n. 238. La precedente edizione del *Vogel* (1962, p. 63) e la citata attuale (vol. 3, p. 83) attribuiscono erroneamente a Barbarino la fattura dei versi, il quale invece si è limitato a riprodurre le rime di Rinuccini, togliendo solamente la seconda strofa, per sostituirla con un'altra di sua mano aggiunta in coda al componimento. L'individuazione esatta, ma per la canzonetta che si trova negli *Affetti amorosi*, è di A. EINSTEIN; cfr. la successiva nota 3 e: *Bibliography of Italian secular vocal music printed between the years 1500-1700*, in "Notes", 1945-48, rist. *Vogel* 1962 (cit., p. 812).

- 3 G. STEFANI: *Affetti amorosi canzonette ad una voce sola. Poste in musica da diversi con la parte del Basso, e le lettere dell'alfabetto per la Chitarra alla Spagnola* [...], Venezia, G. Vincenti 1618; in notazione moderna e apparato critico a cura di O. CHILESOTTI: *Affetti amorosi. Canzonette ad una voce sola raccolte da Giovanni Stefani (1621)*, "Biblioteca di rarità musicali", III, Milano 1885. Si vedano anche le tre ristampe successive (Chilesotti ha evidentemente studiato una di queste); per il genere monodico con accompagnamento di chitarra spagnola cfr. il mio: *Sull'opera "Gratie et Affetti amorosi" di M.A. Aldigatti (1627)*, in "Quadrivium", XIX (1978), p. 145-203. Sulla figura del musicista la bibliografia è limitatissima; cfr. L.F. TAGLIAVINI: "Stefani Giovanni", in MGG, vol. 12, Kassel 1965, col. 1203-4. Seppure l'edizione 1618 degli *Affetti* sia mancante di avvertimenti e dedica, esito ad accettare la proposta di Einstein di considerarla come una ristampa (*Bibliography*, cit.). La copia che si conserva al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (con segnatura V 133) non porta citazioni o annunci che in qualche modo depongano per tale interpretazione; solo il volumetto immediatamente posteriore, del 1621, è postillato da un «nuovamente in questa terza impressione ristampate», insufficiente comunque a convalidare una simile tesi. Seguendo poi l'*Indice-1621* dello stampatore veneziano Alessandro Vincenti (*Indice Di tutte le Opere Di Musica, Che si trovano nella Stampa Della Pigna...*, Venezia 1621) si nota, alla voce "Musiche per cantar, e sonar nel chitaron, tiorba arpicordo, e altro simile stromento" (p. 22), la dicitura «Arie di Gio. Stefani primo secondo con L'Alfabetto della Chitarra alla Spagnola ristampati». Tenedo conto che questo volumetto illustrativo è del 1621, e che fino a tale data si conoscono le edizioni del 1618 e del 1621, è credibile che Alessandro Vincenti abbia voluto escludere la prima delle due pubblicata dal padre Giacomo, e fare riferimento esclusivamente a due ristampe recanti il suo personale stemma tipografico, delle quali, una dovrebbe essere andata perduta e l'altra tramandata e nota come "terza impressione" (1621). È altresì ammissibile che Alessandro Vincenti abbia voluto citare, come "primo secondo" gli *Affetti* e gli *Scherzi amorosi*; di quest'ultima operetta si possiede la seconda ristampa, o terza copia, del 1622, il cui originale è di qualche anno prima, passibile dunque di catalogazione nell'*Indice* del 1621. In qualsiasi caso la raccolta *Affetti amorosi* è la prima tra quelle compilate da Stefani. Ad accreditare la notizia bastano le sue parole nella premessa agli *Scherzi* (cit., 1622): «[...] l'Anno passato diedi in luce un'Operetta intitolata Affetti Amorosi [...] Onde (veduta la buona scorta fattami dalla già pubblicata) ho deliberato di pubblicare questa seconda, col medesimo ordine, e modo». Purtroppo, la mancanza di una data in calce alla prefazione (l'"Autore a' Virtuosi") non porge indizi per dimostrazioni sicure sul 1618 come termine d'avvio alla pubblicazione degli *Affetti*, in quanto essa scritta può risalire sia al 1619, sia al 1622 (o ad altra data), sapendo che, tanto nel 1618 come nel 1621, videro la luce le copie del lavoro qui posto al vaglio critico.
- 4 Si tratta del Ms. b 10/7346 (fasc. in fol. di carte 32); una intavolatura di liuto che, per il suo *ductus* mutevole, pare essere stata scritta da diversi autori. Cfr. E. PAOLONE: *Codici musicali della Biblioteca Oliveriana e della Biblioteca del R. Conservatorio di Musica "G. Rossini" di Pesaro*, in "Rivista musicale italiana", XLVI (1942), p. 186-200; A. GARBELOTTO: *Libri rari e di pregio nella Biblioteca del Conservatorio di musica "G. Rossini" di Pesaro*, in "Bollettino del Centro Rossiniano di Studi", II (1968), 2, p. 24-5. Il manoscritto, poco noto agli studiosi, mi fu gentilmente segnalato nel 1977, assieme ad altri numeri del fondo pesarese, dal prof. Garbelotto. Mi è cara l'occasione per esprimere allo studioso i miei sentiti ringraziamenti, soprattutto per le varie notizie che accompagnarono la segnalazione. Il volumetto adespoto è catalogato in W. BOETTICHER: *Handschriftlich überlieferte Laute und Gitarrentabulaturen des 15. bis 16. Jahrhunderts*, RISM B VII, München 1978, p. 238, ad vocem: "Pesaro".
- 5 In ordine cronologico: N. BORBONI: *Musicali concetti a una, e due voci* [...], Roma, ediz. dell'autore 1618 (p. 46); R. RONTANI: *Varie musiche a una e due voci... Per cantare nel Cimbalo, e nella Tiorba, con l'Alfabetto della Chitarra Spagnola* [...], Roma, G. Robletti 1620 (p. 20); F. ALBINI: *Musicali concetti* [...] *A una, due, et quattro voci*, Milano, F. Lomazzo 1623 (p. 14); G. KAPSBERGER: *Libro quarto di villanelle a una e più voci con l'alfabeto per la Chitarra Spagnola*, Roma, L.A. Soldi 1623 (p. 23); nel *Nuovo Vogel* (cit.) si confrontino: p. 252-3, n. 400; p. 1472, n. 2370; p. 26-7, n. 42; p. 863, n. 1364. Poi: M. COFERATI: *Corona di Sacre Canzoni e Laude Spirituali*, Firenze, all'insegna della Stella 1675, p. 9-11; ma, per una perfetta identificazione delle rime, si vedano le ristampe del 1689 e del 1710.
- 6 Fra le diligentissime ricerche di E.T. FERAND, i contributi che ritengo essenziali per comprendere appieno l'arte della *variation on the theme*, sono: *Die Improvisation in der Musik*, Zürich 1938; *Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque*, in "Annales Musicologiques", IV (1959), p. 129-74; e il bellissimo articolo: "Anchor che co'l partire". *Die Schicksale eines berühmten Madrigals*, in *Festschrift K.G. Fellerer*, Regensburg 1962, p. 137-54.
- 7 Cfr. N. HOCKLEY: *B. Barbarino...*, cit., p. 83-4.
- 8 Cfr. *Nuovo Vogel*, cit., p. 144, n. 240.
- 9 *Ibid.*, p. 145, n. 242.
- 10 Devo ancora alla cortesia del prof. A. Garbelotto tale notizia; del musicologo si veda più specificatamente: *Un vescovo musicista a Padova nel '500: M. Cornaro*, in "Memorie dell'Accademia di scienze lettere ed arti di Padova", LXVI (1954), p. 1-8. Su Corner: A. GIUSTINIANI: *Serie Cronologica dei Vescovi di Padova*, Padova 1786, p. CXLI.
- 11 Cfr. N. HOCKLEY: *B. Barbarino...*, cit., p. 84.
- 12 Cfr. P. PETROBELLI: "Pio Enea degli Obizzi", in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 7, Roma 1960, col. 1272-3; ID.: *L'"Ermonia" di Pio Enea degli Obizzi ed i primi spettacoli d'opera veneziani*, in *La nuova musicologia italiana*, "Quaderni della Rassegna musicale", 3, Torino 1965, p. 125-41.

- 13 Per ampiezza di documentazione sui vari criteri stilistici si consultino i seguenti contributi: E. SCHMITZ: *Geschichte der Kante und des geistlichen Konzerts*, Leipzig 1914; H. DE PRUNIERES: *The Italian cantata of the XVII century*, in "Music and letters", VII (1926), p. 38-48, 120-32; N. FORTUNE: *Italian secular monody from 1600 to 1635: an introductory survey*, in MQ, XXXIX (1953), p. 172-95; ID.: *Continuo instruments in Italian monodies*, in "Galpin Society Journal", VI (1953), p. 10-3; ID.: *Italian 17th-century singing*, in "Music and letters", XXXV (1954), p. 206-19; J. RACEK: *Stilprobleme der italienischen Monodie*, Praga 1965; infine: F. TESTI: *La musica italiana nel Seicento*, vol. 2, Milano 1972, p. 84-172; N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, Torino 1975², p. 276-333.
- 14 Cfr. A. ZONGHI: *Le marche principali delle carte fabrianesi dal 1293 al 1599*, Fabriano 1881, p. 24 al n. LXXXII; C.M. BRIQUET: *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leurs apparition vers 1282 jusq'en 1606*, Genève 1907, p. 613 e al n. 12209.
- 15 Come non far riferimento alle illuminate conclusioni cui perviene Nino Pirrotta a proposito del significato da attribuire al termine "aria" durante il Cinquecento; secondo il musicologo infatti «[...] ciò che si cercava di esprimere con tale parola era il sentimento che certe melodie, o più genericamente certi tipi di musica si andassero dipanando, frase dopo frase, con un coerente senso di direzione [...] Molto spesso tale sentimento poté essere determinato dal fatto che la melodia, o la composizione, era già ben nota agli ascoltatori, sicché poteva essersi determinato un legame di associazione mentale tra ciò che veniva prima e ciò che seguiva; ma anche questo non può essere stato un puro fatto di memoria, e il semplice fatto che la composizione si prestasse ad essere facilmente memorizzata implicava la presenza in essa di qualità tali da conferirle un'aria. Un elemento fondamentale, che la teoria musicale cinquecentesca non era ancora preparata a riconoscere e valutare, deve essere stata una successione "logica" di accordi, o pienamente realizzata in una composizione polifonica, o solamente implicita nella linea di una melodia, una successione la cui "logica" non era ancora di necessità completamente coincidente con la "logica" dell'armonia tonale. Una tale "logica" è ciò che determinò il successo di formule tipiche come i bassi di *passemmezzo*, di *romanesca*, di *Ruggero*, e simili, che non erano melodie e tuttavia erano dette arie perché davano origine a tipiche sequenze di armonie, e attraverso queste impartivano ad ogni melodia o composizione costruita su di esse l'aria di avere qualche cosa in comune». Cfr. N. PIRROTTA: *Willaert e la canzone villanesca*, in StM, IX 1980; p. 204-5. Sulle arie della *Monica*, di *Ruggero*, del *Granduca*, e sui bassi di *romanesca*, tralascio la lunghissima bibliografia in cui spicca il nome di A. Einstein, e rimando il lettore a cinque studi fondamentali: O. GOMBOSI: *Italia: patria del basso ostinato*, in "Rassegna musicale", VII (1934), p. 14-25; E. FERRARI BARASSI: *A proposito di alcuni bassi ostinati del periodo rinascimentale e barocco*, in "Quadrivium", XII (1971), p. 347-64; W. KIRKENDALE: *L'Aria di Fiorenza id est il Ballo del Granduca*, Firenze 1972; J. WENDLAND: *"Madre non mi far monaca"*. *The biography of a Renaissance folk-song*, in "Acta musicologica", XLVIII (1976), p. 185-204; infine il recente: J. HAAR: *Arie per cantar stanze ariostesche*, in *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, "Quaderni della RIdM", 5, Firenze 1981, p. 31-46.
- 16 Cfr. l'"Indice delle arie" in A. D'ANCONA: *La poesia popolare italiana*, Livorno 1906, p. 497; inoltre il fondamentale: D. ALALEONA: *Le laudi spirituali italiane nei secoli XVI-XVII e il loro rapporto coi canti profani*, in RMI, XVI (1909), p. 28.
- 17 Cfr. P. KAST: *Tracce monteverdiane e influssi romani nella musica sacra del Kapsberger*, in RIdM, II (1967), p. 288-93; G. DE GIORGI: *Voci e strumenti nelle villanelle di Giovanni Girolamo Kapsberger*, in "Quadrivium", XII (1970), p. 23-32.
- 18 Sempre di N. PIRROTTA si veda l'articolo: *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in "L'Ars nova italiana del Trecento", III, Certaldo 1970, p. 331-41.
- 19 Si tratta, nel primo caso, di brani esemplati in manoscritti delle biblioteche Nazionale e Riccardiana di Firenze; cfr. C. PALISCA: *Vincenzo Galilei's arrangements for voice and lute*, in *Essays in honor of Dragan Plamenac*, Pittsburgh 1969, p. 207-32; e, dello stesso autore, con alcune annotazioni sui bassi e sugli spunti melodici citati alla nota precedente: *Vincenzo Galilei and some links between "pseudo-monody" and "monody"*, in MQ, XLVI (1960), p. 340-60. Con un lungo e circostanziato studio introduttivo, l'edizione moderna delle *Frottole* del 1509-11 è stata curata da B. Disertori; cfr.: *Le frottole per canto e liuto intavolate da F. Bossinensis*, Milano 1964; sul manoscritto di Cosimo Bottegari cfr. C. MAC CLINTOCK: *A court musician's songbook: Modena Ms. C. 311*, in JAMS, IX (1956), p. 177-92.
- 20 Ad esempio i lavori di Girolamo Montesardo (1618) e di Pietro Millioni (1627), l'esecuzione dei quali osserva il cosiddetto stile *rasgueado* (ad accordi "strappati"); cfr. J. WOLF: *Handbuch der Notationskunde*, vol. 2, Leipzig 1919, p. 171-208; S. MURPHY: *Seventeenth-century guitar music: notes on rasgueado performance*, in "Galpin Society Journal", XXI (1968), p. 24-32; R. HUDSON: *The music in Italian tablatures for the five-course Spanish guitar*, in "Journal of the Lute Society of America", IV (1971), p. 21-42.
- 21 Cfr. l'esemplare studio di H. WILEY HITCHCOCK: *Vocal ornamentation in Caccini's Nuove Musiche*, in MQ, LVI (1970), p. 389-404.
- 22 Riferisco la lezione a sestine così come si presenta nei testi musicali, sebbene nelle rime di Rinuccini appaia, piuttosto inusitata in verità, la strofa di cinque versi con rima interna nell'ultimo. Il corsivo indica l'abbellimento con più note o fioritura melodica; nel caso di "dolore" e "canto" l'ornamentazione - groppolo o trillo - si può sottintendere.

- 23 Trascrivo staccando la parte del canto all'acuto, pur formando essa un unico corpo con le altre d'accompagnamento che l'intavolatura raggruppa nel suo esagramma. Indi, propongo l'accordatura in sol (sol³ - re³ - la² - fa² - do² - sol¹ e fa¹ di bordone) per intonare l'aria in fa magg., analogamente alla versione di Stefani. La scarsità di precisione nelle segnature ritmiche mi obbliga ad apportare alcune correzioni alle misure 3, 6, 7, 8, 9. Attribuisco poi valore di ripresa alla doppia barra di misura 4 (non di ritornello poiché mancano i punti), e valore di *custos* ritmico alla barra doppia di misura 8, in quanto il senso melodico e testuale verrebbe stravolto tracciando una seconda ripresa.
- 24 Cfr., sull'abbellimento, l'osservazione di J. RACEK: *Stilprobleme...*, cit., p. 107, e M. BUKOFZER: *Music in the Baroque era*, London 1948, p. 27 (ediz. italiana: *La musica barocca*, Milano 1982).
- 25 Si confronti il facsimile della editrice SPES di Firenze (1980), curato da Piero Mioli; inoltre, O. CHILESOTTI: *Canzonette del Seicento con la chitarra*, in "Rivista musicale italiana", XVI (1907), p. 791-802 e I. CAVALLINI: *Sull'opera...*, cit., p. 161.
- 26 Cfr. V. GIUSTINIANI: *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, Lucca, Giusti 1878, p. 17; riportato in A. SOLERTI: *Le origini del melodramma*, Torino 1903, p. 98 e sgg.; inoltre N. FORTUNE: *Giustiniani on instruments*, in *GJSJ*, V (1952), p. 48-54; C. MAC CLINTOCK: *Giustiniani's Discorso sopra la musica*, in "Musica disciplina", XV (1960), p. 209-26.
- 27 Trascrivo rispettando il *tactus* alla breve, notato col C probabilmente per una esecuzione a *tactus* accoppiati. Poi, a misura 2 e alla penultima - separata dal tratteggio per mettere in rilievo la lunga finale - ho aggiunto le alterazioni *subintellecta* al mi bemolle, do diesis e a due fa diesis, ed ho aggiunto anche alcune legature di portamento alle misure 2 e 3. La xerocopia dell'originale mi è stata gentilmente fornita dal prof. H.J.R. Wing, Assistant Librarian all'Archivio della Christ Church di Oxford, cui vanno i miei sentiti ringraziamenti.
- 28 Cfr. G. CESARI: *Le origini del madrigale cinquecentesco*, in "Rivista musicale italiana", XIX (1912), p. 380-428; in particolare le p. 390-1.

DUE QUADRI MUSICALI DI SCUOLA CARAVAGGESCA*

di Franca Trinchieri Camiz

L'iconografia musicale (lo studio delle immagini che includono dettagli d'interesse musicale) è già da diversi anni oggetto di analisi minuziosa da parte dei musicologi. Non è difficile comprenderne il motivo, poiché esistono numerosissime pitture, sculture, miniature, intarsie e stampe che documentano l'aspetto di strumenti ormai non più esistenti o modificatisi nel tempo, modi ed occasioni di suonare, scelte musicali e musiche stesse nella presenza di libri o pagine di note, situazioni storico-culturali per le quali la musica ebbe funzioni e significati particolari. A molti non è certo nuovo il fatto che questo interesse ha condotto non solo a ricerche e studi significativi¹, ma anche alla compilazione di un importante repertorio di esempi tratti dalle arti figurative che amplia le nostre conoscenze in vari aspetti dell'organologia, della prassi esecutiva, degli ambienti culturali e della accezione filosofica e simbolica².

È mia intenzione soffermarmi solo su uno degli aspetti ora menzionati e cioè su immagini che mostrano musica scritta³. Anche la corretta identificazione della musica che appare in un dipinto è ovviamente un indizio molto significativo dei gusti ed interessi musicali, siano essi del pittore o dell'ambiente culturale del committente, e pertanto diventa parte integrante della storia del brano musicale stesso. Cito ad esempio *Il figliol prodigo* di Maestro fiammingo (Parigi: Musée Carnavalet, 1541), che mostra chiaramente, fra tante altre figure, una suonatrice di flauto traverso e una di liuto con davanti ad esse un libro aperto alla parte di cantus e l'intavolatura della chanson *Au pres de vous* di Claudin de Sermisy (c. 1490-1562)⁴. Un'altra sua chanson, *Jouyssance*, si nota nel *Concerto di dame* (liuto, flauto traverso, canto) del Maestro dei ritratti di mezzi busti (Vienna: collezione del conte Harrach, c. 1531)⁵.

Esistono anche esempi dove la scrittura musicale non si mostra nella sua funzionalità, cioè con musicisti che suonano o cantano. In questi casi, per noi storici d'arte intenti a interpretare il significato del soggetto stesso del quadro, la corretta lettura diventa ancora più preziosa offrendo spesso una ulteriore chiarificazione al di fuori del discorso strettamente tecnico-musicale. Nel dipinto *S. Agostino* (Venezia: Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, 1502-8) di Carpaccio (c. 1465-c. 1526), si vedono due libri con note musicali; uno presenta una composizione a tre voci con ritmi lenti e solenni tipici di un inno religioso, l'altro è un brano a quattro voci più propriamente profano, simile ad un canto popolare veneziano. Il contrasto tra i due generi musicali ha consentito l'identificazione del personaggio seduto nello studio in S. Agostino piuttosto che in S. Gerolamo, come era stato considerato a lungo, in quanto simbolo dei due aspetti contrastanti della vita del santo⁶. Nel quadro *Gli ambasciatori* di H. Holbein (Londra: National Gallery, 1533), fra tanti oggetti a guisa di natura morta è rappresentato anche un libro musicale (e un liuto)

che mostra l'inno *Komm Heiliger Geist*, traduzione luterana del *Veni sancte spiritus*, che ha suggerito l'indagine sulle simpatie verso i movimenti riformisti dell'epoca da parte dei due personaggi ivi ritratti⁷. Infine, vorrei citare un'opera di Tiziano, *Il baccanale degli andriani* (Madrid: Prado, 1519) con un cartiglio che reca il canone *Qui boyt et ne reboyt il ne scet que boire soit*. E. Lowinsky lo attribuisce a Willaert e analizza molto dettagliatamente ed esaurientemente come la presenza di questo canone sia strettamente legata all'iconologia del soggetto raffigurato, evidenziando gli aspetti chiaramente edonistici e goderecci di un baccanale su un'isola dove scorre liberamente un fiume di vino⁸.

Questo breve elenco di opere d'arte che contengono interessanti informazioni musicali, siano esse tecnico-funzionali o iconografiche, deve includere anche due quadri di Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio (1571-1610): *Il suonatore di liuto* (Leningrado: Hermitage, c. 1595) ed *Il riposo durante la fuga in Egitto* (Roma: Galleria Doria, c. 1594). In ambedue i casi si è potuto constatare che le musiche riprodotte non solo erano riconoscibili da parte del committente e della sua cerchia di amici, ma erano state scelte accuratamente in funzione del contenuto e del significato del quadro.

Il suonatore di liuto esibisce un libro con la parte di basso di quattro madrigali di J. Arcadelt (c. 1500-1568): *Chi potrà dir, Se la dura durezza, Voi sapete ch'io v'amo, Vostra fui*. La scelta di questi madrigali di epoca anteriore costituisce un fatto musicale rimarchevole; allo stesso tempo si deve notare che i versi musicati, con accenni all'amore e alla passione, sembrano marcatamente sottolineare l'aspetto erotico e sensuale del giovanetto che suona e canta. Inoltre, è posta in piena luce la personalità del cardinale Francesco Maria del Monte, il committente, uomo estremamente colto, raffinato conoscitore di musica e di musicisti della sua epoca⁹ e collezionista di un notevole numero di strumenti¹⁰.

Ne *Il riposo durante la fuga in Egitto*, mentre la Madonna culla al seno il bambino Gesù, un angelo suona il violino da un libro aperto nelle mani di S. Giuseppe. Una recente lettura della scrittura musicale ha portato a riconoscere la parte di cantus del motetto *Quam pulchra es* di N. Baulduin (c. 1480-1529), con testo dal *Cantico dei cantici*, dove il dialogo lirico-poetico fra sposa e sposo era parte delle cerimonie liturgiche che si svolgevano durante le feste in onore della Vergine. Anche in questo caso si può rilevare un'affinità specifica fra soggetto e contenuto poetico-musicale¹¹.

Desidero presentare due altri esempi con notazione musicale leggibile¹². Essi sono stati già pubblicati dallo storico d'arte Carlo Volpe¹³, ma il loro contenuto musicale non mi risulta sia stato analizzato a fondo. I due quadri sono: *Natura morta con violinista* (già in collezione privata, Lecce; presente ubicazione sconosciuta; fig. 1)¹⁴ in cui figura un giovane che suona il violino, un tavolo sul quale sono disposti due libri di musica, due flauti a becco, un terzo strumento a fiato di legno di maggiori dimensioni poco riconoscibile (flauto basso?), ed una ricca natura morta di frutta, e *Musicisti con natura morta* (Paris: Louvre e altre quattro copie; fig. 2, 3)¹⁵ che ritrae un giovane suonatore di flauto a becco accanto ad una fanciulla appoggiata ad un tamburello. Su di un tavolo si trovano un libro musicale, dell'uva ed un violino.

Volpe¹⁶ giustamente colloca i due quadri nell'ambiente romano delle prime decadi del Seicento e tenta una attribuzione a G.B. Crescenzi (1577-1660), noto collezionista romano, per le parti di natura morta, a B. Cavarozzi (1590-1625) per il resto del secondo dipinto, e ad anonimo caravaggesco per la parte figurativa del

primo. Volpe aveva notato un nome di musicista, visibile sul frontespizio di uno dei libri sulla tavola: Cipriano de Rore (1516-1565) (fig. 4). Un esame più approfondito del testo musicale, mi ha consentito di individuare l'editore del volume a stampa ed il madrigale riprodotto sulla pagina. L'animale ritto in piedi è simbolo dell'editore Antonio Gardane di Venezia (fig. 5) e sulla pagina si leggono le note e le parole della voce canto di *Anchor che col partire*, su testo A. d'Avalos, marchese di Vasto (1502-1546) (fig. 6).

Si tratta di uno dei madrigali più noti del Cinquecento, che appare per la prima volta nella raccolta di Pariscone Cambio, il *Primo Libro di Madrigali* del 1547¹⁷, e successivamente ristampato ben 16 volte fra il 1547 ed il 1582 (8 edizioni sono del Gardane stesso)¹⁸. Il successo di *Anchor che col partire* è andato oltre l'ambito della polifonia vocale in quanto è stato pubblicato ben 18 volte in forma strumentale come, ad esempio, nell'edizione Gardane del 1577 della raccolta *Tutti i madrigali a quattro voci spartiti et accomodati per sonar d'ogni sorte d'instrumento perfetto, e per qualunque studioso di contrapunto [...]*¹⁹. Lo stesso madrigale fu anche parodiato ad intenzione di scherzo musicale: *Ancor ch'al parturire nell'Amfiparnaso* di O. Vecchi del 1597 e da G. Pulito nel 1612²⁰. La sua presenza in questo quadro può solo confermare il perdurare del successo anche nelle prime decadi del Seicento, in accordo con Bianconi secondo il quale:

[...] il madrigale polifonico conclude il proprio ciclo vitale ben addentro il secolo nuovo, ed esso continua a delineare massicciamente l'orizzonte culturale del musicista (sia egli compositore o teorico o cantore o ascoltatore) del primo Seicento²¹.

Benché il quadro manchi delle raffinatezze di composizione e di sensibilità spaziale, dei giochi di luce che si apprezzano in quello di Caravaggio, non è difficile notare le affinità che esso spartisce con il già citato *Il suonatore di liuto* per la presenza della natura morta associata ad un suonatore solitario con strumenti e partiture. Affinità che sono puramente formali. Infatti, mentre il contenuto amoroso dei madrigali di Arcadelt bene si addice a sottolineare l'aspetto languido e sensuale del giovane che canta accompagnandosi col liuto, il senso di intensità amorosa del testo di d'Avalos in *Anchor che col partire*, reso magistralmente dalla musica di Cipriano, non trova corrispondenza nell'atteggiamento dell'esecutore che, pur essendo bello in sé, è pedantesco raffigurato nell'atto di suonare. Sembra infatti che l'idea musicale in questo quadro sia predominante su ogni altra valenza iconografica.

In questa luce, si possono condurre altre osservazioni, l'una più propriamente organologica, l'altra legata a ricerche sulle prassi esecutive dell'epoca. Da una misurazione comparativa della testa del giovane e dello strumento sembra che questo corrisponda più a un violino basso (l'equivalente della viola moderna) che ad un violino nel senso moderno del termine; è noto che un gran numero di viole veniva costruito in questo periodo anche dai famosi liutai bresciani e cremonesi²². Il violino basso, o viola, non sembra essere uno strumento solistico ed infatti nella nostra rappresentazione si trovano altri tre strumenti (2 flauti a becco, un basso?): è spontaneo chiedersi se questo organico corrisponda ad una possibilità di esecuzione di un madrigale a quattro voci quale quello riprodotto.

Interessante può essere un altro punto di confronto fra il lavoro di Caravaggio e quello del nostro anonimo: in entrambi appaiono madrigali di un compositore di epoca anteriore, quasi una sorta di nostalgico riferimento alla musica del passato.

Vincenzo Giustiniani (1564-1638), noto collezionista d'arte romano, che pregiava fra tanti dipinti e sculture, un altro quadro di Caravaggio con riferimento musicale (*Amor vittorioso*, Berlino: Museo Dahlem, 1600), autore di vari trattati, fra i quali uno del 1628 sulla musica, nomina proprio Arcadelt e Cipriano de Rore come gli autori migliori della sua giovinezza e più importanti per il suo apprendimento musicale, in contrasto con i nuovi polifonisti e con il canto monodico in voga all'epoca sua²³. Nonostante l'affermarsi di un nuovo stile, certi madrigali continuano a suscitare interesse e ad essere particolarmente apprezzati da dilettanti di musica piuttosto che da professionisti, come si suppone siano i committenti di questi quadri.

Anche nel secondo quadro è possibile leggere, pur con maggior difficoltà, le note e le parole, sebbene parzialmente nascoste dalla curvatura della pagina (fig. 7): si tratta di un passo dell'*Aminta musicale* scritta da Erasmo Marotta (1578-1645), opera costituita da un gruppo di madrigali a cinque voci dialogati su testi scelti dalla favola pastorale *Aminta* di Torquato Tasso²⁴; l'*Aminta musicale* fu pubblicata a Venezia da Gardane nell'anno 1600²⁵, con dedica al cardinal Mattei; Girolamo Mattei (muore nel 1603), creato cardinale da Sisto V, era uomo assai colto «sino ad essere in concetto di uno dei primi letterati di quei tempi [...]»²⁶ e, fatto significativo, collezionista, con altri membri della sua famiglia, di opere di Caravaggio. Così suona la dedica di Marotta:

Onde havendo sotto la felice protezione di V.S. Illustrissima dato opera alla Musica, come quella, che sò quanto le piaccia questa fra tutte le virtù & composti alcuni madrigali intitolati da me Aminta Musicale & con ragione, per esser parole dell'Aminta, ho preso ardire di darli luce sotto'l nome di V.S. Illustrissima, [...] per esser nati in casa sua [...]»²⁷.

Il testo poetico in questione che si intravede sul lato sinistro della pagina corrisponde alla scena 1 dell'atto III, quando il giovane pastore Aminta esprime tutto il suo dolore alla notizia comunicatagli dalla ninfa Dafne, della morte dell'amata Sylvia:

Dolor, che sì mi crucii,
ché non m'uccidi omai? tu sei pur lento!
Forse lasci l'officio a la mia mano.
Io son, io son contento
ch'ella prenda tal cura,
poi che tu la ricusi o che non puoi.
Ohimè, se nulla manca
a la certezza omai,
e nulla manca al colmo
de la miseria mia,
che bado? che più aspetto? O Dafne, o Dafne,
a questo amaro fin tu mi salvasti,
a questo fine amaro? (versi 1427-29)

L'espressione triste del giovinetto che suona il flauto, la ghirlanda di foglie sui capelli, il mantello che indossa costituiscono un'ulteriore conferma per l'identificazione dei personaggi ritratti: il pastore Aminta e la ninfa Dafne che lo ascolta pensosa e triste al suo fianco. Non è difficile motivare la scelta dell'*Aminta* quale testo di composizione madrigalesche in quanto la favola di Tasso, più di tutti gli altri suoi scritti, è stata definita «il più bel madrigale della poesia italiana [...] anzi [...] una collana di madrigali e per vero più di un passo, mal accetto forse a un critico

[...] si giustifica se lo leggiamo come un madrigale in sé conchiuso»²⁸. E sappiamo anche che le opere di Tasso godevano particolare favore negli ambienti romani²⁹, come si può constatare da avvisi dell'epoca:

2 maggio 1609 Domenica alla vigna del Cardinale Bevilacqua dai nipoti di detto cardinale et altri giovani nobili fu recitata l'"Aminta" del Tasso, alla quale intervennero sette di questi Illustrissimi cardinali [...]³⁰.

17 marzo 1612 fu recitata una (comedia) domenica sera in casa del cardinal Montalto, nella quale infine degl'atti fu per intermedio cantata dalle più scelte voci et eccellenti musici, che siano in Roma, la "Pregionia, Incantamento et Liberatione di Rinaldo" inventato da Torquato Tasso nel suo poema heroyco di "Gierusalem liberata" con habiti belli e ricchi quanto si possa imaginare alla quale intervennero li cardinali Monti, Borghese, Rivarola, Peretti, Capponi et il Signor Francesco Borghese³¹.

Il nostro quadro raffigurante Aminta e Dafne sembra di qualità artistica più pregevole dell'altro, sia per la maggiore espressività dei volti, sia per la maggior efficacia della composizione; questa presenta punti focali e scelte di luce ben precisi che esaltano la corrispondenza con la situazione drammatica del testo poetico. L'esistenza di un numero così elevato di copie del quadro non è però spiegabile solo in base al suo valore estetico, ma più probabilmente per il suo riferimento ad un'opera poetica e musicale così in voga in quel periodo.

Confrontando *Il suonatore di liuto* con l'altro componimento di Caravaggio, *Il riposo durante le fuga in Egitto*, e i nostri esempi, si ricava un'osservazione sull'esecuzione delle musiche che testimonia un interesse per le nuove prassi esecutive della musica vocale: infatti, in tutti i quattro casi si tratta di composizioni polifoniche presentate in esecuzione solistica (vocale o strumentale), solo in un caso con accompagnamento di liuto, strumento che consente di realizzare sul basso, presente nell'immagine, un'armonizzazione della melodia. Negli altri tre casi, la melodia (cantus) viene senz'altro privilegiata, anzi addirittura isolata dal resto, ed assegnata a strumenti solisti.

Si può anche notare che il violino è lo strumento più in evidenza nei due quadri di Caravaggio e nei due di stile caravaggesco. Questi esempi sono un'ulteriore conferma di quanto lo strumento fosse tenuto in considerazione da un'élite danarosa e sofisticata; interessante è anche notare che proprio nel 1617, data molto vicina a quella dei due esempi oggetto di questo studio, B. Marini pubblica gli *Affetti musicali* «dove il predominio del violino c'è veramente e questo costituisce la parte veramente più sostanziale»³².

Nelle due pitture che abbiamo esaminato si nota una diversa collocazione del libro musicale rispetto al prototipo di Caravaggio in quanto la pagina si trova rovesciata nei confronti del suonatore in modo da essere letta immediatamente da chi guarda, rinunciando così alla coerenza musicale della raffigurazione. Infatti l'autore di *Natura morta con violinista* sembra aver fedelmente riprodotto la pagina stampata, completa del testo poetico, consentendo in questo modo una lettura facile ed immediata; in questo si differenzia da Caravaggio, che nel già citato *Il suonatore di liuto* riproduce solo l'incipit "Voi sapete ch' " e negli altri non va oltre la lettera miniata iniziale. Sembra quindi che la presenza di notazione musicale nei quadri di Caravaggio sia più allusiva ed ermetica, riservata ad un pubblico più colto e raffinato conoscitore di musica, capace di riconoscere i madrigali anche da una presentazione incompleta, per lo meno nel testo poetico, mentre i quadri di cui mi sono occupata sono più ovvi, espliciti e facili nel riferimento musicale.

Nonostante nei quadri di Caravaggio l'elemento musicale non sia di dominante ed esclusiva importanza, sono proprio queste sue opere che hanno creato le premesse per un mercato particolare di "quadri musicali" privati, a Roma e altrove³³. I committenti e gli acquirenti di questo genere pittorico hanno in comune il gusto di possedere costosi strumenti musicali (specialmente quelli nuovi) ed edizioni a stampa di musiche particolari, di partecipare ad intrattenimenti musicali, di ospitare e proteggere musicisti e poeti. Come si è visto nell'introduzione, il "quadro musicale" aveva una sua importante tradizione negli anni precedenti all'esecuzione dei nostri dipinti, ma ora la perfetta precisione dei dettagli degli oggetti musicali e la loro collocazione in un contesto iconografico elegante e raffinato, di fascino immediato, tipica dello stile caravaggesco, rendono ancora più appariscente questo raggruppamento di gusti specifici. Questi quadri sono come una sorta di "manifesto privato" per amici e ospiti che frequentano i palazzi romani e gli esempi appena analizzati ne sono proprio l'evidenza più specifica e diretta.

Abbiamo già espresso la convinzione che dietro certe scelte musicali di Caravaggio si può intravedere le personalità di un Del Monte o di un Giustiniani. I nomi dei committenti dei nostri due quadri sono tutt'ora ignoti e si spera che l'averne riconosciuto uno nel soggetto dell'Aminta possa aiutare le ricerche in questo senso. Certa è la sensazione che i nomi dei committenti debbano essere ricercati fra quella cerchia ristretta di persone, in parte già menzionate, della Roma del primo Seicento per cui Caravaggio, Tasso, i madrigali del Cinquecento, ma anche i nuovi strumenti, i nuovi modi di eseguire rappresentavano punti di riferimento sostanziali.

* Sono particolarmente grata a mio marito, Paolo Camiz, per i chiarimenti tecnico-musicali resi necessari da questa ricerca.

NOTE

- 1 E. WINTERNITZ: *Musical instruments and their symbolism in western art*, New Haven 1979; F. LESURE: *Musica e società*, Milano 1966; H. BESSELER e M. SCHNEIDER: *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig 1977.
- 2 H.M. BROWN: *Musical iconography: a manual for cataloguing musical subjects*, Chicago 1972.
- 3 La musica riprodotta in opere d'arte del periodo rinascimentale è oggetto di uno studio di V. SCHERLISS: *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum anfang des 17. Jahrhunderts*, in *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, vol. 8, Hamburg 1972.
- 4 D. HEARTZ: "Au pres de vous" Claudin's chanson and the commerce of publishers' arrangements, in *JAMS*, XXIV (1971), p. 214-22; C. SLIM: *The Prodigal Son at the Whores' music, art and drama*, Distinguished Faculty lecture presented May 21, 1976 at Irvine Division of University of California.
- 5 D. KÄMPER: *La musica strumentale nel Rinascimento*, Torino 1976, figura per p. 224.
- 6 E. LOWINSKY: *The music in St. Jerome's study*, in "Art bulletin", 1959, p. 298-301.
- 7 F. LESURE: *Musica e società*, cit., tavola 1.

- 8 *Music in Titian's "Bacchanal of the Andrians": origins and history of the "Canon Per Tonos"*, in *Titian his world and his legacy* (a cura di D. Rosand), New York 1982, p. 191-282.
- 9 F. TRINCHIERI CAMIZ e A. ZIINO: *Caravaggio: aspetti musicali e committenza*, in *Atti del convegno, su "Artisti e società a Roma e Firenze nei secoli XV e XVI"*, Roma 16-20 novembre 1981 (in via di pubblicazione) e in *StM*, giugno 1983.
- 10 L'inventario di questi strumenti è stato pubblicato da L. FROMMEL: *Storia dell'arte*, 9-10, 1971, p. 43-9.
- 11 Questa ricerca fa parte di uno studio complessivo che sto conducendo sul problema della presenza di aspetti musicali nell'opera di Caravaggio.
- 12 Esistono molti esempi di quadri con notazione non leggibile e semplicemente stilizzata come, per esempio, il libro di note musicali nell'*Angelo e S. Cecilia* attribuito a C. Saraceni (1585-1620) (Galleria nazionale di Palazzo Barberini). Anche *Il riposo durante la fuga in Egitto* di C. Saraceni nel convento dei Camaldolesi di Frascati mostra un libro musicale non leggibile.
- 13 C. VOLPE: *Una proposta per G.B. Crescenzi*, in "Paragone", art. CCLXXV (1973), p. 25-36.
- 14 Il mio studio è basato sulla riproduzione del quadro nell'articolo del prof. Volpe; non mi è stato possibile rintracciare una fotografia, né sapere in quale collezione privata si trova attualmente il dipinto.
- 15 Il dipinto in una copia appartenente alla collezione Perolari è riprodotto nell'articolo di Volpe che menziona la sua pubblicazione nel catalogo della mostra tenutasi a Napoli: "Natura morta italiana" (1964), schedato come anonimo caravaggesco. B. NICOLSON: *International caravaggesque movement*, Oxford 1979, tav. 90, pubblica un'altra copia appartenente alla collezione Franco Piedimonte di Napoli. La mia ricerca è stata condotta su una fotografia di un'altra copia ancora della collezione Seymour Wandermann (già New York) che ho potuto consultare alla Frick Art Reference Library di New York. J. Weitzner sembra avesse una ulteriore copia nel 1964. Anche in questo caso, non sono riuscita a vedere gli originali e, per conseguenza, mi astengo dall'analizzare il problema su quale di questi esemplari possa essere l'originale.
- 16 *Una proposta per G.B. Crescenzi*, cit.
- 17 A. EINSTEIN: *The Italian madrigal*, Princeton 1949, vol. I, p. 403.
- 18 Cfr. E. VOGEL, A. EINSTEIN, F. LESURE, C. SARTORI: *Bibliografia della musica italiana vocale profana 1500-1700*, Pomezia 1977, sotto voce "C. de Rore".
- 19 Cfr. H.M. BROWN: *Instrumental music printed before 1600*, Cambridge 1965.
- 20 A. EINSTEIN: *The Italian madrigal*, cit., p. 404
- 21 L. BIANCONI: *Il Seicento, Storia della musica* (a cura della Società italiana di musicologia), vol. 4, Torino 1982.
- 22 D. BOYDEN: *New Grove dictionary of music*, vol. 19, alla voce "viola".
- 23 L. BIANCONI: *Il Seicento*, cit. p. 48.
- 24 L. BIANCONI: voce "E. Marotta", in *New Grove dictionary of music*, vol. 11.
- 25 Solo i libri del canto, quinto e basso esistono ancora alla British Library di Londra.
- 26 L. CARDELLA: *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, vol. V, Roma 1793, p. 256.
- 27 I. FENLON: *A supplement to Emil Vogel's "Bibliothek der Gedruckten Weltlichen Vokalmusik Italiens, aus den Jahren 1500-1700"*, in "Analecta musicologica", X (1975), p. 415.
- 28 M. FUBINI: "Introduzione", *Aminta*, Milano 1976, p. 18. L'*Aminta* e il suo testo poetico è stata musicata anche da L. Luzzaschi, *Il Libro di madrigali a cinque voci*, Gardane, Venezia 1576, e da T. Massaino, *Il Libro di madrigali a sei voci*, Gardane, Venezia 1604. Quest'ultimo ha musicato proprio lo stesso dialogo "Dolor che si..." di Marotta.
- 29 Abbiamo notizia che il cardinale Cinzio Aldobrandini, nipote di papa Clemente VIII, «Mostravasi specialmente gran parziale de' litterati, faceva accademia de lettere nelle sue stanze di Vaticano ed aveva tirato appresso di sé in particolare Torquato Tasso, il quale con nuova fatica gli aveva dedicato il suo famoso *Goffredo...*»; G. BENTIVOGLIO: *Memorie e lettere*, Bari 1934, p. 38-9.
- 30 J.A.F. ORBAAN: *Documenti sul barocco*, Roma 1920, p. 279.
- 31 *Ibidem*, p. 284-5.

32 F. FANO: *Biagio Marini violinista in Italia e all'estero*, in "Chigiana", XXII (1965), p. 55.

33 R. SPEAR: *Caravaggio and his followers*, catalogo della mostra, Cleveland 1971; seconda edizione aggiornata 1975. B. NICOLSON: *International caravaggesque movement*, cit.



fig. 1. G.B. Crescenzi (?) e anonimo caravaggesco: *Natura morta con violinista*, già Lecce: collezione privata



fig. 2. Anonimo caravaggesco: *Il pastore Aminta e Dafne*. Parigi: Louvre (foto Giraudon)



fig. 3. Anonimo caravaggesco: *Il pastore Aminta e Dafne*, Napoli: collezione Franco Piedimonte

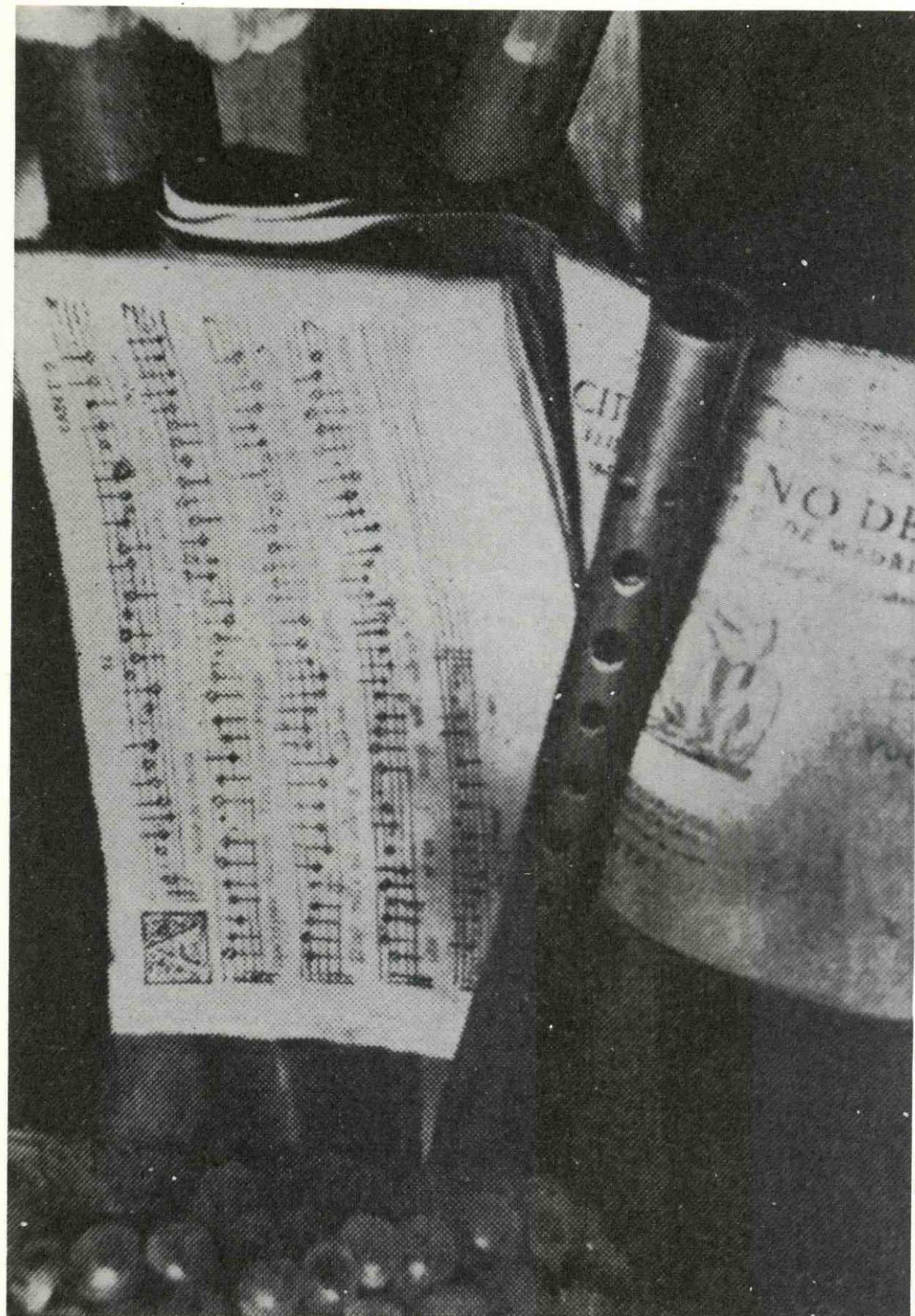


fig. 4. *Natura morta con violinista*, dettaglio



DI CIPRIANO DE RORE

IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI

A QUATRO VOCI, NOVAMENTE

con ogni diligenza Ristampato.



In Venetia Appresso Angelo Gardano

M D. LXXXII.

fig. 5. Cipriano de Rore: *Il Primo Libro de Madrigali a Quatro Voci*, Venezia 1582, frontespizio; Roma: Biblioteca apostolica vaticana

Primaparte.

16.

C A H O

DICI CHE SI MI CRUCI *ŷ*

Che non m'uccidi hopen *Esse*

Olor che si mi cruci *ŷ*

lasci l'officio a la mia mano a la mia mano Io son Io se consente ch'ella preda tal cura Poiche tu la ri-

usti ò che nõ puoi Poiche tu la ricussi ò che nõ puoi Ohime se nulla mansa a la portanza bonasi A la cer-

rezza bona

E nulla m'aca al colmo De la miseria mi

che non m'aspetto

ò Dafne ò Dafne A questo fin ama ro A questo fin ama

A questo fin ama ro A questo fin ama

fig. 6. Cipriano de Rore: Anchor che co'l partire, da Il primo Libro de Madrigali a Quatro Voci



fig. 7. *Il pastore Aminta e Dafne*, dettaglio, Parigi: Louvre



Andor che co'l partire

io mi sento morire Partir vorrei ogn' hora ogni momento

Tant' e il piacer ch'io sento De la ut ta ch'acquisto nel ritor no

Et così mille volte il giorno mille e mille volte il giorno Partir da voi vorrei Tanto son dolci gli

ritor ni me i Et così mille e mille volte il giorno mille e mille volte il giorno Partir da voi vorrei

i Tanto son dolci gli ritorni

met.

fig. 8. Erasmo Marotta: Dolor che si mi crucii, dall'Aminta musicale, Venezia 1600; Londra: British Library

LA CAPPELLA MUSICALE DEL DUOMO DI VERONA, 1620-1685: QUALCHE INTEGRAZIONE

di Marco Materassi

PREMESSA

Un documento d'archivio recentemente rinvenuto presso la Biblioteca capitolare di Verona fornisce utili integrazioni alle fonti già note sulla vita seicentesca della principale cappella musicale cittadina. Sotto l'intestazione *Liber Mandatorum Mensae Acolytorum*¹ sono riuniti diversi fascicoli grossolanamente rilegati che registrano i pagamenti emessi dalla Mensa accolitale veronese dal 6 maggio 1619 al 6 maggio 1699; alla serie dei fascicoli è aggiunto un altro fascicolo sciolto che riporta mandati di pagamento dal 1 agosto 1699 al 1 ottobre 1812, in massima parte relativi agli organisti in servizio presso la Cattedrale. Una nota a c. [2v] segnala:

Nota come essendosi abbrugiato in gran parte il libro delli registri dei Mandati delli Accoliti dell'anni passati dall'incendio seguito nella Cancell[eri]a li 2. Maggio 1620 [...]. S'ha convenuto far il p[rese]nte libro. Principiato li 6 Maggio 1619.

È un corpo piuttosto consistente di dati, non tutti riguardanti l'organico della Cappella musicale: attraverso i mandati di pagamento registrati è infatti possibile seguire il movimento di tutto il personale in servizio presso le Scuole accolitali, dai "maestri di grammatica" a quelli "di costumi e di canto fermo", dai "repetitori nelle Scole" fino ai "barbieri delli Accoliti". Di una tal messe di notizie il presente lavoro non intende tuttavia offrire una ricognizione completa e capillare, limitandosi ad un esame delle note relative alla Cappella musicale nell'arco di tempo fra 1620 e 1685, dal decennio cioè che precede lo scoppio della peste in Verona fino alla morte di don Dionisio Bellante, l'ultima personalità musicale di rilievo che si pone alla guida della Cappella della Cattedrale veronese nel secolo XVII.

Il quadro che ne esce è ovviamente parziale e va integrato con le altre fonti d'archivio conosciute², ma non mancano in questo documento - accanto alle utili conferme di quanto già noto - anche i particolari inediti che, attraverso precisazioni o rettifiche di notizie portate in studi precedenti, consentono di ricostruire con maggior certezza di documentazione alcuni momenti della vita dell'istituzione.

1. DA STEFANO BERNARDI A CRISTOFORO GUICCIARDI

Quello che ci avviamo ad esaminare è un periodo di vicende alterne per la Cappella musicale della Cattedrale veronese, con momenti di dissesto anche grave e successive riprese. Anche la sua storia è segnata dalla «pestilenza così mortale, che forse di pari non apportano essemplio alcuno le Historie»³, abbattutasi con par-

ticolare violenza sulla città fra marzo e novembre del 1630⁴ e i cui postumi si faranno sentire fino all'anno successivo inoltrato. Il decennio precedente "il gran contagio di Verona" inizia per la Cappella sotto l'ormai decennale reggenza del veronese Stefano Bernardi⁵, subentrato nel 1611 al romano Giovanni Francesco Anerio. Rilevante per qualità e quantità è l'attività svolta dall'istituzione sotto la guida di Bernardi: l'organico a sua disposizione è di adeguata consistenza, comunque tale da rendere solo raramente necessario l'intervento di "musicisti straordinari" a rinforzo del "corpo fermo" nelle occasioni solenni che, secondo la prassi e il calendario delle feste maggiori fissato dal Capitolo⁶, richiedevano apparati musicali più sostanziosi del consueto.

Agli inizi del 1620 il nostro documento attesta la presenza in organico di dodici elementi, dei quali nove cantori (quattro contralti, tre tenori e due bassi: da notare l'assenza di soprani, un settore questo che per buona parte del secolo troveremo piuttosto carente) e tre strumentisti (trombone, cornetto, violino). Dal luglio dello stesso anno troviamo registrati tre altri cantori di basso e un cornettista, ai quali fra il 1621 e il 1623 si aggiungeranno - per lo più per periodi variabili fra i tre e i sei mesi - due soprani, un contralto, un basso, un altro cantore proveniente dai ranghi della Scuola accolitale e infine un nuovo violinista, Francesco Scalda (anch'egli accolito) che subentra a Francesco Lauro scomparso agli inizi del 1624. Nel settore degli straordinari non si registrano, fino alle dimissioni di Bernardi nel maggio 1624, particolari assunzioni a parte otto cantori non meglio identificati (ottobre 1622), probabilmente ingaggiati in occasione della festa di S. Giustina (7 ottobre) sempre celebrata in Cattedrale con particolare solennità.

Partito Bernardi, la Cappella viene affidata ad una reggenza provvisoria⁷ fino all'arrivo del nuovo maestro, Cristoforo Guicciardi. Proveniente dalla Cappella musicale di Loreto, don Guicciardi si insedia a Verona il 1 novembre 1624, dopo aver ricevuto nel settembre 70 ducati di *pecunia viatica* per il suo trasferimento⁸. La sua *provisione* annua viene fissata in 200 scudi d'oro, che gli vengono liquidati in rate trimestrali di 50. All'arrivo di Guicciardi la situazione della Cappella doveva essere ancora piuttosto florida se per le feste del Natale 1624 sono soltanto tre gli straordinari pagati per aver servito nella Cattedrale⁹. Sotto il nuovo maestro si moltiplicano tuttavia le assunzioni straordinarie e diversi cantori e strumentisti vengono ad aggiungersi, soprattutto per periodi limitati, all'organico fisso che da un mandato del 28 gennaio 1626 risulta essere sceso a soli sei componenti, ridotti a cinque nel giugno successivo per la partenza del tenore Gio: Batta Morandi trasferito temporaneamente a Venezia «d'ordine dei suoi Superiori»¹⁰.

Diamo uno sguardo a queste assunzioni, che segnano un notevole incremento a partire dal 1625. In data 23 luglio 1625 è registrato sul *Liber Mandatorum* un pagamento per prestazioni straordinarie a «Don Simplicio, un Padre di S. Fermo col violino, Don Antonio Passamonte col violone, il Rosso col violone, Don Bettino dal fagotto»: ciò indica che in questo momento è soprattutto il complesso strumentale ad aver bisogno di rinforzi (e vedremo come proprio a questo settore dell'organico Guicciardi dedicherà particolari attenzioni). Sempre in tema di assunzioni rileviamo ancora i pagamenti trimestrali registrati sempre nel 1625 a favore del basso Alessandro da Brescia e di don Giovanni Gandello «bresciano condotto in Domo per cantor di Basso», mentre per otto mesi - da ottobre 1626 a maggio 1627 - canta in Duomo il contralto romano Niccolò Sardo e, nel maggio 1627, il soprano Gaspare Zanforti da Zara, che si ferma a Verona fino all'aprile 1628, ed ancora nel luglio 1627 cinque ducati di *pecunia viatica* sono inviati a Padova «ad

un Padre cantor di Basso dell'Ordine dei Minori Conventuali»; per sei mesi infine, dal settembre 1629 al marzo 1630, presta servizio come cantore «don Francesco Perugino, basso di Perugia». È il caso di sottolineare la costante presenza, in questo periodo, di cantori “forastieri”, segno dell'indiscusso prestigio che l'istituzione è venuta conquistandosi negli anni di Bernardi e che il nuovo maestro riesce a conservare intatto (cosa che, in seguito, non sempre riuscirà ai maestri chiamati a «governar la musica» in Duomo).

Certo un'eredità prestigiosa è quella che Guicciardi raccoglie dal suo predecessore, compositore illustre e protagonista in Duomo di avvenimenti musicali una eco durevole dei quali ci è giunta attraverso una cronaca del 1616 che descrive l'imponente apparato musicale agli ordini di Bernardi allestito, nella cornice di un cerimoniale suggestivo, per celebrare «Il di p[rimo] di Maggio giorno principalissimo di questa Accademia [la Filarmonica di Verona] per le nostre solennità». Da questa cronaca, recentemente riprodotta da Enrico Paganuzzi, val la pena di estrarre qualche passo particolarmente significativo:

Gionta poi l'hora d'udire la messa votiva, che suole cantarsi ogn'anno con ogni sorte di splendidezza, incamminossi la compagnia unitamente e con buonissimo ordine verso la Chiesa Cathedrale del Duomo, nella quale [...] erano stati eretti, con apparato pomposo due bellissimi Palchi per servizio de' Musici, uno nella destra, e l'altro nella sinistra parte del Choro di detta Chiesa; la lunghezza de' quali si estendeva dalla fronte del Choro vicino alla porta, fino à i muri dell'organo grande da un canto e dell'organo picciolo contraposto à quello dall'altro, e la loro altezza giogneva al pari della cornice del medesimo choro. [...] e se bene non v'intervennero musici forastieri [...] nulla di meno essendo la compositione bellissima per se stessa, la quale fu fatta da D. Stefano Bernardi maestro delle musiche dell'Accademia, e maestro di Cappella della Chiesa del Duomo, et essendo cantata da le migliori voci di questa Città, accompagnate da molti instrumenti, usati per la maggior parte da diversi Accademici, e distinta di vaghi concerti, così d'instrumenti, come di voci, fu giudicata da molti al pari d'ogn'altra degna di lode¹¹.

È pensabile che Guicciardi sia stato, alla pari del suo predecessore, un cultore assiduo dello stile concertato, già largamente diffuso nelle chiese veronesi fin dagli inizi del secolo¹² ed entrato nella prassi abituale della Cappella del Duomo durante la reggenza di Ippolito Baccusi (1590-1608)¹³: a suggerire tale ipotesi - che attende di essere confortata da più probante documentazione - sono le rilevanti somme pagate dalla Mensa degli accoliti agli straordinari chiamati a rinforzo dei musici di cappella in occasione delle principali festività.

Nel 1625 la spesa complessiva per straordinari è di soli 56 troni¹⁴: l'anno successivo l'esborso balza a 446 troni per scendere poi, fra il 1627 e il 1628, a 285; un ulteriore aumento è registrato dal *Liber Mandatorum* per il 1629 con 424 troni sempre destinati ai compensi straordinari. Secondo calcoli approssimativi possiamo stimare in cinque o sei, mediamente, i musici chiamati a rinforzo dell'organico nelle varie festività, con punte di dieci e più in occasione delle feste più solenni (Natale e settimana di Pasqua)¹⁵.

L'impressione che si ricava dall'esame dei dati relativi alla reggenza Guicciardi (intenso movimento di cantori chiamati a Verona da zone anche lontane, cospicuo esborso per rinforzi) è quella di un notevole impulso dato all'attività della Cappella dal nuovo maestro, il quale si adopera altresì per potenziare le strutture didattiche della Scuola acolitale, “vivaio” della Cappella musicale. Egli chiede anzitutto di venire affiancato da un vicemaestro con l'incarico di «insegnare ai piccoli chierici i primi rudimenti della musica»¹⁶ e il Capitolo accontenta Guicciardi

nominando alla carica Simone Zavaio, uno dei dodici cappellani accolti della Mensa¹⁷, al cui nome sono registrati mandati di pagamento dal maggio 1627 al febbraio 1631 «per le fatiche da lui fatte nell'insegnar la musica vocale nella Scuola de li Accoliti». Al fine di promuovere fra gli accolti la pratica strumentale - già si è detto delle carenze d'organico in questo settore - Guicciardi propone la nomina di due insegnanti, uno per i fiati, l'altro per gli archi: una delibera capitolare dell'aprile 1626 affida gli insegnamenti a due membri della Cappella, Tommaso Carteri "musico dal trombon" e il violinista Francesco Scaldi, che per il servizio prestato ricevono il data 23 aprile 1626 un primo *donativo* di 12 ducati a testa. Ad iniziative di Guicciardi si devono certamente anche gli acquisti di «una spineta per uso della musica in domo» (mandato di 20 ducati in data 26 luglio 1625) e di «una tromba comprata per bisogno della Cappella» (mandato di 8 ducati in data 5 luglio 1628).

Ancora a proposito degli strumenti in Cattedrale, è interessante notare come fino all'arrivo di Guicciardi il gruppo strumentale fosse basato sul tipico complesso di piffari di derivazione veneziana (cornetto, fagotto, trombone)¹⁸, pur con la costante presenza di uno o due violini. Seguendo una tendenza già emersa in S. Marco a Venezia nel periodo della reggenza monteverdiana, anche l'organico strumentale della Cappella del Duomo veronese si avvia - dopo il primo quarto del Seicento - ad organizzarsi sulla base degli archi: sono infatti soprattutto suonatori di violino o violone gli strumentisti ordinari o straordinari che entrano nell'organico (cfr. Appendice); abbastanza regolare la presenza del cornetto, strumento caro all'ambiente veneziano¹⁹, mentre sono destinati quasi a scomparire - almeno nel periodo di cui trattiamo - fagotto e trombone. Un immediato riscontro di tale tendenza possiamo averlo dall'*Inventario delli libri et instrumenti esistenti nella Scuola de Musica de gli Accoliti* al cui interno si trova un foglietto «scritto con carattere di pura minuta, o pro-memoria»²⁰ che contiene un *Inventario Instr[umen]ti de Accoliti*, databile al 1628: questo elenco comprende otto strumenti ad arco, non tutti in perfetta efficienza (due violoni, due viole da gamba e tre da braccio, un violino), e due *trombe squarziate* delle quali una "in pezzi"²¹. Se è questo tutto lo strumentario a disposizione della Scuola, e quindi della Cappella, il documento confermerebbe l'attestarsi di una certa prassi esecutiva fondata sul complesso d'archi anche presso il Duomo veronese.

Tornando alle vicende della Cappella, vediamo come fino a tutto il 1630 - al manifestarsi violento della pestilenza - l'organico rimane assestato sui sei componenti fissi, pur con il costante apporto di rinforzi assunti per lo più con contratti trimestrali spesso rinnovati. Pur fra le innegabili difficoltà e gli incombenti pericoli che l'epidemia porta con sé, la vita della Cappella appare tutt'altro che spenta nel periodo della peste, se guardiamo ai 727 troni spesi per musicisti straordinari che hanno servito in diversi giorni festivi lungo tutto il 1630. È la cifra più alta che sotto questa voce il *Liber Mandatorum* registri e la maggior parte di essa (639 troni) è relativa al periodo aprile-novembre, vale a dire la fase più acuta dell'epidemia. È per altro probabile il forte esborso sia, almeno in parte, dovuto alle carenze di un organico ridotto ai minimi termini con soli quattro cantori (soprano, contralto, tenore e basso) e due strumentisti (violino e trombone): va però sottolineato anche l'impegno dei responsabili dell'istituzione nel cercare di garantire la sopravvivenza di una tradizione illustre.

In ogni caso, al regredire dell'epidemia, agli inizi del 1631, fanno riscontro i primi segni di un ritorno alla normalità. Già il 10 novembre 1630 (il relativo manda-

to è del 7 marzo 1631) si registra l'assunzione contemporanea di tre cantori e un violinista (Dionisio Bellante, poi maestro di cappella). I segni della ripresa si fanno più evidenti a partire dall'anno successivo con un incremento delle assunzioni proseguito fino a tutto il 1632: entro tale data particolarmente rinforzato appare il gruppo strumentale che arriva a comprendere due violinisti, un suonatore di violone e violino e può inoltre contare sulle prestazioni del cornettista Antonio Brugnoli, già membro della Cappella fra il 1620 e il 1621; fra gli altri musicisti assunti fino al 1632 troviamo un falsetto, un tenore e, fra gli straordinari, un tenore, un altro cantore, un violinista e per quattro mesi un contralto e un fagotto, entrambi da S. Eufemia.

Il ritorno alla normalità si prospetta in realtà più faticoso di quanto le apparenze di questi dati non mostrino. La Mensa degli accoliti, con Scuole e Cappella musicale, sembra subire più i contraccolpi che le immediate conseguenze della pestilenza. Segni premonitori dei gravi dissesti futuri si possono cogliere nel deteriorarsi dei rapporti fra maestro di cappella e i Superiori della Mensa. Sulle vicende che caratterizzano negativamente gli ultimi anni della reggenza Guicciardi è necessario intervenire con alcuni chiarimenti in relazione a quanto riferisce Spagnolo, in quello che pur rimane testo fondamentale di consultazione per la storia delle Scuole accolitali e della Cappella. Spagnolo scrive:

Anche dopo la peste il Guizzardi chiese un sottomaestro, che insegnasse ai piccoli i primi rudimenti; ma il Capitolo, costretto dalle imperiose ristrettezze, non pensò di continuare con tanto lusso e licenziò il maestro. Questi allora propose di pagare di suo il sostituto, il che fece recedere il Capitolo dalla presa determinazione. Ma ormai la posizione del Guizzardi era scossa e poi gli era stato assottigliato di molto lo stipendio; sicché egli, l'8 febbraio 1631, rinunciava definitivamente. Dodici giorni dopo veniva eletto, come provvisorio, D. Simone Zavaiolo cappellano dei XII. L'anno seguente egli presentava istanza al Capitolo per essere nominato maestro stabile²².

Non senza qualche perplessità leggiamo alcune righe più avanti che questo "anno seguente" sarebbe il 1634, il che rende la ricostruzione degli avvenimenti - già di per sé sommaria e imprecisa - anche lacunosa sul piano cronologico. Le sole notizie del *Liber Mandatorum* non consentono di colmare questa e altre lacune lasciate da Spagnolo; ma alla luce di quanto emerge dall'esame degli *Acta Capitularia* relativi alla vicenda, di notevole importanza si rivelano alcune notizie contenute nel documento in esame.

Va anzitutto precisato che la paga del maestro non subisce alcuna riduzione, ma soltanto una detrazione trimestrale di 10 scudi a titolo di rimborso della «anticipata provvisione di mesi sei» (100 scudi) che Guicciardi aveva supplicato i Superiori di concedergli «per li suoi bisogni [...] essendo tal penuria di tempi». Il fatto però risale a prima della peste, come attestano gli Atti capitolari e il *Liber Mandatorum* che in data 12 maggio 1629 registra la concessione al maestro di 100 scudi d'oro «p[er] sua anticipata provvisione di mesi sei principianti il p[rim]o del presente, p[er] [...] poi scontare ducati 10 p[er] paga conforme alla sua supplica». Da notare che dopo la peste il debito residuo gli verrà condonato, nonostante le "imperiose ristrettezze" di cui parla Spagnolo.

Anche nella questione del vicemaestro va messo un po' d'ordine: alla fine del 1630 Zavaiolo viene sollevato dall'incarico che dal 2 gennaio 1631 passa ad Antonio Passamonte, già suonatore di violone in Cattedrale e poco dopo "maestro dei costumi e del canto fermo". Dopo soli tre mesi anche a Passamonte viene revocato il mandato e il Capitolo si riunisce nuovamente il 31 marzo 1631 «pro electione

Praeceptoris Cantus Figuratus»²³. Si discute sulla relazione svolta dai Procuratori della Mensa «*de debili statu ipsius mensae*»; infine «*adiunctis multis difficultatibus ob angustiam praesentis temporis provenientibus in inveniundo idoneum virum qui huic numeri incumbat*» si decide di sopprimere la carica di vicemaestro. Dunque, non si tratta tanto - o almeno non esclusivamente - di difficoltà di ordine economico, quanto della mancanza di candidati all'altezza della carica. In ogni caso, tale decisione deve avere contrariato non poco. Guicciardi, che non manca di manifestare il suo aperto dissenso a fatti e parole: in data 30 giugno 1631 il Capitolo è chiamato dai "Deputati sopra la musica" Quarto e Fregoso a discutere «*super negligentia D. Guicciardi in d[ic]to suo numere obeundo; et etiam super verbis iniuriosis ab eo prolatis in Rev. mun Can[elli]erem Lazisium ad vesperos in eccl[esi]a a S[anc]ti Joannis ad fontem*». Si giunge alla decisione, senza precedenti nella storia della istituzione, di licenziare il maestro; ma in una successiva riunione (2 luglio), proprio per la sua eccezionalità, il provvedimento è sospeso, in attesa che il massimo organo amministrativo della Curia - i cui componenti sono stati decimati o dispersi dalla pestilenza - si ricostituisca in pienezza di poteri. La stessa sede episcopale è ancora vacante: il nuovo vescovo Marco Giustiniani, eletto il 4 aprile a succedere ad Alberto Valerio «morto di peste nel padovano mentre fuggiva verso Venezia»²⁴, non prenderà possesso della sua nuova cattedra che il 4 novembre dello stesso 1631. Di qui il rinvio *sine die* di ogni decisione in merito alla posizione di Guicciardi. Data la situazione, si sarà poi voluto evitare di portare un altro duro colpo alla già provata Cappella: se insormontabili erano parse le difficoltà nel reperire un vicemaestro, tanto più problematica doveva apparire la ricerca di un sostituto a Guicciardi, il quale rimane così al suo posto, conservando l'abituale salario di 200 scudi annui. Tale compromesso è certo il male minore per l'istituzione.

I mesi che seguono segnano una inevitabile stasi nella vita musicale della Cattedrale e nel movimento dei cantori, con una sola assunzione agli inizi del 1633 (il tenore Decio Brognolini). Nel marzo dello stesso anno si torna a parlare di una «*proxima revocatio D. Cristofori Guicciardi a munere magistri de Capella*» che, a quanto pare, è ora lo stesso interessato a sollecitare. Il 16 aprile, poiché «*Magister praedictum insistisse quod alius loco sui eligatur [...] offerendo relaxare ex sua provisione scutos quinquaginta aureos in annum*», il Capitolo decide finalmente di accogliere la richiesta, accontentandosi però di detrarre 10 scudi al trimestre della paga di Guicciardi: sarà la Mensa ad integrare con altri dieci scudi annui la *provisione* del sostituto. Anche questa circostanza trova conferma nel *Liber Mandatorum* che in data 4 maggio 1633 riporta un pagamento per i soliti 50 scudi trimestrali con a margine l'annotazione «*error, vide infra sub die 22. Maij*», data in cui la cifra appare rettificata appunto in 40 scudi. A svolgere compiti di reggenza è chiamato ancora una volta Zavaiolo: dal nostro libro dei pagamenti apprendiamo che il suo nuovo mandato decorre dal 13 maggio 1633, come si desume da una nota del 7 settembre 1635 la quale conferisce a «Simon Zavaiolo maestro de gli Acoliti per il Canto figurato et di Cappella scudi 116: troni 4 per sua provisione d'anni 2 et mesi quattro, finiranno a 13 del corrente in ragion di 50 scudi all'anno».

Guicciardi continua a rimanere, almeno nominalmente, in carica fino agli inizi del 1634: gli ultimi due pagamenti trimestrali anticipati a suo nome sono registrati il 13 agosto e 15 novembre 1633; nel febbraio 1634 il Capitolo accoglie le sue definitive dimissioni. Si conclude così, nella storia della Cappella, un capitolo che dalle premesse pareva destinato a ben altro epilogo. I momenti difficili e oscuri sono tuttavia appena iniziati.

2. GLI ANNI DEL DOPO-PESTE

Al momento delle sue dimissioni, Guicciardi lascia la Cappella in condizioni abbastanza buone, con un organico di una decina di elementi fra cantori e strumentisti, fra i quali un soprano, un falsetto, tre tenori, un basso, un violinista (Bellante, che però rinuncia contemporaneamente a Guicciardi) e un suonatore di violino e violone. Alla loro guida è ora Zavaiole che una nota del 13 febbraio 1631 ci informa essere passato a quel tempo dallo stato di accolito a quello di sacerdote. Egli reggerà la Cappella in regime di provvisorietà, con un salario annuo di 50 scudi integrato da occasionali donativi, fino alla fine del 1639 quando, con delibera capitolare, egli verrà finalmente stabilizzato nell'incarico. Zavaiole è stato altresì reintegrato nella carica di maestro di canto figurato, per la quale percepisce annualmente 100 ducati portati a 110 dal 25 giugno 1642: nella relativa nota di pagamento è specificato che tale salario gli viene corrisposto «*non tam pro regimine musices quam pro obligatione instruendi Acolytos et clericos Cathedralis*». Da notare inoltre che dopo la peste non viene più ripristinato l'insegnamento strumentale nelle Scuole accolitali. Per qualche tempo dopo le dimissioni di Guicciardi la vita della Cappella trascorre in relativa tranquillità, con il consueto movimento di cantori e strumentisti e le frequenti assunzioni di straordinari per le festività solenni²⁵.

La situazione è però destinata a deteriorarsi progressivamente sotto l'incombere dei gravi problemi economici che affliggono la Mensa accolitale e che si affacciano particolarmente vistosi a partire dal 1638, sotto specie di scompensi amministrativi e pesanti ritardi nei pagamenti quali finora mai si erano registrati. Le consuete provvigioni in minali di frumento destinate agli accoliti vengono corrisposte con ritardi che vanno da sei mesi nel 1638 ad un anno nel 1640; i compensi dei musicisti sono liquidati non più trimestralmente, ma con scadenze sempre più dilazionate - da sei mesi ad un anno - ed in taluni casi appaiono prive di qualsiasi periodicità²⁶.

Il quarto decennio del secolo inizia sotto il segno della pesante congiuntura economica ed ogni delibera della amministrazione deve essere presa «*attenta paupertate mensae*». Il numero degli effettivi è sceso a quattro e tale è destinato a rimanere per diversi anni ancora, sia pure integrato da straordinari chiamati a servire in Cattedrale in occasione delle varie festività. La Mensa dimostra per altro una sollecita attenzione alle vicende della Cappella, intervenendo nei limiti delle possibilità per colmare eventuali vuoti in un organico già ridotto ai minimi termini²⁷ ed assicurare continuità alla vita dell'istituzione in frangenti particolarmente critici quale, ad esempio, quello delle dimissioni di Zavaiole sul finire del 1644. L'ultimo mandato di 50 scudi è registrato a suo nome in data 3 gennaio 1645 con la dicitura *Simon Zavaiole olim Magister Capelle*.

Per i primi sei mesi del 1645 la reggenza è affidata al "già accolito" Francesco Olivo, che il 14 settembre riceverà un donativo di 20 ducati «per haver retto la musica nel tempo in cui non vi era maestro». In data 1 giugno 1645 il *Liber Mandatorum* registra la delibera della commissione presieduta dal vescovo Giustiniani per l'elezione a maestro di cappella di Nicola Fonteio «cogli soliti obblighi et col sal[ari]o di du[cat]i 125 da pagarsi [...] di 4 mesi in 4 mesi finiti».

L'arrivo di Fonteio, proveniente da Orciano di Pesaro, coincide con un certo miglioramento nelle condizioni economiche della Mensa, che ora è in grado di corrispondere i salari ai musicisti con cadenze più regolari (si ritorna alla consueta

periodicità trimestrale o quadrimestrale) e liquidare in tempi brevi i compensi agli straordinari. I tempi difficili non sono però ancora finiti: il numero dei cantori rimane fermo a quattro, un falsetto, un contralto, un tenore e un basso, che ora ricevono un salario trimestrale di dodici ducati e mezzo; anche la paga del maestro di cappella rimane piuttosto modesta ed il Capitolo, consapevole di ciò, concede autorizzazione a Fonteio affinché «*possit habere et docere duodecim scholares p[rae]ter dictos Acolytos, pro suo benef[icio] pro se retinens eorum mercede, ultra stipendium supra d[ictu]m*». La delibera è del 14 maggio 1646. Anche questo è un segno indicativo della condizione precaria in cui versa la Cappella negli anni attorno alla metà del secolo XVII. Fra il 1645 e il 1646 le uniche festività celebrate in Cattedrale con una certa solennità sembrano essere la “Madonna di settembre” (o Madonna del popolo), il Natale e la Pasqua, con una spesa totale per la Mensa di 113 troni destinati ai rinforzi; soltanto due cantori, oltre ai quattro suddetti, risultano «*haver servito alla musica sopra l’organo*» in diverse occasioni²⁸.

La reggenza Fonteio si distingue per la sua brevità e discontinuità: dopo ripetute assenze nel 1646, il maestro si allontana definitivamente da Verona entro il marzo dell’anno successivo. Una presenza, quella di Fonteio, che certo non lascia segni nella vita della Cappella.

Rimasto vacante il posto di maestro si torna alla reggenza provvisoria, questa volta affidata ad Orazio Filiberi (già cantore di cappella dal 1628 al 1634), al cui nome sono registrati mandati di pagamento trimestrali per 15 ducati dal marzo 1647 al 4 luglio 1648. Nel frattempo, a conferma delle migliorate condizioni generali della Mensa e del costante impegno del Capitolo verso l’istituzione, si era ristabilito l’insegnamento strumentale nelle Scuole, come attesta un decreto del 15 febbraio 1648 che affida l’incarico al suonatore di violino e violone Alessandro Vigasio, già al servizio della Cappella dal giugno 1632, con salario annuo di 30 ducati. Viene inoltre indetto un concorso al posto di maestro: vi partecipano il veronese Carlo Calzaroni, il romano Paolo Cornetti - forse il più prestigioso degli aspiranti, maestro di cappella dell’Arciconfraternita dello Spirito Santo a Ferrara²⁹ - e l’urbinate Biagio Gherardi (o Girardi). Nel periodo dell’espletamento del concorso torna alla guida *pro tempore* della Cappella Francesco Olivo, che il 22 novembre 1648 riceve 10 ducati «*per suo regalo d’haver retto la musica da 9 luglio sino a 15 settembre*»; data questa in cui i responsabili del Capitolo «*eligunt hunanimis et concordibus in magistro musicali capelle R. D. Blasius Gherardi di Urbino ad triennium cum salario duc[atorum] 125*».

Il decennio che vede Gherardi alla guida della Cappella non si offre ad annotazioni di particolare rilievo. I cantori in organico sono sempre il falsettista Bernardino Gorni, monaco agostiniano il cui nome scompare dal libro dei mandati dopo il gennaio 1650, il basso Paolo Emilio Camisano, anch’egli monaco agostiniano di S. Eufemia in servizio fino al luglio 1657, il tenore Raniero Arcari, in organico dal 1642 fino alla sua morte nel 1670, ed il contralto eunuco (già cantore in Cattedrale quale soprano) Gerolamo Zaninelli, che divide la sua intensa attività fra la Cappella e gli impegni in campo teatrale come cantante e impresario - a quanto pare - di pochissimi scrupoli, coinvolto in un processo per insolvenza a seguito della sua fuga col denaro di cassa del Teatro dell’Isolo³⁰. Il nome di Zaninelli compare per l’ultima volta nel *Liber Mandatorum* il 20 maggio 1653, cinque mesi prima della sua morte. Alla fine del 1650 a Gherardi viene affiancato don Iseppo Berti, quale “coadiutore della musica al Rev. maestro di cappella” con salario annuo di 30 ducati (mandato del 30 marzo 1651); da registrare ancora la nomina del vio-

linista Antonio Savagni detto Ferrarese a “Maestro degli Acoliti degli Instrumenti da arco” con salario annuo di 36 ducati, in sostituzione dello scomparso Vigasio (mandato del 10 maggio 1652).

Il movimento di cantori appare ridotto all'essenziale che assicuri il necessario ricambio al ristrettissimo organico: al falsettista Gorni subentra fra il 1650 e il 1651 il soprano Bernardino Bertolini, mentre nel gennaio 1654 ritorna fra i cantori il tenore e già vicemaestro Orazio Filiberi nel ruolo inedito di contralto³¹, probabilmente in sostituzione di Zaninelli; per un anno dal febbraio 1654 canta in Cappella il “musicò di soprano” Antonio Camisano ed ancora diversi mandati di pagamento sono registrati a partire dal 16 gennaio 1655 al nome del basso Paolo Antonio Simonelli, che dal 1658 entra stabilmente in organico svolgendo nel contempo mansioni di “repetitore nelle Scole”. Del tutto scomparsa la voce “compensi per straordinari” in occasione delle festività solenni.

I risultati sembrano, alla prova dei fatti, contraddire l'assiduo impegno del Capitolo verso la Cappella attestato tra l'altro dagli aumenti di salario concessi a vari membri: dal 15 novembre 1653 la paga di Gherardi cresce a 160 ducati annui, quella del tenore Arcari passa nel gennaio dello stesso anno da 25 a 35 ducati; infine, Orazio Filiberi riassume dal gennaio 1657 la carica di vicemaestro con paga annua raddoppiata da 30 a 60 ducati. Del corpo insegnante continua a far parte anche Berti che un mandato del 16 ottobre 1657 indica quale “coadiutore del Filiberi nelle Scole di Musica delli Accoliti”. L'efficienza delle Scuole musicali è condizione indispensabile per il buon funzionamento della Cappella e mai come in questo momento, appena fuori dai difficili anni '40, si avverte il bisogno di forze nuove e preparate da immettere nell'esausto complesso della Cattedrale. L'esperienza degli anni precedenti la pestilenza - nel periodo di Guicciardi in particolare - aveva dimostrato come il prestigio della cappella dipendesse in buona parte dalla vitalità delle Scuole. Ora, è proprio questo settore vitale dell'istituzione ad attraversare una profonda crisi, causa l'inettitudine del maestro. Il problema è portato davanti al Capitolo il 14 novembre 1657 da uno dei deputati sopra la musica, il canonico Gaspare Cortino, nel cui rapporto si legge «*Acolytos non decere artem canendi a R. d. Blasio de Gherardis*». Immediato il provvedimento del Capitolo: si richiama Orazio Filiberi al posto di vicemaestro, per affiancare a Gherardi, che già si avvale della collaborazione di Berti, un uomo di collaudata esperienza in seno alla Cappella (cantore sotto Guicciardi e già “reggente della musica” in Duomo) oltre che stimato in chiesa e in teatro per le sue qualità vocali e attivo anche come compositore³². Neppure questa soluzione dà tuttavia i risultati sperati. Un anno dopo, nell'ottobre 1658, i deputati sopra la musica denunciano lo stato di degrado in cui versano le istituzioni musicali della Cattedrale:

Experientia plane constat Cath[edralem] Eccl[es]iam, ex qua singulare in musica periti exorti sunt, modo esse derelictam debiti concentus; certum est [e]n[im] Acolytos crassa Preceptorum Minerva doceri nequaquam, et fundamentis musicalibus carere omnino, et ea, quae memoria tradiderunt tantum concinnent in dedecus eiusdem Cath[edralis] non modicum³³.

Così, con ricercate ed efficaci immagini verbali, si descrive l'attuale situazione. Per adottare le misure opportune si costituisce una commissione formata dal vescovo Sebastiano Pisano, dall'arciprete Ottaviano Peregrino e dal canonico Andrea Sbadacchia. La sentenza giunge pochi giorni dopo, drastica e clamorosa: in data 4 novembre 1658, i tre commissari

unanimis et concordis removerunt R. D. Blasium Gherardi de Urbino Mag[ist]rum Musicalis Capelle Cath[edralis], D[omi]num Horatium Feliberium V. Mag[ist]rum, ac R. D. Joseph de Bertis coad[iuto]rem ipsius Musicalis Capelle a muneribus supradictis. Preterea elegerunt in novum Mag[ist]rum Musicalis Capelle pre[dicte] in loco prefati D. Gherardi D. Dionisium Bellante civem Veron[ensem] ad triennium; cum onere ultra regimen Musices et Musicalis Capelle docendi assidue et diligenter Acolytos et clericos dicte Cath[edralis] Musicam³⁴.

La paga annua di Bellante è fissata in 125 ducati, da liquidarsi come consuetudine in rate trimestrali. Tale decisione imprime una svolta decisiva alla vita della Cappella cui Bellante saprà restituire la dignità e l'efficienza dei tempi migliori.

3. IL PERIODO DI DIONISIO BELLANTE

Da notare come nella delibera di nomina sia posta in evidenza, fra le mansioni del maestro di cappella, quella di istruire *assidue et diligenter* accoliti e chierici: la deludente esperienza appena conclusa induce i Superiori ad insistere particolarmente sulle incombenze didattiche che il mandato comporta. Bellante non verrà meno alle attese: dopo un anno e mezzo egli presenta un primo pubblico saggio del lavoro da lui svolto con competenza e determinazione in Cappella e nelle Scuole, mettendo in scena l'“opera spirituale” *Il figlio prodigo* al cui allestimento partecipano accoliti e chierici della Cattedrale al completo. Siamo nel marzo 1660. La Mensa appoggia in pieno l'iniziativa mettendo a disposizione degli «Acoliti della Cattedrale ducati quindici [...] da spendere in una opera scenica spirituale da rappresentarsi dalli detti Acoliti» (mandato del 21 febbraio 1660). Il successo che arride alle diverse repliche del lavoro composto da Bellante pone sotto i migliori auspici il proseguimento del non facile compito di ricostruzione intrapreso dal nuovo maestro. Il decennio 1660-70 vede l'organico di cappella abbastanza stabilmente attestato sui sei componenti (tutti cantori); dal 1670, a riprova dell'assiduo impegno di Bellante, si registra una costante tendenza all'incremento dell'organico che attorno al 1680 risulta essere formato da 2 soprani, 2 contralti, 2 tenori, 1 basso, 2 violini, 1 cornetto, 1 tromba e violone (lo stesso esecutore).

Abbastanza regolare l'apporto di rinforzi chiamati a prestar “servitio sopra l'organo” in diverse occasioni, anche se non più con la frequenza d'un tempo. Certo le gravi congiunture che hanno afflitto l'istituzione nei decenni centrali del secolo e le infelici esperienze recenti nella conduzione della Cappella inducono la Mensa ad una più cauta gestione amministrativa: sono ormai lontani, e non solo cronologicamente, i fasti che avevano caratterizzato la vita musicale della cattedrale veronese fino agli anni '40, quando la voce “compensi per straordinari” era fra le più ricorrenti e cospicue nel bilancio della Mensa.

Fra le spese che il *Liber Mandatorum* non registra più dopo il 1658 v'è anche quella per il vicemaestro e gli insegnanti di strumento nelle Scuole. In ogni caso, le efficaci cure rivolte da Bellante al vivaio accollitale³⁵ consentono al complesso di mantenersi in consistenza e qualità su livelli più che soddisfacenti, anche nel regime di relativa austerità imposto dai Superiori della Mensa. Soltanto dopo la metà del 1683, visto l'impegno di Bellante e la bontà dei risultati ottenuti nel settore delle Scuole, il Capitolo concede al maestro un coadiutore, cogliendo l'occasione di una richiesta avanzata in tal senso dal contralto Gio:Batta Filiberi³⁶, che con la

nomina riceve anche un aumento di salario da 60 a 90 ducati annui «con obbligo di insegnar alli Accoliti» (mandato del 7 marzo 1684).

A questo punto della sua ormai venticinquennale reggenza, Bellante è riuscito a riunire sotto di sé un complesso efficiente e affiatato, ancorché di ridotte proporzioni³⁷. Sono invero poche le presenze nuove di cantori e strumentisti che i documenti registrano fra il 1680 e '85: nello scarno elenco di nomi (su sei sono soltanto tre le presenze che superano l'anno di permanenza in organico) spicca quello di Giuseppe Torelli. A rivelare questa inedita traccia dell'attività giovanile svolta dal musicista veronese nella sua città natale è proprio il nostro libro di mandati, che in data 22 agosto 1683 registra la delibera con la quale i Deputati sopra la musica «*Conduxerunt Giuseppe Torelli ad sonandum violinum in organo Cathedralis cum salario ducatorum 15*».

Un supplemento di indagine sulla circostanza, condotto sui documenti dell'Archivio capitolare di Verona, mi ha permesso di rintracciare una supplica autografa di Torelli dalla quale risulta essere stato lo stesso venticinquenne musicista a chiedere «di servire la Cattedrale con parte di violino». Val la pena di riprodurre qui integralmente il documento:

Essendo io infrascrito desideroso di servire la Cattedrale con parte di violino, et non potendo ciò conseguire senza le gratie, ed favori di V.S. III.^{me}; suplicole humilmente a farmi tant'honore d'assegnarmi il luogo con quella provisione, che parerà propria alle loro prudenze, assicurandole, che anch'io non mancherò del mio debito in venderle [*sic*] servite.
Gratie.

di V.S. III.^{me} et Pr.^{me}
Devotiss.^{mo} et h[umi]l^{mo} Servo
Giuseppe Torrelli³⁸

Le prestazioni di Torelli quale musico salariato della Cattedrale cessano il 17 luglio 1684³⁹: l'interruzione del servizio coincide verosimilmente con la sua partenza per Bologna. Limite a questa segnalazione l'intervento sull'argomento, non essendo questa la sede per ulteriori approfondimenti in merito.

Siamo ormai sul finire della reggenza Bellante. Gli ultimi mesi della sua intensa e feconda attività alla guida della Cappella sono segnati dall'insorgere di nuove difficoltà economiche per la Mensa: una serie di calamità naturali colpisce la provincia veronese nel 1684, con siccità, inondazioni e tempeste di grandine che distruggono i raccolti e fanno crollare le rendite delle porzioni clericali di cui godeva la Mensa. Il bilancio di fine anno è decisamente deficitario, come risulta dal rapporto fornito dai Provveditori della Mensa e riportato sul *Liber Mandatorum* in data 10 gennaio 1685:

Cum Acolytorum Mensae introitus difficillimis hinc temperibus an[n]o presertim nup[er] evoluta siccitatis, inondationis, ac dirae grandinis infausto adeo sint diminuti ut ordinarios sumptus sustinere non valeat, exitus enim an[n]i instantis introitum exuberat de ducatis biscentum quinquaginta, et ultra non computatis gravedinibus neque granorum distributione inservientibus Acolytis fieri solita, pernecessarium videtur Mensae eiusdem preservationi, aliqua expensarum moderazione consulere, et iuxta rei exigentiam oportuna providere.

Fra i provvedimenti assunti per colmare il disavanzo di 250 ducati registrato nel 1684 il principale consiste nella riduzione di «*honoraria et salaria preceptoribus et aliis inservientibus*» pagati dalla Mensa; ovviamente compreso il personale

della Cappella. Con decorrenza 1 gennaio 1685 le paghe dei componenti l'organico risultano così modificate:

Maestro di Cappella	da d.ti	125	a	d.ti 80
Basso	»	30	»	» 20
Tenor	»	30	»	» 20
Sopranista	»	48	»	» 36
Contralto	»	90		
		compresi d.ti 30 p[er]		
		insegnar alli Accoliti	»	» 50
Corneto	»	30	»	» 25
Sonator di liron	»	14	»	» 8
Sonator di tiorba	»	12	»	» 8

Da notare come nell'elenco compaiano un "Sonator di liron" e un "Sonator di tiorba" che non risultano in nessun'altra fonte documentaria: è probabile si tratti di due esecutori stabilmente a disposizione, ma chiamati ad intervenire soltanto nelle occasioni in cui si richiedeva un rinforzo nella sezione del basso continuo; l'impiego occasionale di questi strumentisti è del resto attestato dal basso salario da loro percepito (circa la metà delle paghe correnti). Rileviamo ancora come dal provvedimento di riduzione salariale siano esclusi i due violinisti in servizio, Paolo Antonio Battocco e Giacomo Chieppi detto Romanino. Il documento ci offre un preciso quadro dell'organico di cappella, agli inizi del 1685 comprendente quattro cantori e cinque strumentisti (compresi i suonatori di lirone e tiorba): sono questi le uniche forze sulle quali la Cappella dovrà fare per diverso tempo affidamento, dal momento che la "musica straordinaria" rientra fra le spese che il Capitolo decreta «cessino p[er] hora et siano levate» fino al superamento della crisi economica.

È altresì questa la situazione in cui Bellante lascia la Cappella musicale morando settantottenne, a ventisette anni esatti dall'inizio del suo mandato, il 5 ottobre 1685⁴⁰.

NOTE

- 1 Verona, Biblioteca capitolare (VBC), Archivio della Curia vescovile, sezione XXII, parte III, busta 1. Il presente saggio è parte di un più vasto lavoro che lo scrivente sta realizzando sulla Cappella musicale del Duomo di Verona nel sec. XVII.
- 2 Sul periodo in questione v. in particolare VBC, Archivio capitolare, *Acta Capitularia*, buste 98-104. Cfr. anche A. SPAGNOLO: *Le Scuole accolitali in Verona*, Verona 1904, e, in AA.VV.: *La musica a Verona*, Verona 1976, i saggi di E. PAGANUZZI: *Medioevo e Rinascimento* (in particolare il cap. V "Dal Cinquecento al Seicento", p. 157-215) e C. BOLOGNA: *Dalla musica post-rinascimentale ai giorni nostri* (in particolare il cap. I, "Il Seicento dopo la 'grande peste'", p. 219-36) ai quali si rimanda per la bibliografia generale sull'argomento.
- 3 F. PONA: *Il gran contagio di Verona nel Milleseicento e trenta*, B. Merlo, Verona 1631. Ed. fotostatica a cura di G.P. Marchi, Verona 1972.
- 4 Pona nota (*op. cit.*, p. 58-59): «Hoggi ch'io scrivo, sotto gli 27. di Febraro 1631, ho innanzi gli occhi questo computo, tenuto per gli publici Cancellieri, cioè: Che del 1627, fatta la descrizione de gli Habitanti in Verona, e Sottoborghi, furono trovati cinquantatre mille, cinquecento, e trentatre: fatta parimente nel principio del corrente mese, furono trovate non più di ventimille, seicento, e trenta persone [...] mancando trentaduemille, ottocento, e nonanta cinque persone».

- 5 Cfr. E. PAGANUZZI: *Medioevo e Rinascimento*, cit., p. 199-210. Per note biografiche su Stefano Bernardi v. Th. W. WERNER: "Stefano Bernardi", in MGG, vol. 1, Kassel 1949, da integrare con E. PAGANUZZI: *Documenti veronesi su musicisti del XVI e XVII secolo*, in *Scritti in onore di Mons. Giuseppe Turrini*, Verona 1973, p. 543-75. Sull'opera di Bernardi v. F. POSCH: *Steffano Bernardi's weltliche Vocal- und Instrumentalwerke*, Salisburgo 1935, e K.A. ROSENTHAL: *Steffano Bernardi's Kirchenwerke*, in "Studien für Musikwissenschaft", XV; per l'elenco delle opere v. RISM, *Einzeldrucke vor 1800*, vol. 1, Kassel 1971, p. 278-9 e C. SARTORI: *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze 1952, p. 191, 217, 277, 293, 296, 318.
- 6 Spagnolo (*Le Scuole...*, cit., p. 53-5) riporta una cinquecentesca *Tavola di alcuni giorni dell'anno e di alcune feste nelle quali se bene non sono comandate dalla Chiesa, gli Accoliti nondimeno et gli altri clerici del domo per ordine delli superiori hanno da venire in choro et similmente si ha da fare musica con tutti gli cantori et sonar l'organo*. Segue l'elenco delle ventiquattro occasioni in cui è prescritta la presenza del coro delle Scuole. Dal nostro documento possiamo inoltre ricavare l'elenco delle festività celebrate in Duomo con particolare solennità e che vedono aggiungersi all'organico di cappella un certo numero di "musicisti straordinari": nel periodo di cui trattiamo queste risultano essere la Pasqua e Settimana Santa, Pentecoste, S. Pietro (29 giugno), Assunzione e "Madonna d'agosto" (15 agosto), Natività della B.V. Maria o "Madonna di settembre" (8 settembre), S. Giustina (7 ottobre), le festività del Natale.
- 7 In data 20 maggio 1624 il Capitolo assegna la reggenza provvisoria all'accollito Gio: Batta Zucconi, che esce vincente da un ballottaggio fra quattro candidati (VBC, Archivio capitolare, *Acta Capitularia*, busta 99); Zucconi compare nel libro dei mandati (8 maggio 1619) anche in qualità di "maestro d'umanità" (insegnante di grammatica). È però pensabile che i compiti di reggenza dopo la partenza di Bernardi fossero stati distribuiti fra più responsabili, come attesta una nota di pagamento del 29 dicembre 1624 che attribuisce la somma di 30 ducati «da esser distribuiti dalli m[ol]to Ill[ustriss]mi S[igno]ri Deputati sopra la Musica a quelli che hanno esercitato il carico di Maestro di Cappella così nelle scole come in choro per il tempo che non vi è stato Maestro di Cappella».
- 8 Mandato del 27 settembre 1624. Nella delibera di nomina registrata negli *Acta Capitularia* Guicciardi è indicato come "romanus".
- 9 In data 3 gennaio 1625 il *Liber Mandatorum* riporta un pagamento «di troni vinti da essere distribuiti [...] a quelli tre musicisti che hanno servito nella Cathedralre per le feste di Natale».
- 10 Il nome di Morandi, "Heremitano del Convento di S. Fermo", compare nuovamente sul registro di pagamenti della Mensa dal 30 gennaio 1629 all'aprile 1630.
- 11 E. PAGANUZZI: *Medioevo e Rinascimento*, cit., p. 209-10. Il documento si trova presso l'Archivio dell'Accademia filarmonica di Verona, reg. 43, *Atti 1611-1616*, c. 172v-173v.
- 12 Cfr. E. PAGANUZZI: *op. cit.*, p. 189 e seg.
- 13 Cfr. *ibidem*, p. 171-4 e A. SPAGNOLO: *Le Scuole...*, cit., p. 85-8.
- 14 Nei pagamenti agli straordinari la cifra è variamente indicata sul libro dei mandati in troni e lire (1 lira = 1.3 troni circa). Si è tuttavia ritenuto opportuno riportare tutte le cifre in troni, l'unità monetaria più ricorrente nei mandati. Analoga diversità di indicazioni si riscontra nei pagamenti ai musicisti di cappella fino alla peste del 1630: in seguito i pagamenti sono univocamente espressi in ducati (1 ducato = 6 troni), unità alla quale sono riportate tutte le cifre relative ai salari dei componenti l'organico (v. Appendice).
- 15 Per la Pasqua del 1626 sono spesi 131 troni per straordinari, mentre per il Natale dello stesso anno la spesa è di 95.14 troni; per Ognissanti e Natale precedenti erano stati pagati complessivamente 114 troni per straordinari. Nel 1627 «per musicisti che hanno servito nella Cathedralre la settimana sante et le feste di Pasqua» vengono pagati troni 117 1/2; per il Natale successivo sono soltanto 38 i troni spesi per rinforzi. Decisamente inferiore risultano le spese per straordinari nelle altre festività (cfr. nota 6 per l'elenco).
- 16 A. SPAGNOLO: *Le Scuole...*, cit., p. 106.
- 17 Secondo lo statuto della Mensa accollitale approvato nel 1495 e pubblicato il 24 dicembre 1500 i dodici cappellani accolliti dovevano «assistere a tutti gli uffici diurni e notturni della cattedrale, cantare ogni mattina la prima messa in onore della Beata Vergine e celebrare nelle domeniche e nelle altre feste *de consuetudine terrae*» (A. SPAGNOLO: *op. cit.*, p. 19-20). Lo statuto e le *Constitutiones Accollitorum* sono riportati *ibidem*, documenti VIII-IX, p. 215-25.
- 18 Cfr. E. SELFRIDGE-FIELD: *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Torino 1980, p. 22-3.
- 19 Nella prassi esecutiva dello stile concertato il cornetto era impiegato assieme al trombone quale *stromento di voce*, come rinforzo o integrazione del "concerto" vocale. Nota F. CAFFI (*Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia 1854-55, tomo 2, p. 59) che «Era nelle regole dell'antica Cappella che se mancasse una voce di *soprano* o *contralto* si supplisse con un *cornetto*: e se una voce di *basso* mancasse si supplisse con un *trombone*». Ancora in Caffi troviamo un'interessante annotazione relativa ad una delibera della Procuratia marciana - datata 8 luglio 1640 - con la quale, constatata la decadenza nell'esercizio del cornetto presso la Cappella di S. Marco e nella consapevolezza «della molta fatica che conviene fare quelli che lo vogliono

- essercitare», i Procuratori decretano la concessione di 15 ducati annui oltre la paga ordinaria a due musicisti della cappella stessa «con l'obbligo a tutti doi di dover sonar il cornetto sempre che sarà ordinato dal maestro di cappella et esercitarsi per riuscir sempre migliori».
- 20 G. TURRINI: *Il patrimonio musicale della Biblioteca capitolare di Verona dal sec. XV al XIX*, in "Atti dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona", serie VI, II (1952), p. 66.
- 21 La *tromba squarzata* o *tromba spezzata* è per lo più identificata con la *tromba da tirarsi* (cfr., alle voci corrispondenti, ad es. MGG, *New Grove's dictionary, Harvard dictionary of music*). Nel nostro caso è più verosimile l'identificazione col trombone a tiro, come attesta un documento veronese (*Inventario de tutti li Enstrumentj del q.m. Giovanni Severino*) [1570ca.], dove si trova la dicitura "un Trombon over tromba squarzada" (cfr. il documento riprodotto in G. TURRINI: *L'Accademia filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*, Verona 1941, p. 178). Si può pensare che la tromba acquistata «per bisogno della Cappella» il 5 giugno 1628, dovesse rimpiazzare quella "in pezzi" indicata nel cit. *Inventario Instrumenti de Accoliti*, il che tra l'altro confermerebbe la data del 1628 assegnata all'inventario stesso di Turrini.
- 22 A. SPAGNOLO: *Le Scuole...*, cit., p. 119-20.
- 23 VBC, Archivio capitolare, *Acta Capitularia*, busta 99.
- 24 A. SPAGNOLO: *Le Scuole...*, cit., p. 108.
- 25 Per il Natale 1635 sono spesi dalla Mensa 118 troni per straordinari; il Natale successivo sono otto i rinforzi assunti (quattro cantori e quattro strumentisti, due violinisti un suonatore di violone e un fagottista) per una spesa totale di 33 troni e 12 soldi. Nel 1637 l'ammontare complessivo degli esborsi per diversi musicisti straordinari è di 163 troni e 9 soldi.
- 26 Il 17 febbraio 1639 è registrato un pagamento al tenore Francesco Cavallari per le prestazioni di dieci mesi, mentre nel marzo dello stesso anno vengono liquidati i compensi agli straordinari per il Natale precedente. I ritardi si aggravano nel 1640: gli accoliti ricevono soltanto il 20 agosto le quote di frumento relative al trimestre aprile-giugno 1639 e nell'ottobre successivo vengono consegnati a Zavaiolo 310 troni e 16 soldi «da dispensar a cantori da Nadal passato sin hor». Nel 1642 si registrano ritardi nei pagamenti che toccano i due anni: è del 14 aprile un mandato di 172 troni «da Maggio 1640 sino a Natale passato» e del 17 settembre un altro mandato di 48 troni «per straordinari S. Pietro e Madonna di settembre 1640». Nel precedente agosto 1641 erano stati pagati 84 troni e 19 soldi a «gli cantori per le feste di Pentecoste e S. Pietro 1639».
- 27 A seguito della temporanea rinuncia di Gerolamo Zaninelli il Capitolo decide «*alius in eius loco inficere*» ed incarica il canonico Maccarelli di scegliere un sostituto «*tribuens in facultate eligendi quod maluerit*»: viene eletto don Carlo Piccinino con paga di 30 ducati annui (mandato del 14 agosto 1642). Zaninelli rientra nel giugno 1645.
- 28 Un mandato del 17 marzo 1645 attribuisce 149 troni a Gio:Batta Bonsevero «per sue fatiche nel cantar et seguir la Cathedrale sopra l'organo dal giorno della vigilia di S. Pietro 1643 per tutto il giorno dell'Innocenti 1645»; il 13 novembre dello stesso anno 12 ducati sono corrisposti a Bernardo Bragantino «per haver servito nella musica fino a di presente».
- 29 Al nome di Paolo Cornetti è registrata sul *Liber Mandatorum* una prestazione "per straordinari Assunzione" in data 17 agosto 1648, con dieci ducati di ricompensa.
- 30 Sulla questione, nella quale sono a vario titolo coinvolti alcuni cantori già a servizio della Cappella (Orazio e Florenio Filiberi, Antonio Cavazzocca e Paolo Cornetti) v. P. RIGOLI: *Teatri per musica a Verona nella seconda metà del XVII secolo*, in "Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona", serie VI, XXXI (1979-80), p. 215-37.
- 31 L'elezione di Orazio Filiberi "*in musicum contraltij Cathedralis*" è registrata dal libro dei mandati in data 31 gennaio 1654.
- 32 Cfr. A. SPAGNOLO: *Le Scuole*, cit., p. 121, dove si ricorda di Filiberi la raccolta *Salmi concertati a 3, 4, 5, 8 voci con due violini*, pubblicata a Venezia nel 1649.
- 33 VBC, Archivio capitolare, *Acta Capitularia*, busta 102.
- 34 *Ibidem*. La delibera è riportata alla data corrispondente anche sul *Liber Mandatorum*.
- 35 Cfr. A. SPAGNOLO: *Le Scuole...*, cit., p. 132.
- 36 La supplica autografa di Filiberi sta in VBC, Archivio capitolare, *Filo scritture*, busta 181, fra le carte dell'anno 1683.
- 37 Almeno rispetto a certi poderosi organici che troviamo attestati presso le cappelle dei grandi centri: a Venezia, ad esempio, i Procuratori sopra la musica di S. Marco intervengono con un decreto per fissare a 36 il numero massimo di cantori (delibera del 13 aprile 1686) e a 34 quello degli strumentisti (delibera del 21 maggio 1685). Vedi in

proposito Venezia, Archivio di stato, *Procuratia di S. Marco de supra*, busta 91, proc. 208 (Musicisti e suonatori), annotazioni alle date corrispondenti.

38 VBC, Archivio capitolare, *Filo scritture*, busta 181 (anno 1683).

39 In data 23 agosto 1684 il *Liber Mandatorum* riporta un mandato di pagamento «A Giuseppe Torelli sonator di violino nella Cattedrale, duc. 6 p[er] suo salario dalli 24 Febr[ai]o del cor[ren]te sino gli 17 luio, ch'ha terminato il suo servitio».

40 Verona, Archivio di Stato, Ufficio di sanità, *Morti Città* n. 59, c. 99: «Venerdi 5 Detto [Ottobre 1685], S. Polo. Il s.r. Dionisio Belante Musico d'anni 78 con febre». Devo l'informazione alla cortesia del dott. Paolo Rigoli, bibliotecario del Conservatorio di Verona, al quale va tutta la mia riconoscenza per la consulenza più volte fornitami nel corso delle mie ricerche.

APPENDICE

ELENCHI DEL PERSONALE DI CAPPELLA DAL 1620 AL 1685 DESUNTI DAL *LIBER MANDATORUM MENSÆ ACOLYTORUM*.

Gli elenchi sono ordinati cronologicamente e fanno riferimento esclusivo al documento esaminato nel presente studio: ne sono pertanto esclusi gli organisti – pagati dalla Fabbriceria del Duomo¹ – e alcuni cantori e strumentisti i cui nominativi risultano da altre fonti dell'Archivio capitolare (VBC) (cfr. A. SPAGNOLO: *Le Scuole accolitali in Verona*, cit., alle sezioni “Musica”, p. 105-132). La prima data indicata si riferisce alla prima presenza del nominativo nel registro della Mensa e non all'effettiva decorrenza del servizio (cioè allo scopo di fornire un preciso riferimento per la consultazione del documento); la data di cessazione è calcolata sulla base dell'ultimo pagamento registrato. In caso di interruzione e successive riprese del servizio le date relative sono indicate di seguito dopo la prima, mentre nel caso di più mansioni svolte dallo stesso componente l'organico il nome compare negli elenchi specifici e ne è data segnalazione in nota. Un asterisco dopo la prima data segnala le prestazioni straordinarie o con carattere non continuativo entro le date indicate. I pagamenti sono riportati soltanto nel caso in cui il documento indichi l'ammontare annuo del compenso attribuito, espresso in *scudi d'oro* (s) o *ducati* (d); variazioni di salario annuo sono riportate fra parentesi sopra la prima cifra.

Elenco 1: MAESTRI DI CAPPELLA

nominativo	dal	cessazione	paga	note
Bernardi Stefano	8.V.1619	V.1624	s 200	
Guicciardi Cristoforo	27.IX.1624	II.1634	s 200 (160)	
Zavaiole Simone	7.XI.1635	entro XII.1644	s 50	2
Olivo Francesco	14.IX.1645			
	9.VII.1648	IX.1648		3
Fonteio Nicolò	1.VI.1645	entro III.1647	d 125	
Filiberti Orazio	1.VI.1647	VII.1648	d 60	4
Gherardi Biagio	14.IX.1648	XI.1658	d 125 (160) (140)	
Bellante Dionisio	4.IX.1658	X.1685	d 125 (80)	5

Elenco 2: VICE MAESTRI, MAESTRI DI CANTO FERMO, INSEGNANTI DI STRUMENTO
NELLE SCUOLE

nominativo	incarico	dal	cessazione	paga	note
Bevilacqua Giac. Ant.	m. di C.F.	11.XII.1619	entro 1630		
Carteri Tommaso	insegnante	23.IV.1626	entro 1630		6
Scalda Francesco	insegnante	23.IV.1626	entro 1630		7
Zavaiole Simone	v.maestro	31.V.1627		d 100 (110)	8
Passamonte Antonio	m. di C.F.	8.VII.1631	entro 1631	d 30	9
Dolabella Francesco	m. di C.F.	1.IX.1631	dopo II. 1632	d 30	10
Brutti Angelo	m. di C.F.	3.III.1633	entro 1686	d 36 (58)	11
Vigasio Alessandro	insegnante	15.II.1648	V.1652	d 30	12
Berti Iseppo	coadiutore	30.III.1651	XI.1658	d 30	
Savagni Antonio	insegnante	10.V.1652	1654	d 36	
Filiberti Orazio	v.maestro	16.II.1657	XI.1658	d 60	

Elenco 3: CANTORIE STRUMENTISTI

nominativo	incarico	dal	cessazione	paga	note
Zignoli Giovanni	basso	19.V.1619	entro 1621	d 58	
Morandi Gio:Batta	tenore	19.V.1619	VI.1626	d 52	
		30.I.1629	dopo IV.1630		
Tosi Gio:Batta	alto	19.V.1619	entro XI.1622	d 48	
Peroni Simone	tenore	19.V.1619	dopo X.1620	d 46	
Marchi Valentino	alto	19.V.1619	I.1625	d 40	13
Morandi Ottavio	tenore	19.V.1619	dopo X.1620	d 40	
Carteri Tommaso	trombone	19.V.1619	entro 1630	d 36	
Verdina Pietro	cornetto	19.V.1619	entro X.1620	d 36	
Fattori Antonio	basso	19.V.1619	dopo IV.1621	d 30	
Bertoni Gio:Batta	alto	19.V.1619	dopo IV.1630	d 28	
Massarotto Giuliano	alto	19.V.1619	I.1625	d 28	
Lauro Francesco	violino	8.VIII.1619	II.1624		
Paradisi Alessandro	basso	29.VII.1620	entro X.1621	d 23	
Plaga Bartolomeo	basso	29.VII.1620	I.1625	d 27	
		27.V.1630			
Vendri Paolo	basso	29.VII.1620	dopo IV.1630	d 17 ^{1/2}	
Brugnoli Antonio	cornetto	29.VII.1620	dopo VII.1623	d 20	
		5.V.1632*			
		14.VI.1632*			
		7.IX.1641*			
Caramella Gio:Batta	alto	30.X.1621	IV.1622	d 23	14
		30.I.1629	dopo IV.1630	d 60	
Turco Bartolomeo	soprano	9.XII.1621*	dopo IV.1623		
Fanonte Gioseffo	basso	29.VII.1623	I.1625		
		3.I.1637	dopo I.1644	d 30	
Barsiza Gio:Batta		29.VII.1623	dopo I.1626		
Racoldingher Elia	soprano	30.I.1624*			
Alessandro da Brescia	basso	30.I.1624*	dopo XII.1625		
don Simplicio		23.VII.1625*			
padre di S. Fermo	violino	23.VII.1625*			
Passamonte Antonio	violone	23.VII.1625*			
don Bettino	fagotto	23.VII.1625*			

nominativo	incarico	dal	cessazione	paga	note
Bevilacqua Giac. Ant.	m. di C.F.	11.XII.1619	entro 1630		
Scalda Francesco	violino	23.V.1626	entro 1630		
sardo Nicolò	alto	17.X.1626	V.1627		
Gandello Giovanni	basso	24.XI.1626*			
Zanforti Gaspare	soprano	27.V.1627	IV.1628		
?	soprano	29.I.1629*			
Zaninelli Gerolamo	soprano	3.VII.1629	VII.1642	d 40	
	alto	25.VI.1645	dopo V.1653	d 50	
Perugino Francesco	basso	24.IX.1629	III.1630		
Pescara Gio: Batta		16.IX.1630	dopo I.1631		
Dalle Palme Bartolo	basso	9.I.1631*	dopo VI.1631		
Ruffo Paride		7.III.1631*			
Bellante Dionisio	violino	7.III.1631	II.1634	d 20	
Tosarelli Francesco	basso	7.III.1631*			
Cavallari Stefano	basso	7.III.1631	dopo III.1636	d 24	
		17.II.1639			
Mantovano Francesco	tenore	18.VI.1631*	IV.1635		
Mezzarobba Girolamo	falsetto	3.IX.1631	IV.1634		
Pasquini Vincenzo	basso	18.VIII.1631*			
?	violino	10.X.1631*			
Bonseveri Gio:Batta		10.VIII.1632*			
		26.V.1635*			
		10.I.1637*			
		19.I.1638*			
		16.V.1639*			
		9.XI.1642*			
		17.III.1645*			
Vigasio Alessandro	violino/ violone	13.III.1632	entro 1636		
? da S. Eufemia	alto	14.V.1640*			
		28.VII.1632*			
		13.IX.1632*			
? da S. Eufemia	fagotto	28.VII.1632*			
		13.IX.1632*			
Filiberti Orazio	tenore	5.XI.1632	entro II.1634	d 36	
	alto	31.I.1654	dopo IV.1660	d 30	
Brognolino Decio	tenore	20.III.1633	I.1634		
Mutoni Francesco		1.IX.1636	entro V.1643	d 40	
Carlino	soprano	10.I.1637*			
Danieli	violino	10.I.1637*			
Alessandro	violino	10.I.1637*			
?	violone	10.I.1637*			15
Cincato Mattio		10.I.1637*			
Anderlini Bernardino		10.I.1637*			
sig. Isidoro		10.I.1637*			
?	alto	14.V.1640*			
sig. Calzetta		14.V.1640*			
Leardi Pietro		8.I.1641*			
Bernardini Bruno		13.IX.1642*			
Serafini Gio:Batta		13.IX.1642*			
Arcari Raniero	tenore	16.IV.1642	dopo VII.1670	d 50 (70)	
Piccinino Carlo	alto	14.VIII.1642	dopo VII.1644	d 30	
Armani Mattio		15.VI.1643*	entro IX.1644		
Gesso Girolamo		7.IX.1643*			

nominativo	incarico	dal	cessazione	paga	note
Camisano P. Emilio	basso	15.I.1645	VII.1657	d 50	
Bragantini Bernardo		13.XI.1645*			
Gorni Bernardino	falsetto	12.V.1646	dopo II.1650	d 50	
Filiberti Florenio	soprano	30.V.1648*			
Cornetti Paolo		17.VIII.1648*			
Camisano Antonio	soprano	10.II.1654*			
Cavazzocca Antonio	soprano	10.VI.1654	II.1655	d 40	
Simonelli P. Antonio	basso	16.I.1655*			
		17.VIII.1655*			
		6.VIII.1658	dopo 1699	d 30 (20)	16
Perini Gaspare		21.IX.1659	1663		17
Bonfante Bartolomeo		15.V.1660			18
Morati Giacomo	alto	9.XII.1660	dopo V.1668		19
Marani Stefano		5.VI.1662*			
Cornedi Andre		17.XI.1662*			
Battocco P. Antonio	violino	13.VI.1663	dopo VII.1685	d 40 (42)	20
Nobili Giulio		20.XII.1663*			
Bressanini Domenico		16.X.1665	entro VI.1673	d 30	
Lanfranco Giorgio	cornetto	23.IX.1670	VI.1694	d 20 (30) (25)	
Bovio Francesco	tenore	23.IX.1670	dopo III.1678	d 25	
Fraina Domenico	soprano	11.XII.1670*			
		23.XII.1676*			
Badia Giuseppe		23.III.1671*			
Lorenzetti Tomio	cornetto	25.V.1672*			
	tromba/bana	13.IV.1677	XII.1678	d 10	
	violone	3.I.1695	dopo 1699	d 25	
Ronconi Antonio	alto	3.VIII.1672	dopo VII.1674	d 35	
Guardina Andrea	soprano	18.II.1673*			
		26.VI.1675*			
		5.VI.1679	VIII.1685	d 30	
Lorenzetti Mattio		15.XI.1674*			
Celsego Giorgio	alto	1.VII.1675*			
Scappi Antonio	soprano	24.V.1678	XII.1678		
Braga Alessandro	tenore	6.X.1678	VI.1684	d 30	
Canceri Gio:Batta	alto	3.XI.1678	dopo IX.1679	d 30	
Grandis Francesco	soprano	2.XII.1678	dopo XI.1679	d 30	
Chioppi Giacomo	violino	27.III.1679	II.1686	d 16	
Filiberti Gio:Batta	alto	12.I.1680	dopo VIII.1687	d 60 (90) (50)	
Fontana Lorenzo	cornetto	7.VIII.1680			
Gerardini Antonio	soprano	24.X.1681			
Tricarico Nicolò	alto	24.XII.1682	entro VI.1683	d 6	
Torelli Giuseppe	violino	22.VIII.1683	17.VII.1684	d 15	
Pellegrini Valeriano	soprano	3.XII.1684	II.1690	d 30 (48) (36)	
Bruni Domenico	alto	5.II.1685	I.1692	d 30	

NOTE ALL'APPENDICE

- 1 Due soltanto sono i nomi di organisti registrati dal *Liber Mandatorum*: il primo in data 14 agosto 1648, in un mandato di pagamento a nome di Piero Francesco Bentivoglio che riceve «ducati duecento d'oro da tr[oni] 7 l'uno p[er] 4 anni finiti a 7 settembre 1647»; il secondo, che reca a margine l'annotazione «già registrato al libro della Fabrica», in data 12 luglio 1688 conferisce «al Cattaneo organista della Catted[ra]le duc[at]i sessanta per suo salario un'an[n]o e mezzo terminato ultimo marzo del cor[ren]te».

- 2 Vedi anche Elenco 2. Zavaiole assume l'incarico di maestro provvisorio di cappella continuando a svolgere anche i compiti di "maestro de li Acoliti per il Canto figurato" (cfr. p. 11 del testo).
- 3 Olivo ricopre in entrambi i casi l'incarico di maestro *ad interim*, ricevendo occasionali donativi per le sue prestazioni (cfr. p. 13-14 del testo).
- 4 Vedi anche Elenchi 2 e 3.
- 5 Vedi anche Elenco 3.
- 6, 7 Vedi anche Elenco 3, e cfr. testo p. 6.
- 8 Vedi nota 2.
- 9 Vedi anche Elenco 3. Sulla carica di vicemaestro ricoperta da Passamonte, di cui il *Liber Mandatorum* non dà peraltro notizia, cfr. testo p. 9.
- 10 Dopo Dolabella l'incarico di "maestro dei costumi e del canto fermo" venne assunto da Gio:Batta Rossi, che lo tenne fino al febbraio 1633: a nome di quest'ultimo il *Liber Mandatorum* non registra tuttavia alcun pagamento (cfr. nota successiva).
- 11 In data 3 marzo 1633 il nostro documento registra un mandato di pagamento a Angelo Brutti per «sei mesi principiati a 21 Feb[brai]o pross[im]p pass[at]o nel qual fu eletto in loco di Gio:Batta Rossi». Dopo Brutti la carica passò a Bartolomeo Bonfante, che la tenne come supplente fino alla morte di Brutti, alla fine del 1686. Il 29 gennaio 1687 viene eletto Giacomo Morati che rimane in carica fino al 1690.
- 12 Vedi anche Elenco 3.
- 13 Da una delibera capitolare del 18 gennaio 1625 (VBC, Archivio capitolare, *Acta Capitularia*, busta 99) apprendiamo che a tale data vengono licenziati dal servizio in cappella i cantori V. Marchi, G. Massarotto, B. Plaga e G. Fanonte. Il nome di Valentino Marchi continua però a comparire nel libro di pagamenti della Mensa fino all'ottobre 1630 in quanto il Capitolo – «attenta eius lingua servitute in Capella Cathedralis pro cantore» – decide di assegnargli un vitalizio di 12 ducati annui «Dentur eidem donec vixerit ex denariis Mensae Acolytorum ducati duodecim absque obligatione inserviendi pro Cantore in ipsa Capella».
- 14 G.B. Camarella è citato in L. SCHRADE: *Monteverdi: creator of modern music*, New York 1950, p. 328 come «a Venetian musician who worked under Monteverdi». Di Camarella Schrade menziona una raccolta di *Madrigali et Arie* pubblicata nel 1633.
- 15 È probabile che l'Alessandro citato in questa nota di pagamento sia lo stesso Alessandro Vigasio già al servizio di cappella dal 1632 e più tardi "insegnante nelle Scole".
- 16 P.A. Simonelli compare nel *Liber Mandatorum* anche con l'incarico di "repetitore nelle Scole", cioè aiutante del maestro di grammatica (cfr. A. SPAGNOLO: *Le Scuole accolitali in Verona*, cit., p. 134, e sulle funzioni del "repetitore nelle Scole", *ibidem*, p. 25).
- 17 Il salario viene corrisposto a Perini in *minali di frumento* e non in denaro.
- 18 Dal 28 febbraio 1662 Bonfante svolge mansioni di maestro di grammatica con compenso annuo di 160 ducati. Nel 1682 verrà assegnato come supplente all'insegnamento del canto fermo (v. nota 11). L'ultimo mandato di pagamento a suo nome come "musicista della Cattedrale" con 4 ducati per sei mesi è registrato in data 6 maggio 1662 (v. anche A. SPAGNOLO: *Le Scuole*, cit., p. 134.).
- 19 Anche Morati presta servizio come "repetitore" ed in seguito come "maestro del Canto Fermo" (v. nota 11).
- 20 Dal 4 settembre 1680 Battocco è indicato sul registro dei pagamenti anche come "confessor delli Accoliti".

Verona 23. 10. 1683.

M. et R. M. M. Li

Quando io infrascritto desideravo di servire la Sede con
parte di violino, et non potendo uo conseguire senza
le gratie, et favori di V. M. me, supplico humilme a farmi
tanti honore d'assegnarmi il luogo con quella provisione, che
parera propria alle loro prudente, assicurandole, che
ancuio non mandero del mio debito in vendete servite.
Gratie.

Di V. M. me pmo

Devotiss. et ob. servo
Giuseppe Torelli

THE APPLICATION AND USEFULNESS OF "RASTROLOGY", WITH PARTICULAR REFERENCE TO EARLY EIGHTEENTH-CENTURY ITALIAN MANUSCRIPTS

Paul J. Everett

When studying music preserved in manuscript form it is often not enough merely to investigate the text itself, for that is to overlook a great deal of other, potentially useful, information. From an examination of the text, both musical and verbal, one may be able to understand the type of work, its nature and content, its period and the identity of the composer, but one may remain ignorant of the manuscript's exact provenance, its relationship to concordant sources and its connection with other manuscripts. A manuscript can be precisely what a printed source is not: a document that is a record *per se* of the circumstances of the music's copying and use, and possibly of the compositional process itself. To glean this essential information one must look beyond the text for evidence that is extra-musical.

Such an approach is not new. For decades musicologists have realised the importance of investigating the physical nature of manuscripts, by an examination of paper, format and binding, and the paleographic nature, by an examination of handwritings and the manner of music copying. But let us see these matters in their true perspective. Studies of watermarks, countermarks and other indentations, and the size, colour and texture of the sheet, contribute to the classification of paper-types. This evidence reflects the earliest stage in the history of the manuscripts in question, the making of the paper and its regional circulation. The format in which each paper was used may be related to the type of paper and its intended function, and thus may be further evidence of the early part of each manuscript's history. At the opposite end of the time-scale, a late stage in the history of a manuscript – the writing down of the text itself – is reflected in the manner of copying and the handwritings in evidence. Finally, the binding of manuscripts into volumes was normally an even later stage, at a point after the music was copied. Thus the early and late stages of the production of a manuscript may be understood by the gathering of such evidence, but the inherent problem with this approach is the gap in the history between the two stages. The investigator may know nothing of the circulation of the paper prior to its use, or of its delivery to or purchase from a retail outlet, or even of the period of time between its manufacture and use by musicians, a factor that could vary from a few weeks to several years. If sense is to be made of the significance of the copyists' activity in relation to the paper-types employed, further evidence is needed concerning the interim period.

In an attempt to gather such evidence it is inevitable that scholars should pay attention to a feature unique to musical manuscripts, the staves. The act of ruling staves on plain paper took place after the paper was made but before the music

was written on it. Evidence of the stave-rulings can thus provide valuable information relating to an *intermediate* stage in the manuscript's history; it can help to establish the relationships that undoubtedly existed between copyists and the paper-types they used. "Rastrology"¹ is the study of the ruling of stave lines or, more precisely, the study of staves ruled by special multi-nibbed pens. It is with the method and significance of this analytical technique that the present article is concerned.

THE RASTRUM

Considering how laborious the ruling of many individual lines can be, it is easy to appreciate the early invention of an implement with five nibs to draw five lines at one stroke. Such a device is most commonly known as a *rastrum*², the use of which drastically reduced the effort of ruling and achieved a consistency of spacing between each of the lines. It would appear that a rastrum was used as early as the late thirteenth century: there is, for example, a Turin manuscript of a motet by Petrus de Cruce which shows the use of a single implement to draw each stave³. As one might expect, then, the time of the invention of the rastrum coincided with the first signs of the adoption of the five-line stave as the standard basis for notation. By extending the principle of the multiple pen, more than one set of nibs were attached together, forming – as I call it – a "combination rastrum" that could rule more than one stave at a time. Thus the distance between staves, as well as the spaces between the lines of each stave, now became consistent for each ruling.

To my knowledge, no examples of these tools have been preserved, nor are any represented in pictures or described in words, and it is difficult for us to imagine their exact construction. Presumably the nibs were quills, bound together on a flat frame and positioned to draw sets of five lines as required. Perhaps the quills were replaceable; they would require periodic sharpening and would have a similar life to the common writing quill. There is no doubt that the relatively modest implements in use from the thirteenth to the seventeenth centuries were hand-held, but there are good reasons to believe that the large combination rastra which drew ten, twelve or more staves at one stroke in eighteenth- and nineteenth-century sources not only employed metal nibs, but also were mechanically-operated contraptions, designed for the rapid ruling of staves on large quantities of paper⁴. However, until further evidence comes to light we may be sure only of one point: that all staves ruled by rastra were the result of the rake-like tool being inked and then drawn across the plain page.

THE HISTORICAL CONTEXT

The mass production and wide distribution of paper with printed staves dates from the early years of the present century. Before that time musicians were largely dependent on supplies of paper with staves already ruled by rastra or plain paper on which they themselves could use rastra. This is not to suggest that paper with printed staves was totally unavailable before, say, the end of the nineteenth century, but it was probably the case that the supply of printed music paper remained more expensive for the dealer than the provision of paper with rastrum-

ruled staves⁵. Potentially, therefore, the analytical technique of rastrology could contribute to the study of most musical manuscripts produced during the fourteenth to nineteenth centuries. However, the approach taken must always be flexible; by its very nature rastrology is inextricably linked to specific manuscripts, and the significance of the data gathered will vary considerably from case to case.

The dimensions of rastra and the number of staves they ruled were tailored to the needs of composers and copyists and the sizes of paper that were available. The requirements varied from period to period and according to geographical location, and those who have studied stave-rulings have noticed certain consistencies of dimension and general appearance according to repertory. Owen Jander, for instance, referring to his research on the cantatas of Alessandro Stradella, reported that the staves on the seventeenth-century Italian manuscripts he consulted were drawn by three-, four- and five-stave combination rastra⁶. Bach's autographs, in contrast, show the use of single-stave rastra; the rulings have been the means of attempts to discover an exact chronology of the composer's works and have proved to be a valuable factor in the determination of the compositional process⁷. Some of Telemann's autographs show a similar use of the single-stave rastrum⁸, and one may conclude either that composers in North Germany at that time did not have access to supplies of paper on which combination rastra had been used or that they preferred – for reasons of economy, convenience, or the layout of their scores – to use the single-stave rastrum themselves on plain paper. By the middle of the eighteenth century it became increasingly the case for staves to be ruled on the page by one stroke of a wide combination rastrum, and by the end of the century such pre-ruled music paper was widely available⁹.

In my own study of a large set of early eighteenth-century Italian concerto manuscripts preserved in the Henry Watson Music Library, Central Library, Manchester¹⁰, I have seen the use of many types of rastrum, including those which ruled four, five, six and ten staves at a stroke. From the details of the rulings of particular rastra a picture emerges of the regional variations in style. Paper made in Lombardy-Venetia during the early eighteenth century which was folded to produce oblong quarto format was most commonly ruled by ten-stave rastra; thin nibs were used and a light brown ink preferred. (For an example of this style, see Plate I¹¹.) Paper made in the region of Rome shows staves ruled most commonly by five-stave rastra; these were slight in dimension with thin nibs, and the preferred ink is jet black (see Plate II¹²). Five-stave rastra were also preferred in Bologna, yet they may be distinguished from the Roman types by three features: the spans are generally wider, the nibs were thick, and the ink is very often a thin grey colour. Plate III shows a sample page from a Bolognese manuscript¹³.

In the light of these regional variations, and the use of different types of combination rastra from period to period, there can be no doubt that rastrology can be extremely useful in the determination of provenance, and one might describe this as the fundamental function of the technique. In many circumstances the rastrological data can either confirm conclusions based on paper identification or provide supplementary information where the results of paper studies are inconclusive – with unwatermarked paper, for example, or when the origin of newly-discovered watermarks cannot be ascertained¹⁴. However, rastrology can have another, more important, function as an analytical method which can indicate connections between manuscripts that otherwise would remain unknown. For this it is crucial to employ an accurate and comprehensive classification of each rastrum's use.

THE CLASSIFICATION

It becomes a simple matter to distinguish between various forms of rastra; the distances between staves are compared, and the ends of the staves are examined, for signs of a consistent and parallel ruling. Varying distances between staves are a noticeable feature of the use of a single-stave rastrum, and constant distance between staves are the result of the use of a combination rastrum. A single-stave rastrum may have been used in such a way that the staves reflect the layout of the score and the instrumentation, whereas the combination rastrum, as we have seen, was designed to fill the page conveniently by one or more strokes. The aspect of consistency in the staff-rulings is of central importance: the pattern of parallel lines was reproduced each time the rastrum was used, and thus the implement's use on two or more pages of a manuscript or on two or more separate manuscripts can be proved.

Rastrology is, therefore, a technique in which the staff-rulings are noted for the purpose of future reference. Just as a watermark is drawn for its potential usefulness as evidence, so the features of a particular rastrum's use can be recorded, and thereby a classification is made.

The making of a reliable classification is a complicated matter and beset with problems. The prime task is to record certain dimensions of the staff-ruling; these include the span (the distance between the highest and lowest lines), the position of the lines of each staff and, in the case of combination rastra, the distances between each staff and its neighbours¹⁵. Careful recording of the infinitely variable positions of all lines is crucial, and a reliable method is to place a straight card perpendicular to the ruling and mark off each line as a cross-section; this tally may then be placed across other staff-rulings and will match any that were drawn by the same rastrum.

Measurements can be unreliable for a variety of reasons, including incalculable factors such as paper shrinkage over the years. In the course of its life a rastrum's nibs may deteriorate or splay apart in such a way that late rulings show different measurements from those of early rulings. Perhaps the most acute danger is the possibility of recording a staff-ruling that was made with the rastrum held at a slight tilt away from the angle that is precisely perpendicular to the direction of the stroke. In this case the span measurement will be slightly smaller than it should be and the cross-section will be distorted too. Tilt, when it occurred, can be noticed in the angle of the lines at the beginning and end of the stroke, and normally the recording of rulings thus affected can be avoided. Moreover, the classification of rulings by combination rastra are usually more reliable than those of single-stave rastra, for two reasons.

Firstly, the larger the rastrum the more noticeable a tilted angle would have been for the user (and, by the same token, for the rastrologer), because the nibs at one end of a combination rastrum would have protruded outside the perpendicular plane by a greater distance than the protruding nibs of a similarly-tilted single-stave rastrum. Thus the user is more likely to have corrected the angle of the larger implement before making the stroke, and the rastrologer is less likely to take a distorted reading from a tilted ruling¹⁶. Secondly, because of the greater number of lines involved, the rastrologer is more likely to match correctly two or more rulings by a combination rastrum - in spite of shrinkage and other causes of slight

variation - than he is with single-stave rulings.

As Walter Emery has pointed out, with reference to single-stave rastra, it is quite possible for two different rastra to draw staves of similar appearance and dimension (especially if in the manufacture of the rastra themselves a consistency of design was achieved) and the resulting classification of the use of a single rastrum is entirely erroneous¹⁷.

However, with combination rastra not only are there at least ten lines (if not many more: a ten-stave rastrum rules 50), but also there are the additional dimensions of the distances between staves. These factors drastically reduce the chances of mistaken identity; indeed, the degree of reliability of measurements and the marking of a cross-section increases in direct proportion to the number of staves involved.

An attempt can be made to discover in which direction the rastrum's stroke occurred, whether it was from left to right (as the page is viewed) or from right to left. One can look for signs of the ink having run more thinly towards the end of the stroke than at the beginning, or of the rastrum having been placed before, and lifted after, the stroke was made. Paper that is not entirely smooth sometimes shows how a nib, on meeting a bump or blemish on the surface, briefly lost contact with the paper. If, for instance, the line is continuous to the left of the bump but broken to the right of it, this is evidence that the stroke was made from left to right. However, it is rare to find features which prove, beyond any doubt, the direction of ruling. But it is a simple matter - at least for combination rastra of three or more staves - to distinguish one direction from the opposite direction, by matching the cross-section to each ruling¹⁸. If the cross-section matches a ruling only when it is turned upside-down, it must be that this particular ruling was made in the opposite direction to that of the ruling from which the cross-section was marked. Whether a direction is *actually* left-to-right or right-to-left is of little consequence; what matters is that the two directions are differentiated and noted when both are evident¹⁹.

Other features of the ruling that can be noted in the classification include the colour of ink, the relative thickness of the nibs, and the presence or absence of vertical rules at the sides of the page which may have acted as guides for the application of the rastrum. Finally, irregularities produced by the maladjustment and wear of the rastrum's nibs can be recorded. If nibs were bent or defective the maladjustments are evident at the ends of the staves; some lines may begin earlier, or continue to draw later, than their neighbours. Whereas the dimensions of the span and the positions of the lines can only be recorded from manuscript itself, the recording of maladjustments - and consequently the making of identifications - is possible by using microfilm or xerox reproductions, as Owen Jander has demonstrated²⁰.

But since maladjustments may be absent entirely, and can vary according to the position in which the rastrum was held and the speed at which it was drawn, they cannot be relied upon as the sole means of identification. The reliability of a classification increases in proportion to the number of features recorded. The accurate taking of the span measurement and cross-section, and the differentiation between directions of the stroke, are essential factors and will, in the majority of cases, prove to be adequate for identification purposes. However, markedly similar rulings may be distinguished by means of the examination of maladjustments and other features.

THE SIGNIFICANCE OF RASTROLOGY

The discovery that a particular rastrum was used on a single manuscript is in itself nothing more than proof of how the staves were ruled. From the single classification no fresh conclusions concerning the manuscript's provenance are likely to be forthcoming. If, however, the same rastrum was used on another manuscript, the connection has a significance that may be pursued. Potentially, therefore, the significance of rastrological data will increase in proportion to the number of staff-rulings examined and the number of rastra classified. Thus the technique is likely to prove most useful when several or many manuscripts are studied, in the research of the works of one composer, or one repertory, or any set of approximately contemporary sources.

The discovery that two or more sources are related by virtue of including staves ruled by a single rastrum is clearly of importance, but not an end in itself. Rastrology must be linked to the study of both the physical and paleographic features of each manuscript, and only then is its full significance realized. As the ruling of staves represents an intermediate stage in the manuscript's history, an attempt must be made to isolate that stage, and the truth of this lies in the answer to the question of when, and by whom, the staves were ruled. If, for a particular manuscript, it seems that the composer himself, or a copyist, took plain paper and drew the staves immediately prior to the writing of the text, the rastrological evidence may shed light on the compositional process, provide clues for the dating of the works represented, or tell us something of the way copying was delegated to fellow workers. If, on the other hand, it appears that the staves were drawn at an earlier stage, perhaps by the paper maker or the paper dealer, the evidence may supplement our knowledge of the circulation and use of the paper-types represented, and of the use of those types by musicians. Any one of several candidates may have been responsible for using the rastrum, including the paper manufacturer, the dealer to whom the manufacturer sold his paper, the composer or copyist who used the paper, and possibly a steward or court secretary charged with maintaining supplies of ruled paper for use in a large musical establishment. The deducing of which candidate was responsible remains the most indefinite aspect of rastrology, but there are two lines of enquiry that may be pursued.

WHO USED THE RASTRUM?

The first consideration is simple enough and acts as a general guide. It is probably correct to assume that the simplest forms of rastra, those which drew a single staff and possibly two- or three-staff combination rastra, were the personal tools of individual copyists and composers, just as today many of us own a staff-pen. The use of single-staff rastra on the autograph manuscripts of Bach and Telemann indicates, as suggested earlier, that the composers themselves ruled the staves. Sometimes the staves are spaced according to the scoring of the music itself, a sure indication that the user of the rastrum was also the scribe of the text²¹. The presence of pages without staves (title-pages, for example), especially in the midst of ruled pages, is an allied factor; only the scribe, when planning the score, could have had the foresight necessary to leave certain pages blank. The absence of blank

pages, where titles and other verbal superscriptions are written on pages with staves, can, of course, suggest the negative view - that the user of the rastrum was someone other than the scribe of the music - although this is not necessarily true.

The likelihood is that large - possibly mechanical - rastra, drawing eight or more staves to fill a page at one stroke, were used only by those who had the technology to make, or the funds to purchase, such complicated tools and who had a vested interest in producing music paper in large quantities²². Such a person could only be the paper maker or possibly a well-to-do music dealer. It is not easy to see how the use of medium-sized rastra, drawing four, five or six staves, might fit into this conjectural view. Since the tools were designed to fill the page with staves conveniently by two strokes, the most likely user is the paper dealer, for he would be familiar with the sizes of paper available and the formats in which the sheets would be used. However, the possibility that a private person, such as a busy copyist, owned such rastra must also be entertained.

The continual development of rastra larger than those used previously bears a direct correlation to the history of music paper; that is, paper that already possessed hand-ruled staves prior to its sale to the consumer. It would seem, from the styles of rulings already discussed, that the onus of ruling staves shifted from the consumer to the supplier or manufacturer of the paper during the period dated approximately 1650-1750. Contemporary to Bach's relatively primitive use of single-stave rastra is the use of large ten- and twelve-stave rastra on paper made at mills in northern Italy²³. This extraordinary contrast indicates that the business of manufacturing paper designed specifically as music paper was well advanced in this region of Italy early in the eighteenth century. Indeed, documentary evidence of the availability of music paper has already come to light: in a Roman document dated 1712, Prince Ruspoli's steward (*cameriere*) Domenico Castrucci requests that Giuseppe Fiorese (*cartolaio*, a paper maker or dealer) dispatch some ten-stave music paper to Antonio Caldara in Albano²⁴.

The size of rastrum, therefore, may be taken as a guide to the identity of the rastrum's user, but a systematic appraisal of all evidence relating to the rastrum's use may produce a conclusion that is based on more than mere conjecture. The second line of enquiry is an investigation of the relationships between the use of a particular rastrum and the paper-types on which it was used, the format according to which the paper was folded, and the copyists' hands in evidence. It is a necessarily complicated process, for which certain preliminary requirements must be met, as follows:

- a. All paper-types must be classified (by reference to watermarks and other features).
- b. The format of each manuscript must be noted.
- c. All copyists' hands must be classified.
- d. Each rastrum in evidence must be classified in a comprehensive manner.
- e. If the enquiry is to provide reliable results the investigator must have access to at least two, if not more, examples of the use of each rastrum under consideration, in order to cross-check the findings. Of these examples, at least one must comprise all the leaves forming a complete sheet of paper; in the common format of oblong quarto, for example, the rastrum's rulings must appear on all eight sides of the four leaves.

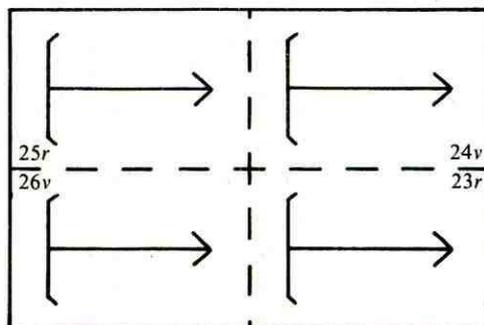
With the information and examples to hand, the enquiry can proceed in three phases for each rastrum. Firstly, it must be established whether the rastrum was used exclusively on one paper-type or on more than one type. Secondly, it must be established whether only one, or more than one, copyist used the paper on which the rastrum's rulings appear. Thirdly, the relationship between the rulings of the rastrum and the format of the paper must be investigated. Here one is looking for evidence either of the rastrum's use on the paper *before* the sheet was folded and cut to form leaves, or of the rastrum's use *after* the sheet was cut.

* * *

This third phase is the most problematic and requires clarification. One may begin by noting the directions of the stave-rulings - as they are viewed by the reader - on each of the pages forming a complete sheet of paper. For each page the direction will be either left-to-right or right-to-left, according to the stave-ruling's cross-section. Thus a sequence of directions is produced and various patterns are possible, best illustrated here by specific cases.

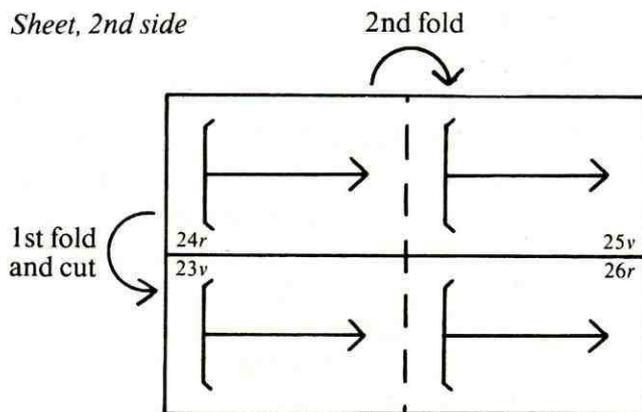
EXAMPLE 1: *GB Mp MS 580 Ct51 (11), Vivaldi, L'Autunno [RV 293], Violino Principale part, vol. 1 ff. 23r-26v [4 leaves in oblong quarto format].*

Sheet, 1st side



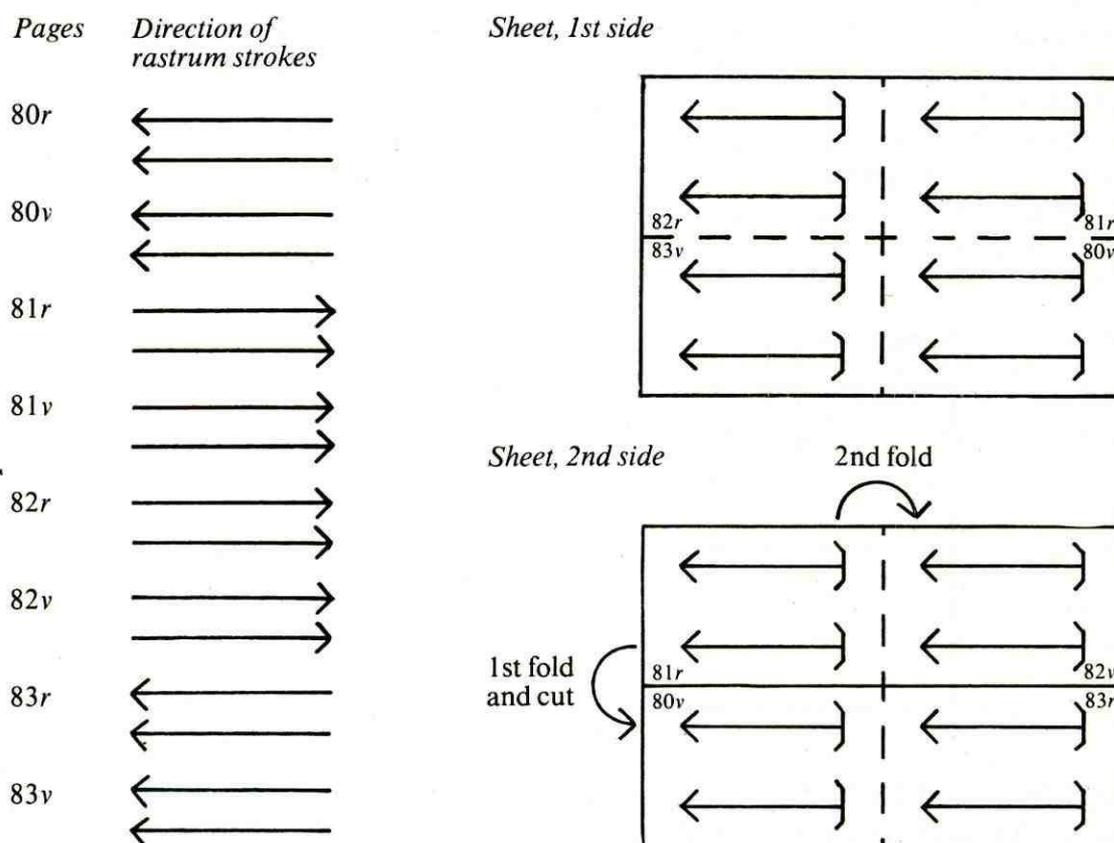
<i>Pages</i>	<i>Direction of rastrum strokes</i>
23r	[left-right] →
23v	→
24r	← [right-left]
24v	←
25r	←
25v	←
26r	→
26v	→

Sheet, 2nd side



In this case a ten-stave rastrum ruled staves in one stroke on each page²⁵. The sequence of directions, as viewed on each page in turn, seems illogical in that both left-to-right and right-to-left directions are juxtaposed. When, however, the leaves are considered opened out in their original positions as quadrants of the uncut sheet, the directions are uniform. The sheet plans are given showing left-to-right directions, although if one views the plans turned 180°, right-to-left directions result. Also, the order of "1st side" and "2nd side" might have been the reverse, in reality. These points are clarified further by reference to Example 2.

EXAMPLE 2: *GB MS 580 Ct51 (38-40)*, unattributed music of three *intermezzi*, *Violino Primo* part, vol. 1 ff. 80r-83v [4 leaves in oblong quarto format].



Example 2 refers to the use of a five-stave rastrum (span 83 mm) to draw ten staves, in two strokes, on each page²⁶. Like Example 1, this case shows the juxtaposition of directions when the rulings are viewed according to each page, and the uniform direction of ruling when the pages are regarded according to the sheet. In spite of the use of different types of rastrum, and the indications of reverse directions, Examples 1 and 2 show a similar method of ruling. It is as if the rastrum user made four (or eight, in the case of Example 2) strokes on one side of the sheet, turned over the sheet, and repeated the process. The appearance of reversed directions in one example by comparison to those of the other is easily explained. It was

the folding of the sheet after the rulings were made which determined the order of leaves and, consequently, the directions of the strokes according to the pages. If, for Example 2, one of the two folds had been made in the opposite direction to that indicated by the actual arrangement of leaves, the directions of the stave-rulings would be similar to those in Example 1.

To summarize, we might conclude that because the directions of the rulings show uniformity according to the sheet, and not according to the sequence of pages, the stave-rulings were ruled on the sheet when it was intact, before it was cut to form separate leaves. The use of the rastrum, therefore, might be said to be "related to the format". The opposite, and common, circumstance, where stave-rulings can be demonstrated to have been made after the sheet was cut and are therefore "unrelated to the format", is discussed below with Example 3. First, however, the idea of how stave-rulings can be related to the format may be pursued further.

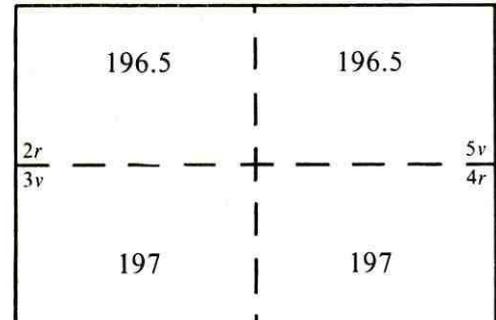
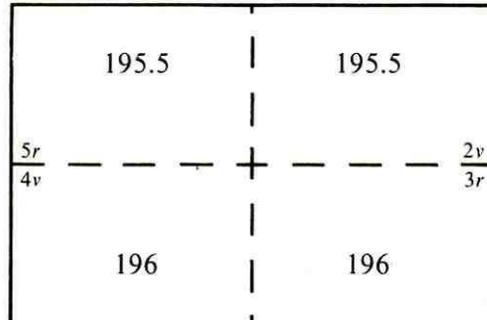
Relevant to this discussion is the phenomenon, reported by Alan Tyson, of stave-rulings which vary very slightly in their dimension from page to page within the format²⁷. Tyson cites a set of measurements as a typical example from a Beethoven autograph, given below according to the order of pages. The dimensions increase from roughly 195.5 to 197 mm, but not in the order of the pages; indeed, the minute increases make sense only when the leaves are imagined in their respective positions as quadrants of the sheet, and that first one side was ruled and then the other.

Order of pages

Sheet, 1st side

Sheet, 2nd side

2r 196.5 mm
 2v 195.5
 3v 196
 3v 197
 4r 197
 4v 196
 5r 195.5
 5v 195.5



Intrigued by this, I looked for the same effect in the stave-rulings of a set of violin sonatas by Vivaldi, preserved at Manchester, a source copied a century earlier²⁸. Here a twelve-stave rastrum, with a span of 253 mm, was used to rule the staves on each page, and the 40 unfoliated leaves, comprising ten quires in upright quarto format, are of one Venetian paper-type. I examined each quire in turn and detected minute variations in the dimension. As fractions of millimetres are impossible to measure precisely, I adopted the following gradations: 252.5+ (meaning, in fact, slightly greater than 252.5 mm), 253- (meaning slightly less than 253 mm), 253 and 253+ (slightly greater than 253 mm). The directions of the stave-rulings and the pages which formed the "mould" surface of the paper were also noted²⁹.

Perhaps because of the difficulty in obtaining precise measurements, or because the effect does not show in every set of rulings, the results for several quires were inconclusive. Quire 2, for instance, shows the following arrangement:

<i>Page</i>	<i>Direction of ruling</i>	<i>Span</i>	<i>Surface</i>
1r	→	253	mould
1v	→	253-	
2r	←	253-	
2v	←	253	mould
3r	←	253	mould
3v	←	253-	
4r	→	253-	
4v	→	253	mould

For the other quartos, however, particularly quires 3, 4, 6, 7 & 9, a similarity to Tyson's example was evident (see the tables below for quires 4 & 9).

Quire 4:

1r	←	253	
1v	←	253-	mould
2r	→	253	mould
2v	→	253	
3r	→	253+	
3v	→	253	mould
4r	←	253-	mould
4v	←	253	

Quire 9:

1r	←	253	
1v	←	252.5	mould
2r	→	253-	mould
2v	→	253	
3r	→	253+	
3v	→	253-	mould
4r	←	252.5	mould
4v	←	253	

For seven of the ten quires (Nos. 3-7, 9 & 10) the spans of rulings on the mould side of the paper are generally smaller than those on the opposite, or "felt" side. We might suppose that this is a clue to the method of ruling staves and to the nature of the rastrum itself. It is logical to imagine how so many nibs might begin to splay outwards as the ruling of one sheet progressed. With the rastrum loaded with ink at the outset, very little pressure by the operator would be needed to ensure an even flow to the nibs, but after two or three strokes, greater and increasing pressure - even if slight - would be required. Alternatively, if the attachments of the nibs to the frame of the tool were a little flexible, the friction caused by the rapid progression of eight strokes for one sheet of paper would cause the nibs to separate slightly towards the end of the operation, and they would return to their close positions only during the brief interval before the ruling of the next sheet.

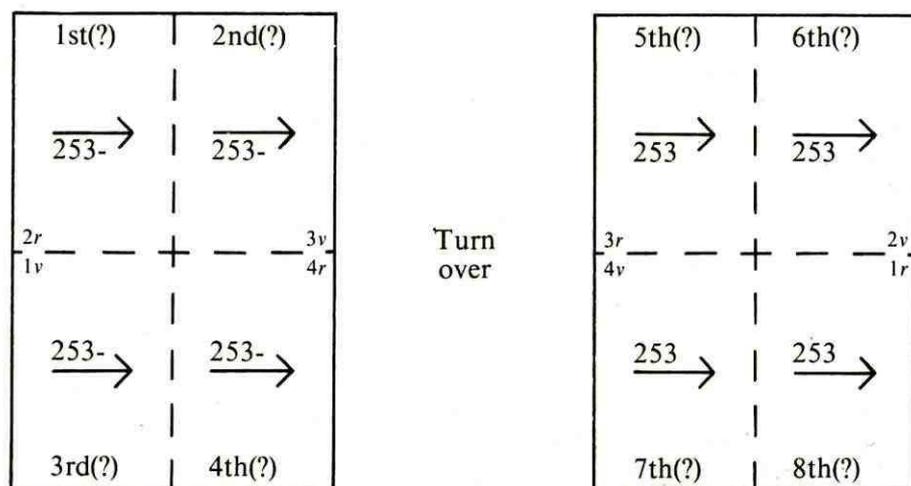
But whatever the reason for the splaying of the nibs, the evidence here suggests that the operator took a sheet from a pile of paper stacked mould side upwards, ruled four strokes on the mould side, turned over the sheet, and ruled another set of four strokes. (The vertical rules that appear in the margins on each page of the Venetian paper-types, both in this source and in the concerto part-books, probably acted as guides for the application of the rastrum.) Interestingly, the data for quire 2 shows that the slightly wider span dimensions occur on the mould side. Perhaps this sheet, unlike the other nine represented here, lay on the pile mould side downwards. Thus the first rulings were on the felt side, and the final rulings on the mould side. This method would account also for the fact that the directions of the rulings in quire 2 are the opposite to those of the other nine quires. After the series of eight rastrum strokes had been completed on the mould side, the operator then folded this sheet in precisely the same manner as he folded all the others, thus producing this arrangement.

More specifically, individual span measurements stand out as being either smaller, or greater, than others in the quire. Of the seven quires folded so that the mould surface of the sheet is pages 1v, 2r, 3v and 4r, six show the largest span on the 5th page, i.e. 3r (see the data for quires 4 and 9 above). Noticeably, small measurements appear on the 7th and 2nd pages of four quires (see pages 1v and 4r in quires 4 and 9). I believe that the smallest spans represent the earliest strokes on the sheet and that the largest span represents the final stroke, when the nibs had separated to the widest extent. This interpretation is supported by the way other span measurements fit into place by indicating a gradual increase from the smallest to the largest dimensions. Indeed, when the leaves are regarded in their positions within the sheet, the sequence of rastrum strokes becomes clear. The diagrams below show the two sides of the sheet and the most plausible order of strokes for quires 2, 4 and 9.

Quire 2:

Side 1, felt

Side 2, mould

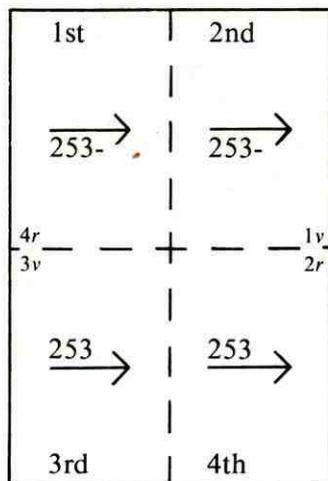


The exact order of quadrants remains unknown, but the measurements suggest that the felt surface was ruled first.

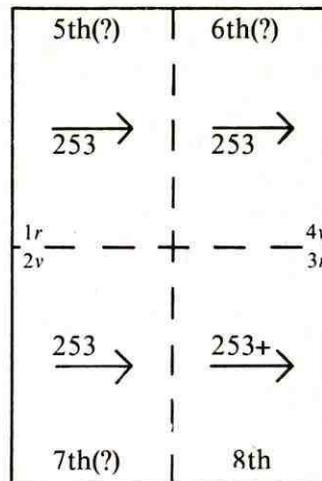
Quire 4:

Side 1, mould

Side 2, felt



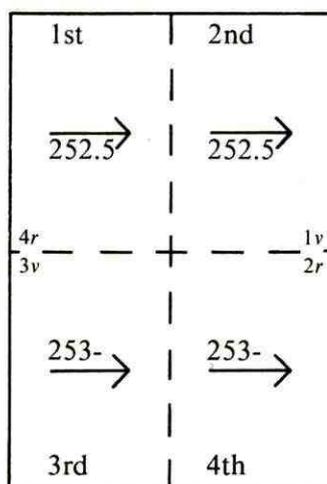
Turn
over



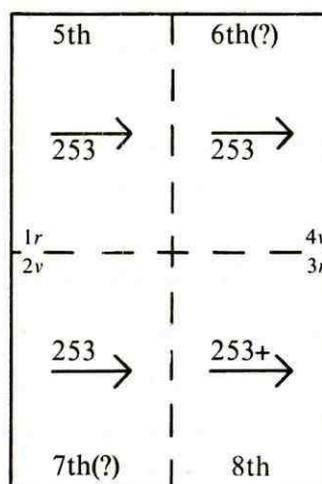
Quire 9:

Side 1, mould

Side 2, felt



Turn
over



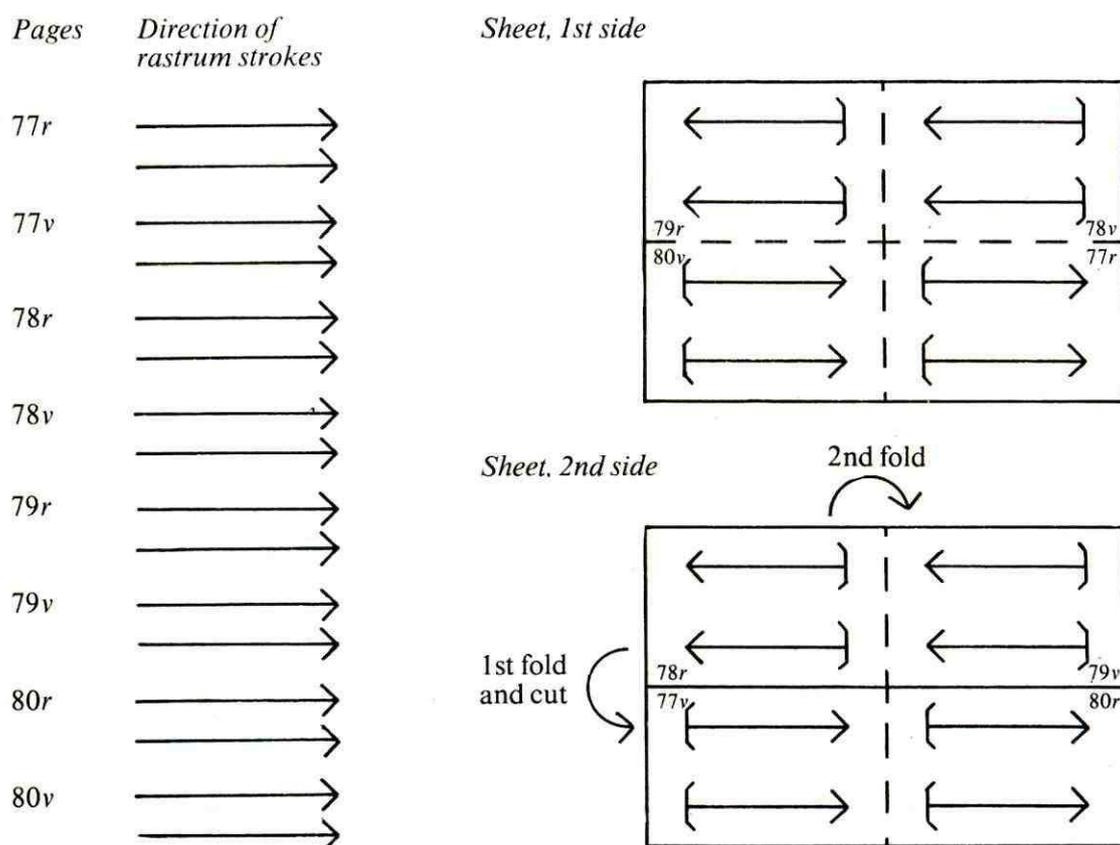
For both quires 4 and 9 the measurements suggest that the upper quadrants of side 1 were ruled before the lower quadrants. For side 2 quadrant 3r was ruled last, but the order for the other three quadrants remains conjectural.

The similarity between the increasing measurements of this Venetian manuscript and those of the Beethoven manuscript is unmistakable; one might guess, therefore, that the order of ruling for the quarto cited by Tyson was 5r, 2v, 4v, 3r, 1r, 5v, 3v and 4r.

The increasing phenomenon, and the way it possibly shows which pages were the first and last to be ruled, corroborates and expands the theory of stave-rulings - such as those of Examples 1 and 2 - being related to the format. There are many cases, however, when the rulings show a different pattern of directions.

In the case of Example 3, two strokes of a five-stave rastrum were made on each page (see also Plate III, fol. 78r in the quire, for details of the ruling³⁰). Here the directions of the rulings make more sense according to the sequence of pages, where they are uniformly left-to-right, than according to the sheet, where both directions are juxtaposed. As it is most logical to suppose that the rastrum was used on each page in turn, after the sheet was cut, the rulings may be said to be unrelated to the format. It might be argued, however, that the staves could have been ruled with the sheet intact, for the scheme of directions according to the sheet seems consistent in its own way. The rastrum user would have had to rule staves on the quadrants marked 80v and 77r, rotate the sheet by 180° and rule quadrants 78v and 79r, turn over the sheet and repeat the process with quadrants 79v, 78r, 77v and 80r in turn. I believe, however, that this dilemma, between whether the rulings are related, or unrelated, to the format, can be resolved by reference to another feature.

EXAMPLE 3: *GB Mp MS 580 Ct51 (71)*, G.M. Alberti, *Concerto in C, Violino Primo obbligato part*, vol. 7 ff. 77r-80v [4 leaves in oblong quarto format].



In each leaf of the identifiably Roman and Bolognese paper-types found in the concerto part-books, tiny holes may be seen. For each example their positions are consistent: one hole is near the corner where the fore and lower edges meet, the other is near the fore edge approximately half-way up the page (see the diagram below).

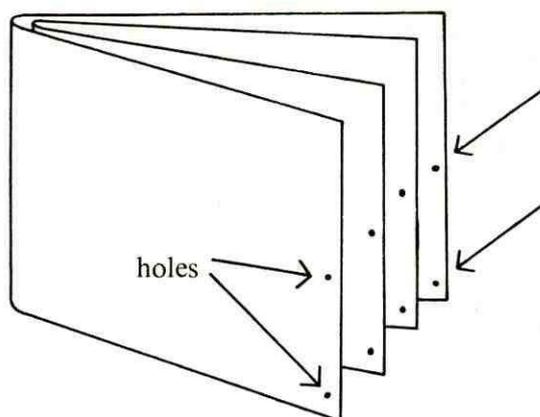


Plate II, a *verso* page, shows the holes in the left-hand margin, the upper hole where the 6th stave begins, the lower hole in the corner. Plate III, a *recto* page, shows the holes in the right-hand margin, near the fore edge. Although the function of these holes is unknown, the reason for their existence must relate to the fact that for each quire the holes in all four leaves coincide exactly. There is no doubt that the holes were made with the sheet already folded into a quire: sometimes it is possible to tell that a puncture was made through the four leaves either from the *recto* side of the first leaf or from the *verso* side of the last leaf. The only logical explanation for these holes is that they had something to do with keeping the leaves of each quire together. Perhaps they are sewing holes through which loops of thread were passed. If the sheet was merely folded into four but remained uncut, there would be no need to secure the quadrants together, for there would be no danger of any part of the sheet being lost. But if the sheet was already cut into two *bifolia*, it would have been necessary to ensure that the two loose halves of the sheet did not become separated. If this interpretation of the function of the holes is correct, these quires may have been supplied, by the paper manufacturer to a dealer, already folded and cut. It would seem, then, that these types were all-purpose, rather than specifically music, paper as far as their manufacturers were concerned, and that it was individual dealers who would then rule staves on a quantity of the stock, according to the demand.

The crucial point, for our purposes, is that on a few pages blots were made when a nib of the rastrum entered a hole: such a blot, in the central hole, may be seen in Plate II, at the beginning of the 6th stave. This proves that the rastrum was used after the holes were made and it follows, if the explanation of the holes is correct, that the paper was already cut into leaves. In that case we may be sure that the staves of Example 3 were drawn on each page in turn, in the manner which is unrelated to the format. This is true not only of the Alberti example, but also of all quires in the concerto part-books which possess holes.

* * *

Having completed the three phases of the enquiry for the use of each rastrum, conclusions as to the likely identity of the rastrum's user may be drawn. For each phase the data gathered can be summarized in one of two ways, presented below as *either/or* alternatives.

Phase 1: the relationship between the use of the rastrum and the paper.

Either (a) the rastrum was used exclusively on one paper-type.

Or (b) the rastrum was used on more than one paper-type.

Phase 2: the relationship between the use of the rastrum and the handwritings.

Either (a) the rastrum was used on paper used by one copyist only.

Or (b) the rastrum was used on paper used by more than one copyist.

Phase 3: the relationship between the stave-rulings and the leaves forming a complete sheet of paper.

Either (a) the rulings are "related to the format" (i.e. they were made before the sheet was cut).

Or (b) the rulings are "unrelated to the format" (i.e. they were made after the sheet was cut, on each page in turn).

There are eight possible concurrences of the alternative statements and each commands its own evaluation of when, and by whom, the rastrum was used:

Concurrence I: 1 (a) One paper-type; 2 (a) One copyist; 3 (a) Rulings related.

The rastrum was used at an early stage, before the sheet was cut to form leaves, probably by the manufacturer of the paper-type. Stave-rulings may conform to this concurrence, but perhaps because of a shortage of available examples. That the copyist was the sole consumer is unlikely (see Concurrence II).

Concurrence II: 1 (a) One paper-type; 2 (b) More than one copyist; 3 (a) Rulings related.

The rastrum was used at an early stage, before the sheet was cut, probably by the paper manufacturer. The rulings of several ten-stave rastra in the concerto part-books are related to the format, and those of each rastrum are exclusive to one Venetian paper-type: the case represented in Example 1 and Plate I conforms to these criteria. Note that the use of a rastrum exclusively on one paper-type does not preclude the use of other rastra on that type. Rulings by other rastra are likely to be found, indicating music paper made at different times, or simply that the manufacturer owned more than one tool.

Concurrence III: 1 (b) More than one paper-type; 2 (a) One copyist; 3 (a) Rulings related.

The rastrum was used on a number of paper-types while the sheets remained intact, possibly by a paper dealer or music seller; a paper manufacturer is hardly likely to have ruled staves with one rastrum on more than one paper-type. Stave-rulings will conform to this concurrence, but perhaps because of a shortage of available examples. That the one copyist was the sole consumer is unlikely (see Concurrence IV).

Concurrence IV: 1 (b) More than one paper-type; 2 (b) More than one copyist; 3 (a) Rulings related.

The rastrum was used on a number of papers while the sheets remained intact. As a paper maker would not have ruled staves on more than one paper-type, the most likely candidate is the paper dealer or music seller. One would expect paper ruled

by this rastrum to be used by more than one copyist. Interestingly, I have not found a single example to conform to this concurrence. Whenever I have found rulings that are related to the format - including the present Examples 1 and 2 - the rastra concerned were each used exclusively on one paper-type. This factor lends credence to the view that stave-rulings related to the format were made by the paper maker (as suggested under Concurrence II) and not, as presented here, by a paper dealer who would, presumably, have sold more than one paper-type.

Concurrence V: 1 (a) One paper-type; 2 (a) One copyist; 3 (b) Rulings unrelated.

The rastrum was used at a late stage, after the sheet was cut to form leaves, possibly by a paper dealer or the sole copyist. Stave-rulings will conform to this concurrence because of a shortage of examples. Were more examples of the use of the rastrum available, one would probably discover either that it was used on more than one paper-type or that more than one copyist used the paper, or both.

Concurrence VI: 1 (b) More than one paper-type; 2 (a) One copyist; 3 (b) Rulings unrelated.

The rastrum was used at a late stage, after the sheets were cut. For this concurrence it may be reasonable to believe that the copyist himself used the rastrum. Rastrum 5/88.5, classified in my study, was used on three paper-types, believed to be Bolognese in origin, but only on parts copied by one particular copyist.

Concurrence VII: 1 (a) One paper-type; 2 (b) More than one copyist; 3 (b) Rulings unrelated.

The rastrum was used on a batch of one type of paper, after the sheets were cut to form leaves, possibly by a paper dealer. Alternatively, the manufacturer of the one paper-type may have been responsible if he cut the sheets before ruling staves, although I have found no evidence to support this.

Concurrence VIII: 1 (b) More than one paper-type; 2 (b) More than one copyist; 3 (b) Rulings unrelated.

The rastrum was used at a late stage, possibly by a dealer, after the various papers had been cut to form leaves. Another possible candidate is a person charged with supplying ruled paper to several copyists: a type of secretary or steward, or a principal copyist. The uses of several rastra classified in my study conform to this concurrence. Rastrum 5/82, represented in Plate II, ruled the staves on parts of 23 works written by five copyists on three Roman paper-types. Rastrum 5/85, represented in Plate III and Example 3, ruled the staves on parts of three works, written by two copyists on two Bolognese paper-types.

By the discovery, or estimation, of the stage at which the act of ruling staves took place and the most likely status of the rastrum's user, the dangers of misinterpreting, or exaggerating the importance of, the rastrological date are minimized. However, the limitations of this enquiry procedure must be considered. Bogus conclusions, as noted above, may result simply because there is a shortage of examples of the use of the rastra under investigation. Another, insuperable, problem is that some manuscripts comprise leaves which do not form complete sheets of paper. I have been able to apply the enquiry to only 18 of the 72 rastra classified at Manchester; the remaining 54 could not be investigated because their rulings occur only on cancels and separate *bifolia* (half-sheets).

Even the most accurate and painstaking enquiry cannot actually prove either the identity of the user of the rastrum or the precise stage when the staves were drawn. The procedure's flaw is that the central criterion - the determination of whether the staves were ruled on the whole sheet or on each page in turn - is itself based on evidence open to interpretation. However, it does provide, at the very least, the means to establish who was the most likely person to have used the rastrum, by the bringing together of all circumstantial evidence. A judgement based on circumstantial evidence cannot ever be entirely convincing, but its authority increases in proportion to the weight of such evidence. The reliability, therefore, of a conclusion based on one of the concurrences will increase in proportion to the number of examples of the rastrum's use which conform to the criteria involved. For the purposes of music research, when the findings in rastrology are but one element to be allied with the results of other analytical techniques, a well-supported conjectural conclusion will be sufficient.

RASTROLOGY IN PRACTICE

I faced, with the Manchester concerto part-books, the immediate task of trying to discern, in an apparently miscellaneous collection of 96 compositions, sources which share a common origin. By collating the data of paper-types and handwritings, I found significant groupings of works according to their provenance: I was able to say that certain sources, copied by certain copyists, originated from a particular region. The table below presents, as an illustration, the data concerning a group of ten works of Bolognese provenance, set out according to each paper-type³¹:

<i>Paper</i>	<i>Item, composer</i>	<i>Copyist's hand</i>	<i>Rastra</i>
A	61, 3 parts, A. M. Scaccia	1	5/85, 5/85.5
	71, G. M. Alberti	2	5/85
	72, G. M. Alberti	2	5/85
B	61, 1 part, A. M. Scaccia	1	5/85.5
C	61, 1 part, A. M. Scaccia	1	5/85
D	66, G. M. Alberti	1	5/85.5
	68, G. M. Alberti	3	5/85.5
	69, G. M. Alberti	3	5/85.5
E	67, G. M. Alberti	2	5/86.75
	70, G. M. Alberti	2	5/85.25, 5/86.75
F	95, <i>unattributed</i>	2	5/85.75
G	22, G. N. Laurenti	4, 5, 6, <i>in collaboration</i>	5/85.75, 4/79.5

For the moment, let us ignore the final column, the details of rastra, and consider the other evidence. Three copyists were responsible for nine works: two copied by hand 1, five by hand 2 and two by hand 3. Indeed, the use of paper A by both hands 1 and 2, and paper D by both hands 1 and 3, are indications that these three copyists were possibly associated with each other. Such a link is tenuous, however, because the evidence of the paper-types, reflecting the manufacture of

the paper, is too remote from the evidence of the musicians' use of the paper. The copyists' common use of papers *A* and *D* is no proof of their association or even of their contemporaneous activity; it may have been coincidental and proves only that they worked within the area of the papers' circulation.

With the additional evidence of rastrology the relationships between the copyists are further illuminated. The final column shows copyists 1 and 2 used paper with identical staves, ruled by rastrum 5/85. Similarly, copyists 1 and 3 used paper ruled by rastrum 5/85.5. These two rastra were used on papers *A*, *B*, *C* and *D*, in all probability by a single paper dealer. That the two rastra were used contemporaneously is attested by the presence of rulings of both on the parts of item 61. In addition, the use of rastrum 5/85.75 on the parts of items 95 and 22 links paper *G* and the activity of copyists 4, 5 and 6 with copyist 2 and his associates. Not even rastrology can furnish actual proof of the association between these six copyists, but it provides what the data of paper and handwritings alone failed to provide: weighty circumstantial evidence of that association. The common factor is simple but extremely valuable: the copyists obtained the paper they used for these manuscripts at approximately the same time from one or two dealers. By indicating that the manuscripts are contemporaneous, the rastrological data places the activity of these copyists at a particular point in time. Thus we may be sure that the group of ten works is an extant portion of one specific repertory from Bologna.

In short, I have been able to conclude that the 96 compositions in the collection derive from as few as six repertoires: one from Bologna (as above), another that is possibly from Bologna, one from Rome, another that is possibly from Rome, and two from Venice. My conclusions owe their extensive detail and authority to the application of rastrology. Rastrology acts not only as a third analytical technique, supplementary to the study of the physical and paleographic features, but also as a *catalytic* technique, capable of illuminating facts concerning provenance which would not otherwise come to light³².

Applicazioni e utilità della "rastrologia" con particolare riferimento ai manoscritti italiani del primo '700

Lo studio della rigatura dei manoscritti musicali tramite la tecnica della "rastrologia", in aggiunta ai dati paleografici e a quelli sul materiale scrittorio, può fornire allo studioso una più ampia conoscenza delle fonti in rapporto alla loro provenienza.

Dal momento che la rigatura dei fogli mediante pennini a cinque punte denominati "rastrelli" [l'A. usa il termine latino *rastra*, nominativo plurale neutro da *rastrum* (n.d.t.)], costituiva un'operazione intermedia tra la fabbricazione della carta e il suo uso da parte dei musicisti, la rastrologia getta luce sul rapporto tra lo scrittore o il copista ed il materiale da lui utilizzato.

I dati rastrologici, se raccolti e ordinati con accuratezza, non si limitano a corroborare le risultanze offerte dall'analisi tipologica delle carte (aiutando così a stabilire la data approssimativa di redazione e la regione di provenienza della fonte), ma indicano altresì parentele non altrimenti rilevabili tra gruppi di manoscritti.

Il presente articolo tenta di valorizzare la rastrologia come una fonte potenzialmente assai ricca di informazioni per qualsiasi repertorio dal XIV e XIX secolo. Inoltre, collocando l'uso dei rastrelli in un contesto storico, l'autore riassume la precedente letteratura sull'argomento e aggiunge nuove precisazioni basate sulle proprie ricerche intorno alle fonti italiane del primo Settecento. Anche se l'obiettivo principale è la corretta classificazione dei "rastrelli", i dati così raccolti acquistano significato dalla correlazione con gli altri elementi non testuali.

Sapere quando e da chi siano stati tracciati i pentagrammi: questo è il problema principale che viene estesamente dibattuto. Per sua natura la rastrologia è intimamente collegata allo studio di manoscritti specifici, pertanto la trattazione generale viene illustrata ad ogni passo con esempi tratti da casi particolari.

(traduzione di Carlo Vitali)

NOTES

- 1 The term "rastrography" has also been coined, and D.W. KRUMMEL has suggested - not without a hint of irreverence - the alternatives "rastronomy" and "rastrometry", in his *Musical Functions and Bibliographical Forms*, in "The Library", 5th Series, xxxi (1976), p. 330.
- 2 Latin, a rake, plural *rastra*. Other terms for the implement itself are "raster", "rastral", "linear" and "staff-liner".
- 3 Turin, Biblioteca Reale, Vari 42, fol. 14v. Facsimile reproduction in Heinrich BESSELER and Peter GÜLKE: *Schriftbild der Mehrstimmigen Musik*, in *Musikgeschichte in Bildern* (III/5), Leipzig: 1973, p. 53.
- 4 I am indebted to Alan Tyson for first suggesting to me the probability of mechanically-operated rastra having been used on late eighteenth-century sources he had consulted. Indeed, the rulings by ten-stave rastra on early eighteenth-century Venetian manuscripts I have examined would appear to conform to a mechanical method. This discussion of the technology of rastra raises the pertinent question of who was responsible for ruling the staves, which is dealt with below.
- 5 The supply of music paper with printed staves for a limited period by Byrd and Tallis in Elizabethan England may be an exceptional case. Robert L. MARSHALL, in *The Compositional Process of J.S. Bach; A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, 2 vols., Princeton 1972, I, p. 43, mentions the autograph of BWV 195 on paper with printed staves, but he believes that «this exceptional use is connected with the preparation of the printer's copy of *Die Kunst der Fuge*».
- 6 See Owen JANDER: *Staff-liner Identification, a Technique for the Age of Microfilm*, in "Journal of the American Musicological Society", xx (1967), p. 112-6.
- 7 See Robert L. MARSHALL: *The Compositional Process of J.S. Bach...*, *cit.*, p. 43-7. The principal earlier writings (by Georg von Dadelson, Hans Otto Hiekel, and Christoph Wolff) are cited in a footnote, p. 43.
- 8 See, for examples, the reproductions in Walter GERSTENBERG: *Musikerhandschriften von Palestrina bis Beethoven* (English transl., London 1968).
- 9 Alan TYSON and Richard KRAMER report the use of 16-stave rastra of Beethoven's manuscripts, in their essays in *Beethoven Studies* (ed. A. Tyson), London 1974, p. 21-2, 71 & 82-3.
- 10 MS 580 Ct51, the subject of a doctoral dissertation (University of Liverpool), in progress. The manuscripts, in part-books, comprising 96 works by 22 identified, and other unidentified, composers were once included in the music collection of Charles Jennens (1700-1773). The circumstances of Jennens's ownership of these, and other items of Italian provenance, and the collection's later history, are fully discussed by Michael TALBOT in his *Vivaldi's "Manchester" Sonatas*, in "Proceedings of the Royal Musical Association", civ, 1977-78, p. 20-29; and *Charles Jennens and Antonio Vivaldi*, in *Vivaldi Veneziano Europeo* (ed. F. Degrada), Florence 1980, p. 67-75.
- 11 The Lombardy-Venetian papers found in MS 580 Ct51 show the generic watermark of three crescents. This type of paper, of *foglio reale* size, manufactured throughout the seventeenth and eighteenth centuries, was well-suited for use as music paper, as G. EINEDER has suggested, in *The Ancient Paper Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and Their Watermarks*, Hilversum 1960, p. 168-75. The paper represented in Plate I shows the three crescents watermark with a cornermark of a trefoil above the initials "A Z". Plates 18-21, from works by Vivaldi and Lotti, in Emanuel WINTERNITZ: *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, 2 vols., New York 1965, show a similar use of ten-stave rastra. For Venetian paper used in upright quarto format larger combination rastra were employed. In another Manchester source, for example, a twelve-stave rastrum (with a span of 253 mm) was used; see the facsimile pages in *Antonio Vivaldi: The Manchester Violin Sonatas* (ed. Michael Talbot), A-R Editions, Madison 1976.
- 12 The majority of the Roman papers in MS 580 Ct51 - including that represented in Plate II - show the generic watermark of a *fleur-de-lis* within two concentric circles, with the superposed initial "V". Plate 17 in WINTERNITZ: *Musical Autographs*, *cit.*, a page from a Roman score of A. Scarlatti's *La Griselda* (1720), shows rastrology in this style.
- 13 The paper represented in Plate III shows a watermark of an eight-pointed star above the initials "C B M". Edward HEAWOOD, in *Watermarks, mainly of the 17th and 18th Centuries*, Hilversum 1950, records this watermark (tracing 3870) found in *Cometa* by Ghisilieri, published Bologna, 1735, although it lacks the letter "B". Whereas the span (i.e. the distance between the highest and lowest lines) of each of the 30 Roman-styled five-stave rastra recorded at Manchester falls within the range 77-85.5 mm, those of ten Bolognese-styled five-stave rastra fall within the range 85-91.5 mm. The rastrum evident in WINTERNITZ: *op. cit.*, Plate 45, would seem to have been an example of the Bolognese type.
- 14 Owen JANDER, describing the Stradella sources in the Biblioteca Estense, Modena, stated that one paper, used for 17 volumes (Mus.F. 1139-1144, 1146-1156), appears to have no watermark but that it «can be identified via its 'staff-liner'», a four-stave rastrum. See his *Alessandro Stradella; reliable attributions*, Wellesley Edition Cantata

Index Series, Fascicle 4a, Wellesley College, Mass. 1969, p. 50. Owen Jander's use of the rastrum identification as a proxy for a true paper identification, while being reliable in this case, cannot be taken as a general principle, for we cannot be certain that a rastrum was not used on more than one paper-type, a circumstance discussed later in the present article.

- 15 Each classification can be labelled according to the number of staves drawn and the span measurement. For example, "5/82" means a five-stave rastrum with a span of 82 mm.
- 16 As long as a cross-section of a truly perpendicular ruling has been made, even poorly-angled rulings can be matched and identified by the judicious angling of the cross-section.
- 17 See the review by Walter Emery, in "Music and Letters", xlv (1964), p. 168-70, of CRISTOPH WOLFF's essay *Die Rastrierungen in den Originalhandschriften Joh. Seb. Bachs und ihre Bedeutung für die diplomatische Quellenkritik*, in *Festschrift für Friedrich Smend zum 70. Geburtstag*, Berlin 1963.
- 18 For rulings made before the period when mechanical rastra produced regularly positioned staves (during the nineteenth century?) it is highly improbable that a ruling can ever be precisely symmetrical along its central horizontal axis. The chances, therefore, of a cross-section matching a ruling both in its true and upside-down positions are negligible. However, with single- and two-stave rastra such a symmetry is more likely.
- 19 For ease of reference the rastrologer may simply elect one direction to be left-to-right and the other to be right-to-left.
- 20 Owen JANDER: *Staff-liner Identification...*, *cit.*
- 21 The layout for keyboard shown in Plates 26-29 in WINTERNITZ: *op. cit.*, is an example of this. Robert MARSHALL: *op. cit.*, terms this a "calligraphic method" of ruling staves.
- 22 See note 4.
- 23 See note 11.
- 24 Quoted (Anhang 178) and discussed (p. 67) in Ursula KIRKENDALE: *Antonio Caldara; sein Leben und seine venezianisch-römische Oratorien*, Graz-Köln 1966. Archivio Segreto Vaticano, Fondo Ruspoli, Filze delle Giustificazioni del Maestro di Casa (Roma); fasc. 164: «Sig. Giuseppe Fioesse [*sic*] si compiaccia mandare per serv.o Del E. Pnpe Ruspoli Prone un giulio di carta di musica tirata a 10 lunga per mandarla in Albano al Sig.re Caldara, e la saluto caram.e / Agosto 1712 / Dom.o Castrucci».
- 25 A stave-ruling by this rastrum may be seen in Plate I. The paper is a type of the three crescents variety: see note 11.
- 26 I have been unable to identify the paper represented in Example 2, although it may be Roman. The only discernible watermark is a trefoil positioned in one corner of the sheet, but it is quite unlike the trefoil commonly seen in cornermarks in the Venetian paper-types discussed in note 11.
- 27 See Alan TYSON: *A Reconstruction of the Pastoral Symphony Sketchbook (British Museum, Add. MS 31766)*, in *Beethoven Studies* (ed. A. Tyson), London 1974, p. 71, 82-3 and 93, in reference to the use of a 16-stave rastrum on paper in oblong quarto format.
- 28 MS 624.1 Vw81. For full details of this source, including a bibliographical description, see Michael TALBOT: *Vivaldi's "Manchester" Sonatas*, *cit.*
- 29 The "mould" or "right" surface of the sheet is that which shows the indentations of the mould wires. The other, non-indented, surface is known as the "felt" or "wrong" side.
- 30 See also note 13, for details of the paper.
- 31 The seven paper-types, differentiated by watermarks and other features, are believed to be Bolognese in origin; details of type A may be found in note 13 and the caption to Plate III. The paper-types and hands are here designated A-G and 1-6 respectively for the sake of simplicity. Each item represents a work in all its parts, with the exception of item 61, where the five parts comprise three different paper-types.
- 32 I am indebted to Michael Talbot for kindly reading and checking the typescript of this article.



Plate I: Staves ruled by a ten-stave rastrum, in one stroke from left to right. Rastrum span: 186.5 mm. GB Mp, MS 580 Ct 51, item 11, concerto RV 293 by Vivaldi; [Basso continuo] part, vol. 6 fol. 18r. Paper: see note 11. Leaf size: 284 × 223 mm. Hand: unidentified copyist. (Reproduced by kind permission of the Manchester Public Libraries).

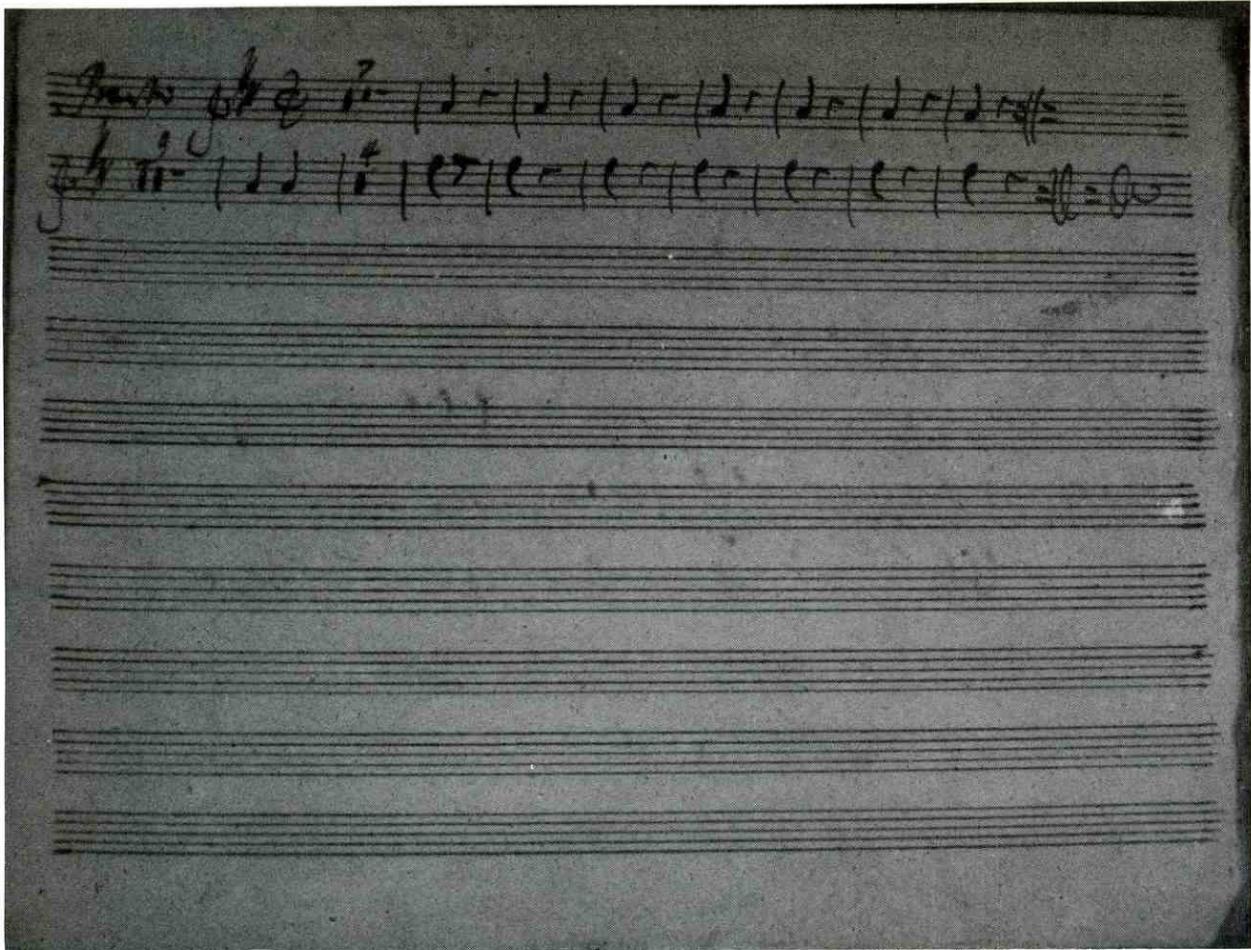


Plate II: Staves ruled by a five-stave rastrum, in two strokes from left to right. Rastrum span: 82 mm. GB Mp, MS 580 Ct 51, item 64, *Sinfonia Con Oboè, Violini é Trombe* by Giuseppe Valentini; *Tromba 2^a part*, vol. 5 fol. 34^v. Paper: see note 12. Leaf size: 279 × 216 mm. Hand: unidentified copyist. (Reproduced by kind permission of the Manchester Public Libraries).

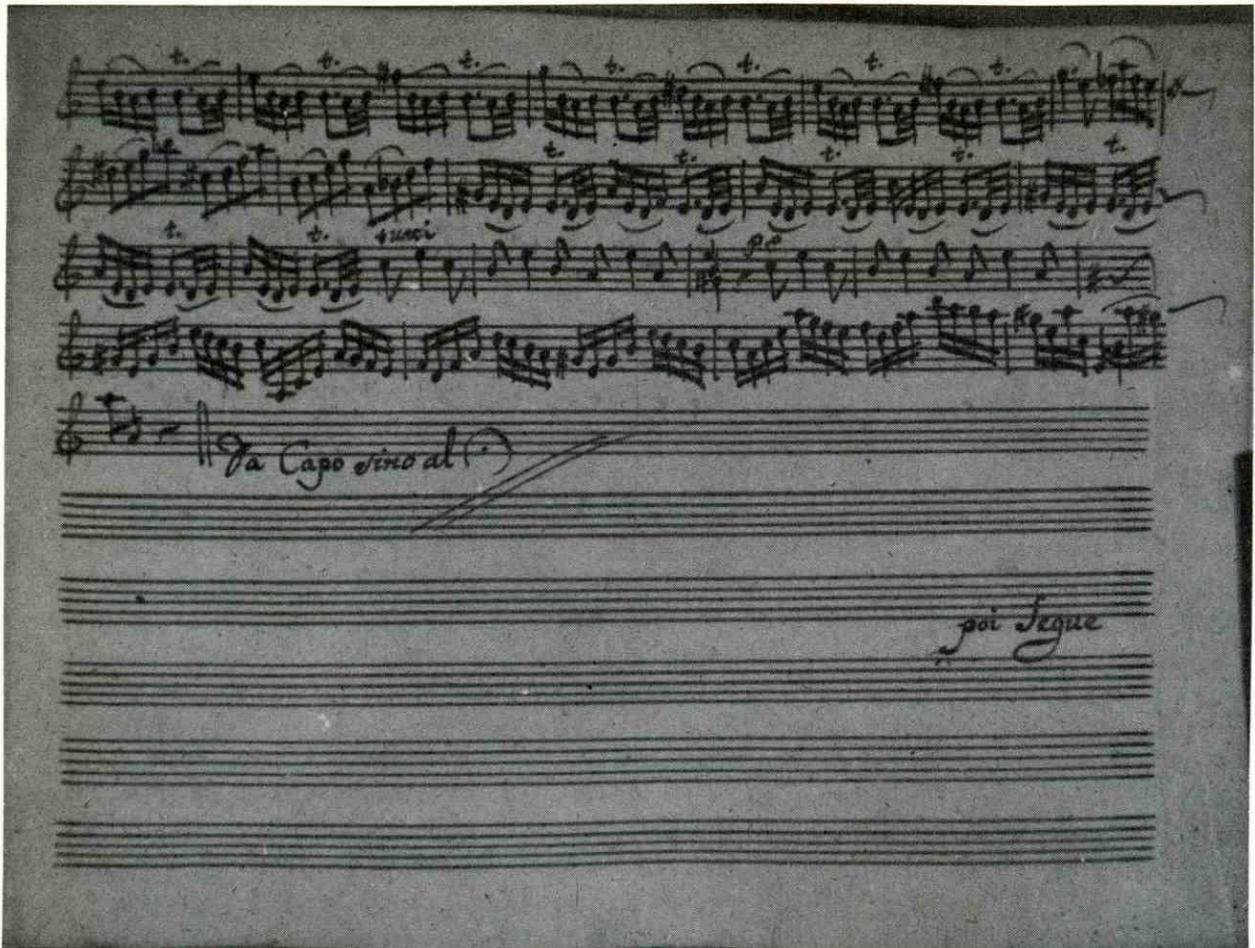


Plate III: Staves ruled by a five-stave rastrum, in two strokes from left to right. Rastrum span: 85 mm. GB Mp, MS 580 Ct51, item 71, concerto in C major by Giuseppe Matteo Alberti; *Violino Primo obbligato* part, vol. 7 fol. 78r. Paper: see note 13. Leaf size: 285 × 214 mm. Hand: unidentified copyist. (Reproduced by kind permission of the Manchester Public Libraries).

LE "LISTE DE' MUSICI E SONATORI": FONTI D'ARCHIVIO SULLA PRASSI ESECUTIVA DELLA MUSICA STRUMENTALE ROMANA DEL PRIMO SETTECENTO

di Franco Piperno

«Esecuzione filologicamente corretta»: frase emblematica del linguaggio giornalistico corrente soprattutto relativo alle esibizioni dei cosiddetti "complessi di musica antica"¹. Frase emblematica quanto ambigua poiché non è dato sapere su quali basi l'articolista giudichi corretta un'esecuzione filologica (o filologica un'esecuzione corretta) o se il suo apprezzamento sia rivolto all'impiego di strumenti originali o di edizioni attendibili dei testi musicali o, infine, di una tecnica esecutiva (emissione del suono, fraseggio, dinamica) presumibilmente aderente a quella delle epoche cui appartengono le musiche in programma. Di solito, tuttavia, l'apprezzamento va a quel complesso che 1. fa uso di strumenti "antichi" (d'epoca o copie) e 2. va direttamente alle fonti musicali leggendo dagli originali o trascrivendoli o fa un consapevole e critico uso delle più puntuali edizioni moderne: il primo dato è facilmente verificabile a prima vista, il secondo un poco meno essendo necessario sbirciare dietro il leggio degli esecutori e tentare di qualificare esattamente i fogli su di esso sparsi. Ma basta questo per definire "filologica" un'esecuzione? Ovvero basta questo tipo di filologia per riprodurre l'effettiva realtà sonora della musica antica? Si consideri quanto segue.

Le pagine 289-307 del manoscritto Mus. D. 7217 della Bibliothèque Nationale di Parigi contengono una *Introduzione per l'Oratorio di Santa Beatrice d'Este* di Arcangelo Corelli eseguita nel 1689 a Roma, palazzo Pamphilj, quale sinfonia introduttiva all'oratorio musicato da Giovanni Lorenzo Lullier su parole di Giulio Cesare Grazzini². L'*Introduzione* manoscritta è in partitura a sette sistemi: tre per il concertino (due chiavi di violino, una di basso), quattro per il concerto grosso (due chiavi di violino, una di contralto, una di basso). Un brano del genere è molto probabile che venga oggi affidato all'esecuzione di un complesso di formazione standard: tre violini primi, tre secondi, tre viole, due violoncelli, un contrabbasso, un cembalo per il continuo; di questi, due violini, un violoncello ed il cembalo fungeranno da concertino. Un organico del genere traviserà completamente le intenzioni sonore che sono alla base di questo brano; noi conosciamo l'organico con cui l'*Introduzione* venne eseguita nel 1689 e si commenta da solo: quaranta violini, dieci viole, diciassette violoncelli, sette contrabbassi, due trombe, un trombone, un liuto e due cembali. Il documento che ci comunica la composizione di quest'orchestra è una *Lista dell'Istromenti per l'Oratorio dell'E.mo Card. Pamfilio. 1689*³ ed è su questo genere di fonti archivistiche, portatrici di indispensabili informazio-

ni interpretative sulla prassi esecutiva, che desidero ora soffermarmi. (N.B.: i documenti cui si farà riferimento appartengono prevalentemente all'area romana, si inseriscono in un ambito cronologico compreso fra il 1689 ed il 1730 e sono soprattutto relativi ad organici orchestrali; nel mio scritto *Le orchestre di Arcangelo Corelli*⁴ ho già preso in esame le liste relative ad esecuzioni dirette dal fusignanese, qui, pur tenendo presente quei documenti, integrerò il discorso analizzando testimonianze relative ad altri musicisti: Matteo Fornari, Antonio Caldara, Francesco Gasparini, Giovanni Battista Costanzi)⁵.

Dalla lista sopra citata, una delle numerose a tutt'oggi conosciute riguardanti le orchestre di Arcangelo Corelli⁶, si ricavano dei dati sulla composizione dell'organico orchestrale che, esclusa la quantità globale degli strumenti assai variabile⁷, altre liste pertinenti a Corelli stesso e ad altri musicisti ci confermano. Questi dati possono essere così sintetizzati:

- a. prevalenza numerica dei violini sugli altri strumenti;
- b. scarso interesse per le viole (registro medio) sovrastate non solo dai violini (registro acuto) ma anche dai violoncelli e contrabbassi (registro grave);
- c. presenza di strumenti a fiato;
- d. uso del liuto come strumento realizzatore del continuo spesso in sostituzione delle tastiere.

Discutiamo punto per punto le caratteristiche costitutive di queste orchestre.

a. Un aspetto della prassi esecutiva generalmente disatteso dalla media delle riproduzioni moderne è quello delle proporzioni fra le varie sezioni dell'orchestra. Le liste qui prese in esame, pur nella variabilità del numero complessivo di esecutori, presentano analoghe situazioni relativamente alla superiorità numerica dei violini sugli altri strumenti. Nella summenzionata lista del 1689 quaranta violini si contrappongono ad altrettanti strumenti divisi fra sette diverse sezioni, il nucleo più consistente fra queste essendo quello dei violoncelli (17). Ecco altri casi equivalenti. Per l'esecuzione della propria serenata *Chi s'arma di virtù vince ogni affetto* il 27 agosto 1709, nel giardino al monte Esquilino di proprietà del principe Francesco Maria Ruspoli, Antonio Caldara diresse un'orchestra costituita da dodici violini, quattro viole, tre violoncelli, due contrabbassi, due oboi⁸. La festa per il concorso clementino dell'Accademia del Disegno di San Luca, tenutasi in Campidoglio il 24 settembre 1711, venne allietata dalle note di un'orchestra diretta da Matteo Fornari: questi ed altri otto colleghi costituivano la sezione dei violini, dieci in tutto erano gli altri esecutori (due viole, due violoncelli, due contrabbassi, una "traversiera", due trombe, un arciliuto)⁹. Nel giugno del 1717, in occasione della visita a palazzo Ruspoli del re d'Inghilterra Giacomo Stuart, Francesco Gasparini diresse alcune proprie pagine strumentali utilizzando un'orchestra all'uopo assemblata in cui a dodici violini si contrapponevano dieci altri strumenti (due viole, due violoncelli, due contrabbassi, due oboi, due corni da caccia); né la situazione cambia se a questi aggiungiamo, come dovette verificarsi nella realtà, i musicisti regolarmente al servizio del principe e quindi non segnalati nella lista: due violinisti, un violoncellista, un contrabbassista¹⁰. L'orchestra che Giovanni Battista

Costanzi diresse il 2 gennaio 1728 nel teatro privato del cardinale Pietro Ottoboni, eseguendosi il metastasiano *Componimento sacro per la festività del SS. Natale* da lui musicato, vedeva trenta violini emergere numericamente sugli altri ventidue strumenti (cinque viole, quattro violoncelli, tre contrabbassi, tre oboi, un fagotto, due trombe, due corni da caccia, un cembalo, un arciliuto)¹¹. Cinque testimonianze, cinque ambienti e cinque date differenti (1689, 1709, 1711, 1717, 1728), medesima la situazione: il nucleo nettamente più folto di un'orchestra di quest'epoca è costituito dai violini.

b. Strettamente collegato al punto precedente, in quanto rientrante nel generale problema delle proporzioni numeriche interne di un'orchestra primosettecentesca, è la questione dello scarso peso delle "violette" nell'economia generale di un'orchestra di questi anni. Tutte le liste citate a mo' di esemplificazione del punto a. sono efficacemente chiarificatrici anche di questo punto b. e molte altre se ne potrebbero citare¹². La struttura del concerto grosso, dove le viole vengono impiegate, è a quattro parti: pur dividendo in due il gruppo dei violini (primi e secondi), ma considerando che violoncelli e contrabbassi eseguono la stessa parte e che i fiati acuti (oboi, trombe) raddoppiano i violini¹³ e quelli gravi (fagotti, tromboni) raddoppiano i bassi, risulterà che le viole saranno comunque schiacciate dal volume sonoro prodotto dagli altri strumenti. Questo apparente disinteresse per il registro medio dell'orchestra fa concentrare l'attenzione dell'ascoltatore sulle due parti acute e su quella bassa: da cui sembra dedursi che l'impalcatura portante del concerto grosso è sostanzialmente a tre parti, quella della sonata a tre. Del resto la tendenza a dare scarso rilievo alle viole è confermata anche in altri ambienti musicali quali, ad esempio, Bologna, Milano o Venezia e sembra assurgere a caratteristica dell'orchestra italiana di questi anni. Nella basilica di San Petronio a Bologna, per la festa del patrono del 1687, Giovanni Paolo Colonna diresse un'orchestra costituita da dieci violini, quattro viole, una viola tenore, quattro violoncelli, tre contrabbassi, sette tromboni, quattro trombe, quattro organi, tre tiorbe, un cornetto¹⁴. Sempre a Bologna, ma in San Francesco, una lista siglata da Giovanni Battista Martini per il 4 ottobre 1710 enumera dodici violini, quattro viole, tre violoncelli, tre contrabbassi, due trombe, due organi¹⁵. A Milano, secondo una testimonianza di Francesco Antonio Pistocchi del 1707, una rappresentazione operistica ebbe un'orchestra formata da diciotto violini, otto viole, tre violoncelli, tre contrabbassi, sei oboi, un corno, due fagotti e due cembali¹⁶. Nel 1708 nella basilica di San Marco a Venezia era attivo un complesso strumentale comprendente dieci violini, tre viole, una viola da braccio, un violoncello, tre contrabbassi, un oboe, due trombe, due tromboni¹⁷. Apparentemente diversa la situazione all'ospedale della Pietà dove un documento del settembre 1707 menziona un'orchestra siffatta: quattro violini, tre viole, due violette, una tiorba, un violone e tre organi¹⁸.

c. Alla caratterizzazione timbrica di un'orchestra di questi anni contribuisce molto la presenza o meno di strumenti a fiato. Le cinque orchestre sintetizzate nel punto a. presentano tutte dei fiati (trombe, tromboni, corni da caccia, flauti, oboi, fagotti), ma va in realtà osservato che poco più di un terzo delle liste attualmente in nostro possesso, almeno relativamente all'area romana, chiama in causa qualcuno di questi strumenti. Non sembra di poter dire che la presenza dei fiati sia ricon-

ducibile a dei criteri di qualche regolarità; gli strumenti più frequentemente impiegati sono le trombe, i più rari sono i flauti ed i fagotti. Le combinazioni fra questi strumenti sono assai varie; di preferenza trombe, oboi e corni da caccia vengono impiegati a coppie. La presenza di liste annoveranti fiati è assai importante perché nella maggioranza dei casi solo queste fonti permettono di integrare le insufficienti informazioni presenti in una partitura, come nel già citato caso della *Introduttione corelliana*. Ad esempio, il manoscritto E. M. 125 della Oesterreichische Nationalbibliothek di Vienna è un *Concerto a 4* di Francesco Gasparini che probabilmente fu una delle sue composizioni eseguite a palazzo Ruspoli nel giugno del 1717 in occasione della visita del re d'Inghilterra; del brano sopravvivono cinque parti (due violini, viola, violoncello e continuo) ed è soltanto la lista relativa a questa esecuzione (cfr. punto a.) che ci consente di allargare ai fiati un organico altrimenti ipotizzabile per soli archi. Qualche volta le liste confermano delle informazioni presenti nella partitura: è il caso della *Cantata a voce sola, Violini, Trombe, e Flauto Traversier, e Violetta, per la Cademia di Pittura, e Scoltura in Campidoglio* (1710), manoscritto Santini 752 della Diözesanbibliothek di Münster (Germania Federale) per la cui esecuzione l'orchestra fu esattamente come quella riportata nella lista dei 1711 citata al punto a., lista relativa alla medesima manifestazione dell'anno successivo.

d. In quasi tutte le liste pervenuteci fra gli strumenti polifonici destinati alla realizzazione del continuo emerge senz'altro il liuto. A volte lo si trova indicato da solo come nella lista del 1711 citata al punto a., a volte insieme al cembalo (ivi, lista del 1728). Può anche capitare di trovarne menzionati più di uno assieme: due in una lista ottoboniana del 1689 comprendente ventinove strumenti¹⁹, tre in un'altra del 1692 comprendente trentasette strumenti²⁰; ovvero si può incontrare un solo liuto destinato a "sostenere" un'orchestra assai vasta come quella, anch'essa ottoboniana, di sessantasei elementi per una "Cantata in giardino. 9 Agosto 1694"²¹. Dalla considerazione globale di tutte le liste menzionanti liuti o cembali o entrambe gli strumenti assieme, si ricava che il cembalo è preferibilmente impiegato nelle orchestre destinate all'esecuzione di vasti lavori drammatico-musicali (opere, oratorii), evidentemente in stretta relazione con l'accompagnamento dei recitativi. Il liuto, che può essere presente in ogni caso, sembra da considerarsi strumento da continuo del concertino, ciò anche in ottemperanza di una prassi risalente almeno ad Alessandro Stradella e dalle sue partiture testimoniata²².

Questi i dati principali ricavabili dalla lettura delle "liste degli strumenti"; tenendoli presenti ed affiancandoli all'impiego di strumenti originali suonati secondo le nozioni della tecnica esecutiva dell'epoca in nostro possesso, potremo presumere di avvicinarci all'autentica fisionomia sonora della musica del passato, facendola rivivere in esecuzioni per le quali solo in questo caso potrà valer la pena di scomodare l'aggettivo "filologiche".

NOTE

- 1 Sono di solito così definiti quei complessi l'ambito cronologico del cui repertorio non va oltre l'epoca di Bach e Haendel. Deve ritenersi, in conseguenza, che i Berliner Philharmoniker diretti da Herbert von Karajan nell'esecuzione di una sinfonia di Haydn o di Mozart suonino della musica "moderna"; né, peraltro, ad alcuno è venuto mai in mente di definire "antichi" quel complesso e quel direttore quando si sono avventurati nell'esecuzione delle *Quattro stagioni* di Vivaldi (disco Deutsche Grammophon 2530 296) o dei *Concerti brandeburghesi* (Deutsche Grammophon 2709 016) o della *Matthäuspassion* di Bach (Deutsche Grammophon 2711 012). Ma forse la differenza sta nel fatto che sulla copertina del disco di von Karajan sta scritto *Die vier Jahreszeiten* mentre su quella di un disco inciso da un "complesso di musica antica" appare il frontespizio della vivaldiana opera VIII, il titolo recita: Antonio Vivaldi, *I concerti delle stagioni* ed un foglio interno riproduce i quattro sonetti dimostrativi...
- 2 Il brano è pubblicato in *Arcangelo Corelli. Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, vol. 5: *Werke ohne Opuszahl* (a cura di H.J. Marx), Köln 1976, p. 25-36; qui a p. 10 è riprodotta in fac-simile la prima pagina dell'*Introduzione*.
- 3 Archivio Doria Pamphilj, scaffale 2, busta 9, fascicolo 211; cfr. H.J. MARX: *Einleitung* all'edizione cit. in nota 2, p. 22.
- 4 In *L'invenzione del gusto. Corelli, Vivaldi* (a cura di Giovanni Morelli), Milano 1982, p. 42-8.
- 5 Dò qui di seguito un elenco delle abbreviazioni per i luoghi più frequentemente citati in questo scritto:
I-Rvat = Roma, Biblioteca apostolica vaticana;
ASV = ivi, Archivio segreto vaticano;
ASL = Roma, Archivio dell'Accademia di San Luca;
KIRKENDALE: *Caldara* = U. KIRKENDALE: *Antonio Caldara*, Graz-Köln 1966;
MARX: *Ottoboni* = H.J. MARX: *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, in "Analecta musicologica", V (1968), p. 104-77;
PIPERNO: *Gasparini* = F. PIPERNO: *Francesco Gasparini "Virtuoso dell'Eccellentissimo Sig. Principe Ruspoli"*, in *Francesco Gasparini (1661-1727). Atti del primo convegno internazionale* (a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno), "Quaderni della RIdM", 6, Firenze 1981, p. 191-214;
PIPERNO: *San Luca* = ID.: *"Anfione in Campidoglio": presenza corelliana alle feste per i concorsi dell'Accademia del Disegno di San Luca*, in *Nuovissimi studi corelliani. Atti del terzo convegno internazionale* (a cura di Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli), "Quaderni della RIdM", 7, Firenze 1982, p. 151-208;
PIPERNO: *Corelli* = ID.: *Le orchestre di Arcangelo Corelli*, cit. in nota 4.
- 6 Se ne conoscono oltre novanta; di queste, parte pubblicate in MARX: *Ottoboni* parte in PIPERNO: *San Luca*, sessantatre sono state discusse in PIPERNO: *Corelli*.
- 7 L'esecuzione citata chiamò in causa una delle più vaste orchestre di questi anni (ottanta elementi); essa non raggiunge tuttavia gli «Istromenti d'Arco in numero di cento cinquanta» diretti da Arcangelo Corelli nel 1687 in occasione dell'*Accademia per musica* organizzata da Cristina di Svezia in onore dell'ambasciatore inglese Lord Castelmaine, registrati nel libretto dell'*Accademia*, ma per i quali a tutt'oggi non esistono conferme di natura archivistica. L'orchestra pamfiliana del 1689 è già un'orchestra eccezionale; mediamente una normale orchestra di questi anni oscilla fra i diciassette ed i trentatre esecutori.
- 8 ASV, fondo Ruspoli, Giustificazioni di Roma, busta 47, agosto 1709, conto n. 54; cfr. KIRKENDALE: *Caldara*, p. 358-9, n. 24.
- 9 ASL, Giustificazioni dei concorsi, fascicolo 15 (1711), c. 13r; cfr. PIPERNO: *San Luca*, doc. 45.
- 10 ASV, fondo Ruspoli, Giustificazioni di Roma, busta 63, giugno 1717, conto n. 54; cfr. PIPERNO: *Gasparini*, p. 207.
- 11 I-Rvat, Computisteria Ottoboni, busta 87, c. 44r; il documento compare in F. PIPERNO: *Il "Componimento sacro per la festività del SS. Natale" di Metastasio-Costanzi (1727): documenti inediti*, relazione letta al convegno "Metastasio e il mondo musicale", Venezia, Fondazione Giorgio Cini, settembre 1982 (documento 5 e figura 6).
- 12 Una, particolarmente significativa, è quella relativa agli "Istromenti per la Cantata in Giardino. 9 Agosto 1694" in cui vengono menzionati trentasei violini, venticinque fra violoncelli e contrabbassi, un liuto e solo cinque viole (I-Rvat, Computisteria Ottoboni, busta 31, c. 13r-v; cfr. MARX: *Ottoboni*, p. 143, n. 72).
- 13 Circa l'interscambiabilità fra trombe/oboi e violini è di particolare interesse la *Lista degl'Oratori fatti dall'Ecc.mo S.r Pnpe Ruspoli in questa Quadragesima [1711]* in fondo alla quale si legge: «invece di Trombe e Oboe tre V.V. [violini]» (ASV, fondo Ruspoli, Giustificazioni di Roma, busta 51, aprile 1711, conto n. 36; cfr. KIRKENDALE: *Caldara*, p. 366-7, n. 114).

- 14 Cfr. A. SCHNOEBELEN: *Performance practices at San Petronio in the Baroque*, in "Acta musicologica", ILI (1969), p. 36-55: 43.
- 15 Cfr. ID. (ma col nome Mary N.): *The concerted mass at San Petronio in Bologna: ca. 1660-1730. A documentary and analytical study* (diss.), University of Illinois 1966, p. 320.
- 16 Cfr. ID.: *Performance practices...*, cit., p. 45.
- 17 Cfr. E. SELFRIDGE-FIELD: *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Torino 1980, p. 27-8.
- 18 Cfr. G. ROSTIROLLA: *L'organizzazione musicale nell'ospedale veneziano della Pietà al tempo di Vivaldi*, in NRMI, XIII (1979), p. 168-95: 189. Una diversa ma altrettanto significativa testimonianza di questo disinteresse per le viole ci proviene dal *Compendio musicale* di Bartolomeo Bismantova, un trattarello manoscritto risalente al 1677 conservato presso la Biblioteca municipale di Reggio Emilia (cfr. A. CAVICCHI: *Prassi strumentale in Emilia nell'ultimo quarto del Seicento: flauto italiano, cornetto, archi*, in StM, II (1973), p. 111-43); l'autore inserisce nel proprio scritto delle regole per accordare e suonare il violino, il violoncello ed il contrabbasso, ma non spende neppure una parola per la viola.
- 19 I-Rvat, Computisteria Ottoboni, busta 13, fascicolo 104 (cfr. MARX: *Ottoboni*, p. 123, n. 1).
- 20 Ivi, busta 24, c. 12r (cfr. MARX: *Ottoboni*, p. 133, n. 38); cfr. fig. 1.
- 21 Cfr. nota 12.
- 22 Cfr. ad esempio la *Sonata di viole* "Concertino di due Violini, e Leuto. Concerto Grosso di Viole", Torino, Biblioteca nazionale, ms. Foà 11, cc. 69r-83v (pubblicata in Alessandro STRADELLA: *Instrumental music* (a cura di Eleonor F. McCrickard), Köln 1980, p. 207-22). Il liuto è spesso indicato nelle partiture stradelliane e sempre in corrispondenza del pentagramma inferiore del gruppo di tre riservati al concertino (chiave di basso): cfr. ad esempio la sinfonia della serenata *Qual prodigio*, Torino, Biblioteca nazionale, ms. Foà 14, c. 1 e seguenti.

Lista degli Instrumenti p. S. Lorenzo in Damaso 1692 135

<u>Violini</u>	<u>Violoni</u>	
A. Valentini →	D. Gaspari →	1: 50
Paolomaria →	Torquato →	1: 50
Diacomuccio →	Mancini →	1: 50
Carpani →	Pippo →	1: 50
Nicolino →	Quirino →	1: 50
Tenouese →	Alberano →	1: 50
Carlo Dierra →	Martinelli →	1: 50
Fran. Maria →		
D. Piulio →	<u>Contrabasi</u>	
Antonio →	Gio: Antonio →	1: 50
Bellarmino Bonazi →	Simone →	1: 50
Bellarmino Bologna →	Bartolomeo →	1: 50
Pietro Paolo →	D. Angelo →	1: 50
Alfonso →	<u>Leuti</u>	
Menicuccio →	Daetano →	1: 50
Giuseppe' Orienti →	Lancetti →	1: 50
Giacomo Diensi →	Frèzza →	1: 50
	<u>Trombe</u>	
	Daetano →	1: 50
	Gio: Antonio →	1: 50
	A. Mengone' & inuitare	
	e portatur' →	2: 10
	Al Copista →	1 —
		20: 10
		32: 50
		59: 60
<u>Violone'</u>		
Faggarini →		1: 50
Perica →		1: 50
Bartolomeo →		1: 50
D. Pio Antonio →		1: 50
		32: 50
Arangeli (celli)		

Un'orchestra corelliana del 1692. Roma: Biblioteca apostolica vaticana, Computisteria Ottoboni, busta 24, c. 12r.

Conveniente al V. Arcangelo per la Festa
 Per l'Accademia In Campidoglio 1703

<u>Violini</u>			
J. Arcangelo	→	4-	
Matteo	→	2-	
Valentini	→	1:50	
Pietro Pada mario	→	1:50	
Carpani	→	1-	
Antonuccio	→	1-	
Pietro Al. Domenico	→	1-	
Artisino	→	1-	
Castrucci	→	1-	
Colista	→	1-	
Gioannino	→	1-	
<u>Violati</u>			
Barolomeo	→	1-	
Gasparini	→	1-	
<u>Violoni</u>			
Pippo	→	2-	
Péroni Carli	→	1-	
Marzani	→	1-	
<u>Contrabassi</u>			
Cimapano	→	1-	
Trauagli	→	1-	
Bandiera	→	1-	
<u>Trombe</u>			
Factano	→	1-	
Camillo	→	1-	
			→ 26:00

<u>Leuto</u>	
Fio Antonio	→ 1:50
<u>A mengone</u>	
inuito, e portativo	→ 1:50
<hr/>	
→	2:50
→	6
<hr/>	
→	20:50
<hr/>	

L'orchestra per la festa capitolina dell'Accademia del Disegno di San Luca del 1703. Roma: Archivio dell'Accademia di San Luca, Giustificazioni dei concorsi, fascicolo 6 (1703), c. 41r.

ANTONIO VIVALDI E LA CANTATA PROFANA

di Piero Mioli

Mantova, c. 1719¹: Antonio Vivaldi compone la *Cantata in Lode di Monsignor da Bagni Vescovo di Mantova "O mie porpore più belle"* (RV 685)² e, nel triennio compreso fra il '18 e il '20, la *Cantata Prima in Lode di S.A.S. Il S. Principe Filippo d'Armistat Gouvern.^e di Man.^a etc. "Qual in pioggia dorata i dolci rai"* (RV 686).

Roma, 1723:

Il sign. Vivaldi veneziano ha scritto l'arie per le parole di S.E. Mons. Barbieri che gli ha dati 100 scudi e se li cantano in casa del principe Colonna dove è andato anche l'ambasciatore cesareo [...]³.

Venezia, 1740: in casa dell'ambasciatore di Spagna Anna Girò soprano e Antonio Vivaldi al cembalo si esibiscono fino a tarda ora, al punto da sollecitare l'intervento degli Inquisitori⁴.

Queste notizie aprono uno spiraglio sulle consuetudini cortigiane e mondane di Vivaldi, che nella fattispecie vengono a coincidere con quelle professionali: del resto, nella cantata confluiscono, con caratteristiche meno esigenti e quindi più agevoli che nel melodramma, i modi di vita d'una società ossequiosa, fin bramosa delle convenzioni ufficiali e le concezioni musicali di una cultura estremamente versatile e di proposito (o di necessità) soggetta al potere.

Per le serate da trascorrere nelle dimore principesche o comunque patrizie, ma anche indipendentemente dalla sua diretta presenza, Vivaldi scrisse numerose cantate, oltre che arie isolate (arie da melodrammi contribuivano infine a questo repertorio), pur senza toccare i vertici quantitativi di altri compositori - di Alessandro Scarlatti, per esempio⁵: 39, secondo il catalogo più recente e fortunato di Ryom, siglate come RV 649-686 e 753, di contro agli elenchi di 36 di Rinaldi, di 49 di Girard⁶, a parte le arie isolate e le serenate. Di esse 28 sono conservate a Torino (Biblioteca nazionale, mss. Foà 27 e 28), 10 - di cui 5 già presenti a Torino - a Dresda (Sächsische Landesbibliothek, ms. 1/J/7), 3 a Firenze (Conservatorio Luigi Cherubini, ms. 772, vol. II, già D-II-568/9), una a Meiningen (Staatliche Museum, ms. Ed. 82^b del 1727), una a Oxford (Bodleian Library, ms. Mus. Sch. D 223 del 1714), una a Tenbury (St. Michael's College, ms. 1131); 22 (RV 649-669 e 753) sono per soprano e basso continuo, 8 (RV 670-677) per contralto e basso continuo, 5 (RV 678-682) per soprano strumenti e basso continuo, 4 (RV 683-686) per contralto strumenti e basso continuo.

Sorta dall'aria e dal madrigale monodico, lungo il Seicento la cantata assestò variamente le sue sedi d'azione, i suoi contenuti poetici e la sua struttura musicale. Indipendentemente dalla nomenclatura, da Firenze a Roma a Venezia a Napoli fu prima amorosa, nella leggiadria di Rossi, nella pensosità di Carissimi, nella commozione di Cesti, poi storica e mitologica, nell'individualismo di Stradella, infine

decisamente pastorale nel periodo dell'Arcadia⁷, lirica nel tono generale ma spesso sconfinante nel narrativo e nel drammatico⁸. Dopo un inizio in forma di variazione strofica, fondato - insieme col melodramma - il dualismo tra aria e recitativo, la struttura della cantata si atteggiò variamente, fino ai 14 tipi rinvenuti⁹ nella scuola romana e in Carissimi in particolare: composito, da capo-composito, rondò-composito, strofico-composito, strofico, strofico-rondò, da capo, in due parti, in varie parti, da capo-rondò, variazione strofica, variazione strofica-rondò, arioso; ma nella seconda metà del secolo, parallelamente alla generale cristallizzazione delle forme musicali, si semplificò in un'altalena di arie e recitativi, lasciando sempre meno spazio a quell'arioso che Cesti prediligeva nel tempo di 3/2 e Stradella amava inserire come ponte fra recitativo e aria. Appunto nella trafila di recitativo-aria-recitativo-aria e di aria-recitativo-aria, schematizzata in RARA e ARA, la cantata, vitale nella scuola veneziana, pervenne ad Antonio Vivaldi.

Ad eccezione di *T'intendo sì, mio cor* (RV 668), che riproduce parte - e parte altera - di *Amor timido, Che vuoi, mio cor? Chi desta* di Metastasio¹⁰, tutti i testi letterari delle cantate vivaldiane sono anonimi¹¹, ma respirano un'atmosfera poetica notevolmente uniforme. D'argomento pastorale, quindi popolati da Clori Fileno Tirsi Eurilla Silvia Irene Dorilla, dalla mitologia traggono spunti frequenti ma non sostanziali nelle similitudini, nelle definizioni di carattere temporale e nel possesso del lessico perenne di Amore e Cupido. L'astratto lirismo delle arie è raggiunto attraverso schemi descrittivo-narrativi¹² e drammatici forse di scarsa originalità verbale, ma certo di notevole impegno letterario. Di tono descrittivo-narrativo sono vari *incipit*, come *All'ombra d'un bel faggio* (RV 649), *Era la notte quando i suoi* (RV 655), *Sorge vermiglia in ciel* (RV 667)¹³, fino al recitativo mediano di *Sì, sì, luci adorate* (RV 666), che suona "così mesto Fileno". In *Lungi dal vago volto* (RV 680) il primo recitativo dice:

...
 Må qual da lungi ammira
 Non distinta beltade
 Il guardo mio Pastorella che viene?
 Temo d'errar, mi perdo
 Corro, ivi fermo rido
 ...

producendo l'effetto d'un piccolo dramma, che è tanto più evidente nella citata *All'ombra d'un bel faggio*, che ingloba un discorso diretto nel tessuto descrittivo in terza persona:

...
 Nè men di quel ruscello
 All'ora assisa Eurilla dall'erbetta
 Disse più vezzosetta,
 Il favellar, pastor, io non intendo,
 Dimmi pur ciò che brami,
 Che già nel mio bel seno
 Troverà il mio dolor qualche pietade.
 Dimmi, non ti lagnar nè ti confondi;
 Su, via, parla, o pastor, che vuoi rispondi.
 ...

Diretta conseguenza dell'andamento descrittivo-narrativo e drammatico sono i blandi, ma costanti, tentativi di caratterizzazione di sviluppo psicologico, che

tendono a chiudere le cantate con situazioni diverse, maturate rispetto a quelle di apertura, con esiti interessanti sul piano musicale (cfr. più oltre le brevi considerazioni sulle indicazioni di moto delle varie arie), e la connotazione spazio-temporale¹⁴. La quale però non è intesa soltanto nel senso di un immobile e isolato scenario di fondo, bensì in quello di un elemento che instaura un rapporto, per nulla problematico ma continuo, con l'uomo: *Care selve, amici prati* (RV 671) offre l'ideale arcadico che identifica la pace con la natura e l'inquietudine con l'artificio, esaltando la campagna di una lunga tradizione prima virgiliana e poi tassesca; *Par che tardo oltre il costume* (RV 662) vede la notte come foriera d'amore:

...
 All'or che in cielo
 Notte il suo velo
 Distenderà,
 In braccio a Clori
 De' miei dolori
 Ristoro avrò.
 ...

La farfalletta s'aggira al lume (RV 660) paragona invece la luce del giorno al fulgore di Silvia, con la differenza che la prima s'oscura al sopraggiungere della notte e il secondo no; e *Cessate, ormai cessate* (RV 684), nel secondo recitativo, introduce una natura pietosamente partecipe ai casi dell'amante infelice¹⁵.

Per quanto poco letterato potesse essere, Vivaldi non mancava di una certa disinvoltura. Le partiture operistiche abbondano di piccoli cambiamenti del testo, scritti di sua mano. [...] C'è un caso che dimostra indubitanamente come egli fosse in grado di scrivere versi funzionali anche se banali. Il recitativo centrale della cantata solistica per soprano *Nel partir da te, mio caro*, giunse alla sua forma definitiva solo al quarto tentativo. [...]

Testo originale

Parto, sì parto lungi da te, mio bene,
 Ma in pegno del mio amor ti lascio il core.
 Gradiscilo, ti prego,
 Perch'un dì lo gradisti...

Nuovo testo

Parto, mio ben, da te, io parto, addio,
 Ma il cor qui resta in ossequioso pegno.
 Di gradirlo ti prego,
 E all'afflitto mio core
 Donali in premio almeno un dolce amore¹⁶.

Adattamenti di questo tipo in effetti riescono ad annebbiare l'immagine di un Vivaldi del tutto indifferente alla natura dei testi utilizzati; e quindi a suggerire un rapporto fra poesia e musica non casuale, passivamente subito, ma ricercato di proposito, nell'idea, se non nell'ideale, almeno d'una certa convergenza di interesse contenutistico.

Sul versante puramente musicale, tra Seicento e Settecento la cantata riposava sopra una perfetta *koiné* di elementi, come dimostrano le tante edizioni a stampa o i tanti manoscritti che raccolgono opere di autori diversi¹⁷. La struttura di ARA o RARA è nettissima nelle cantate di Vivaldi, non solo nella chiarezza delle note funzioni drammatiche assegnate al recitativo e all'aria, ma anche nella limpida chiusura musicale che caratterizza ogni brano.

[...] mentre la maggior parte dei contemporanei, compreso Albinoni le cui quaranta e più cantate offrono il termine di confronto più prossimo con quelle di Vivaldi, privilegiano un ciclo di quattro movimenti (recitativo-aria-recitativo-aria) che risaliva per dimensioni e per schema alla tradizionale sonata da chiesa, Vivaldi mostra una certa preferenza per un ciclo di tre movimenti (aria-recitativo-aria) ad imitazione dei suoi concerti. Lo schema più antico

presenta il vantaggio che la prima delle arie, essendo all'interno della composizione, può essere in una nuova tonalità, ma Vivaldi si cautela intelligentemente contro il rischio di rendere la seconda aria troppo simile alla prima, variando l'assetto ritmico e lo schema di modulazione¹⁸.

Per cui quei tentativi di caratterizzazione drammatica che abbiamo rilevato nei testi nel senso di uno sviluppo dall'inizio alla fine di una cantata sono puntualmente rispettati ed egregiamente musicati da Vivaldi, che in genere fa seguire a un'aria in "largo" un'aria in "allegro" o simili.

Il recitativo è secco, di norma, sebbene attentamente modellato sulla parola¹⁹ e articolato nella tessitura vocale, ma specialmente nelle opere con strumenti può anche essere accompagnato: nella cantata per contralto archi e continuo *Amor hai vinto* (RV 683), il recitativo che divide l'aria "Passo di pena in pena" dall'aria "Se à me rivolge il ciglio" è fornito di un melisma sulla parola "vortice", rilevato da notevoli intervalli e soprattutto punteggiato di interventi strumentali che indicano "presto" e "adagio" lungo appena 20 battute; e i due recitativi della cantata *Cessate, ormai cessate* (RV 684), definiti rispettivamente con "largo e sciolto" e "allegro", "andante" e "adagio", sanno coinvolgere gli strumenti, in modo particolare nelle ultime tre battute del primo, che concludono la frase letteraria specificando «la sola crudeltà pasce ed annida», dove troviamo la voce all'unisono con gli strumenti e il basso, distillati in ricche serie di semicrome raggruppate due a due, con un trillo per il canto sulla dominante in una cadenza autentica e l'indicazione di "allegro": un breve squarcio arioso, senza dubbio, di affascinante memoria stradelliana²⁰.

La struttura dell'aria con il "da capo", che presenta pochissime varianti, può essere così riassunta:

1. Ritornello introduttivo.
2. Primo periodo vocale, che modula alla dominante o a una tonalità alternativa.
3. Ritornello nella nuova tonalità (in forma elementare nelle cantate solistiche).
4. Secondo periodo vocale, con cui si torna alla tonalità d'impianto. Talvolta è completato da una coda.
5. Ripresa del ritornello introduttivo, spesso abbreviato.
6. Uno o più periodi vocali che conducono a nuove tonalità.
- 7-11. Ricapitolazione di 1-5, con ornamentazione *ad libitum*²¹.

L'impianto tonale è in genere molto chiaro, ma le modulazioni risultano più personali che nel melodramma, secondo una logica che preferisce dedicare gli sperimentalsimi o comunque gli elementi di novità alla raffinatezza della musica da camera.

*The form of the cantata arias is identical to that in his operas, but the patterns of modulation appear to be more numerous and varied, especially in the 'B' sections [...] The arias [...] in the ARA cantatas are always in the same key, so that the work may begin and end in the tonic, but this is also the case in four of the RARA cantatas. Moreover, in 20 of the cantatas under discussion - well over half - both of the arias are in the same kind of metre: the time signatures are either C or 2/4 in both arias, or C in one aria followed by 2/4 in the other, or 3/4 followed by 3/8. The speeds of the arias are the only external feature in which contrast is almost invariably to be found*²².

Come Albinoni e gli altri veneziani, Vivaldi tende a differenziare nettamente le modalità espressive della voce e del basso: quella è sinuosa e scorrevole, questo è frastagliato e risulta formato di brevi motivi²³.

In questo sistema il trattamento del canto si configura molto interessante, perché, perfettamente consono alle regole del belcanto, conduce la voce umana a padroneggiare tutte le sue virtualità: a parte la schiettezza che rende la melodia tipicamente cantabile, prenderemo nota delle diminuzioni, degli abbellimenti, degli intervalli e dell'estensione. Il fatto che la prima sezione di ogni aria comprenda due periodi vocali sulle stesse parole, presuppone una grande esperienza nella variazione: la quale, indipendentemente da questo caso particolare, si presenta sempre in Vivaldi come una smalziatissima capacità di diminuire, o passeggiare che dir si voglia. Non solo nei madrigalismi, su parole come "volo" e "corso", "lampi" e "vortice", "terra" e "cielo", "placido" e "fallace", bensì dovunque, come elemento caratterizzante di una melodia intesa sempre nel senso di espansione belcantistica²⁴, in un gioco di simmetrie che del resto è condiviso dalla coeva letteratura strumentale (è noto che gli strumenti ambirono sempre imitare la voce umana).

Analogo il discorso relativo agli abbellimenti: su "pene" nell'aria "Quel passegger son io" della cantata *Qual per ignoto calle* (RV 677) si stendono, lungo due battute, ben sette appoggiature, e innumerevoli sono i trilli nelle cantate vivaldiane, dalla maniera cacciniana a quella canonica, dalla scrittura per esteso alla sola indicazione apposta sulla nota, dal tipo isolato a quello cresciuto o in progressione, da quello maggiore a quello minore a quello mordente²⁵: la presenza dei primi tre tipi è annoverata nell'aria "Placido in letto ombroso" della cantata *Care selve, amici prati* (RV 671), dove si vuole imitare la felice combinazione di mormorio delle onde fluviali e di canto del pastore; trilli consecutivi si trovano poi su "usignol" nella prima aria di *Geme l'onda che parte dal fonte* (RV 657), in numero di otto, e, sempre in numero di otto, dal re³ al re⁴, nel lungo melisma su "consolar" nell'aria "Qual doppo lampi e turbini" della citata *Qual per ignoto calle*; trilli mordenti su "canto" nell'aria "Augelletti voi col canto" di *Lungi dal vago volto* (RV 680).

Vivaldi, sebbene non fosse cantante, ha avuto il buon senso di escludere i salti caratteristici della scrittura violinistica dalle sue composizioni vocali in modo così assoluto che le sue arie sono diventate una spina nel fianco per più d'un esperto compositore vocale

scriveva Mattheson²⁶: nondimeno la voce a volte concerta col violino²⁷ e spesso si slancia a intervalli di notevole ampiezza. *Vengo à voi luci adorate* (RV 682) per soprano archi e continuo vede la voce impegnata in figurazioni identiche a quelle dei violini (in particolare la seconda aria), ma sa anche assestare il canto su note lunghe mentre i violini arpeggiano (appositamente sulla parola "tregua" della prima aria, mentre il basso procede come il canto) e, al contrario, infittirlo di passaggi durante movimenti più semplici degli strumenti²⁸. Quanto agli ampi intervalli, registriamo la settima (ripetutamente), l'ottava (per esempio discendente, dal si bem.⁴ al si bem.³, peraltro in recitativo, nella cantata *Geme l'onda che parte*, RV, 657), la decima (per esempio, dal la² al do³ nell'aria "Ah, ah ch'infelice sempre" della cantata *Cessate, omai cessate*, RV 684), la dodicesima, la tredicesima e la quindicesima (ne è prodiga la cantata *Sorge vermiglia in ciel*, RV 667: dodicesima in "quanto" del primo recitativo, cinque tredicesime consecutive in «Sempre lungi da me» dell'aria "Nasce il sole", quindicesima in "lungi" poco dopo)²⁹.

L'estensione infine è quella più lata della voce di contralto e soprano, femminile o maschile: la citata *Geme l'onda che parte* tocca dieci volte, senza contare i "da capo", il do⁵; *Par che tardo* nella prima aria passa al re⁵,³⁰ mentre nel recitati-

vo iniziale di *Sorge vermiglia in ciel* la voce, peraltro di soprano, raggiunge, nel grave, il sol². Questi limiti, dunque, nelle cantate di Vivaldi non hanno l'apparenza di fenomeni casuali, eventualmente o sporadicamente concepiti per virtuosi particolari, ma si impongono come il risultato di una obiettiva conoscenza della voce umana, in tanto più rilevante in quanto nell'età barocca si usava spesso una scrittura di canto sommaria, e, per così dire, potenziale. Al contrario la magnificenza della diminuzione e dell'ornamentalismo da una parte, il felice assortimento degli intervalli e la sicura esperienza dell'estensione additano in Antonio Vivaldi un cultore attentissimo della voce umana³¹, in particolare nella sua espressione più pura, meno compromessa da patteggiamenti con altre discipline, la cantata³².

NOTE

- 1 Per queste date del soggiorno mantovano cfr. C. GALLICO: *Vivaldi dagli archivi di Mantova*, in *Vivaldi veneziano europeo* (a cura di F. Degrada), Firenze 1980, p. 77-88.
- 2 La sigla RV e il numero progressivo si riferiscono al catalogo Ryom, P. RYOM: *Le recensement des cantates d'Antonio Vivaldi*, in "Dansk Aarbog for Musikforskning", VII (1968-72), p. 81-100; ID: *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis: kleine Ausgabe*, Lipsia 1974, p. 113-8 e 209. Quest'ultimo è ripreso da M. TALBOT: *Vivaldi*, Londra 1978 (trad. it. Torino 1978), e da A. GIRARD e G. ROSTIROLLA: *Catalogo delle composizioni di Antonio Vivaldi*, in NRMI, XIII (1979), 1, p. 273-5.
- 3 Citiamo da R. GIAZZOTTO: *Antonio Vivaldi*, Torino 1973, p. 213 e 224, nota 8.
- 4 Citiamo da W. KOLNEDER: *Antonio (Lucio) Vivaldi*, in NRMI, XIII (1979), 1, p. 53.
- 5 Tuttavia non è forse azzardato sostenere che la cameristica vocale rappresenta la sezione meno studiata dell'opera vivaldiana: le monografie su Vivaldi non si dimostrano particolarmente sensibili al genere.
- 6 M. RINALDI: *Catalogo numerico tematico delle opere di A. Vivaldi*, Roma 1945, p. 257-78; A. GIRARD: *Catalogo delle opere di Antonio Vivaldi*, appendice a R. Giazzotto: *Antonio Vivaldi*, cit., p. 434-9; le cantate sono 47 in W. KOLNEDER: *Antonio Vivaldi*, Milano 1978, p. 276. In P. DAMILANO: *Composizioni musicali manoscritte di Antonio Vivaldi presso la Biblioteca nazionale di Torino*, in RIdM, III (1968), p. 109-79, le cantate risultavano 30, ma comprendevano anche *La Gloria. Himeneo* e una seconda versione di *Amor hai vinto*: quindi le cantate di Vivaldi a Torino sono 28, come precisa Ryom.
- 7 Ma anche in precedenza temi pastorali avevano interessato la cantata; similmente temi mitologici e storici continuarono a vivere durante l'Arcadia: Benedetto Marcello musicò un *Catone*, una *Lucrezia*, un testo sul mito d'Orfeo utilizzato anche da Pergolesi, *Nel chiuso centro ove ogni luce assonna*.
- 8 Drammatico non tanto nell'articolazione a varie voci, quanto nel senso di apostrofe ad assenti e di alternanza fra terza e prima persona, fra narratore e protagonista (ma la voce era ugualmente una); cfr. C. TIMMS: *The dramatic in Vivaldi's cantatas*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società* (a cura di L. Bianconi e G. Morelli), Firenze 1982, vol. 1, p. 97-129.
- 9 Da G. ROSE: *The cantatas of Giacomo Carissimi*, in MQ, XLIII (1962), p. 207-8.
- 10 Per il particolare, cfr. G. FOLENA: *La cantata e Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, cit., p. 146-7: «Ma il rifacimento, diciamo pure la degradazione del testo, è pure molto significativa: Vivaldi ha respinto la psicologia drammatica di Metastasio, l'ha sostituita con un invito alle *aure soavi*, ai *ruscelletti*, agli *ameni colli* a custodire placidamente il segreto dell'amante: "d'un rispettoso amante il nobil foco", che è letterariamente e semanticamente insulso, ma certo assai più consono alla tematica musicale vivaldiana».

- 11 Secondo G. FOLENA: *Ibidem*, «[...] si tratta [...] di grossolana rimeria artigianale, di confezione probabilmente domestica ed estemporanea, comunque locale, come dimostra l'incondita veste grammaticale che presenta marche irriducibili di italo-veneto, come l'uso frequente della terza persona singolare con soggetti plurali, l'articolo *i* davanti a *s* impura (*i scogli*) ecc. Sicché le mie prolungate ma disagevoli e certo lacunose ricerche di possibili paternità letterarie di questi testi, particolarmente sulla base delle arie - ma, se si escludono le arie del Metastasio, nel modesto indice Brunelli, e quelle di Zeno e di Goldoni, non possediamo alcun indice apprezzabile - non hanno dato nessun risultato, com'era prevedibile per una produzione occasionale e di genere deperibile». *Ibidem*, p. 150: «Vorrei rilevare ancora che testi di scarso o nessun valore letterario come quelli messi in musica da Vivaldi, nelle cantate profane a voce sola, anche nei loro aspetti futili e inconditi, sono tuttavia molto significativi, perché ci portano forse più vicini di tutti gli altri alle scelte quotidiane e anche private di Vivaldi, e rivelano se si vuole il suo pessimo gusto letterario nella scelta, manipolazione e forse anche produzione di testi, che però sono, etimologicamente, solo pre-testi per la sua musica» (in appendice, p. 151-89, Folena pubblica i testi delle cantate musicate da Vivaldi e un indice alfabetico e metrico delle arie).
- 12 Idillico-amorosi, ma non narrativi risultano i testi delle cantate di Gasparini: cfr. A. CAVALLI: *Le cantate opera prima di Francesco Gasparini*, in "Chigiana", XXV (1968), p. 57-8.
- 13 Quello della determinazione temporale è un *incipit* tipico della cantata barocca: cfr., di Rossi, *Atra notte il velo ombroso. In questa oscuritate horrida e negra. Mentre sorge dal mare la bella Aurora*; di Carissimi, *Già nel ciel con piè di rose, Hor che di rose*; di Cesti, *Era l'alba vicina, Era la notte e muto*; di Stradella, *All'apparir del sole, Già languiva la notte*. Ma gli esempi sono innumerevoli.
- 14 Per questa sensibilità vivaldiana nel melodramma, cfr. M. BRUNI: *L'opera veneziana*, in *Storia dell'opera*, Torino 1977, vol. 1, tomo 1, p. 351-2.
- 15 Rari gli accenti sentenziosi, in genere fortunatissimi nell'Arcadia: cfr. l'ultima aria di *Sì, sì, luci adorate* (RV 666).
- 16 M. TALBOT: *Vivaldi*, cit., p. 162-3 (la cantata è la RV 661). Vivaldi intervenne anche su testi di Metastasio, cfr. F. DEGRADA: *Vivaldi e Metastasio*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., p. 155-81 e G. Folena, di cui alla nota 10.
- 17 Abbiamo rilevato questo fenomeno nell'introduzione alla ristampa in fac-simile (Firenze 1980) di *Cantate a voce sola*, s.l. c. 1720, contenente lavori di Bononcini, Mancini, Gregori, Scarlatti, Corazza, Montuoli e Canuti.
- 18 M. TALBOT: *Vivaldi*, cit., p. 168. Al contrario le 33 cantate di Metastasio ne comprendono solo 9 inizianti col recitativo.
- 19 Qualche esempio di accento tonico non osservato dalla musica sulle parole "lacci", "reti", "spero", "piagato" in *Alla caccia dell'alme* (RV 670), fra gli altri.
- 20 C. TIMMS: *The dramatic in Vivaldi's cantatas*, cit, p. 115: «*The use of "arioso", so common in cantatas by others composers, appears to be rare in Vivaldi's. Only twice in the 33 works considered here does he break into "arioso" during the course of a recitative*».
- 21 M. TALBOT: *Vivaldi*, cit., p. 169.
- 22 C. TIMMS: *The dramatic in Vivaldi's cantatas*, cit, p. 188-9.
- 23 M. TALBOT: *Vivaldi*, cit., p. 169.
- 24 Ai cantanti spettavano poi le ulteriori diminuzioni nei "da capo". «Su queste partiture, alcune delle quali sono abbozzi molto sommarii, a volte Vivaldi ha lasciato diverse istruzioni per la trasposizione o il cambio di chiave» (M. TALBOT: *Vivaldi*, cit., p. 168).
- 25 Secondo le definizioni date in P.F. TOSI: *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna 1723 (ristampa Bologna 1968), p. 52-9, e M. GARCÍA: *Traité complet de l'art du chant*, Parigi 1847 (ed. ital. Milano s.d.), p. 54-7.
- 26 Citiamo da M. TALBOT: *Vivaldi*, cit., p. 161, che cita C. DE BROSES: *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, Parigi 1799, vol. 2, p. 316.
- 27 Oltre agli archi e agli strumenti per il continuo, le cantate di Vivaldi prevedono il flauto in *All'ombra di sospetto* (RV 678) e due corni in *Qual in pioggia dorata* (RV 686).
- 28 In *All'ombra di sospetto* (RV 678) il soprano e il flauto si muovono parallelamente, con perfetta identità di figurazioni e di abbellimenti.
- 29 Nella prima aria di *Par che tardo* (RV 662) sulla parola "oggi" la voce deve attaccare direttamente con un do⁵.

- 30 Parziale risposta al quesito di P. RYOM: *La situazione della musicologia vivaldiana*, in NRMI, XIII (1979), 1, p. 117: «Per fare un esempio desidero sapere in che misura si trovano elementi vivaldiani nella musica di Mozart»: le formidabili arie di coloratura da camera e da teatro di Mozart possono ricordare queste ampie arie virtuosistiche di Vivaldi.
- 31 Cadono così le convinzioni, spesso e stancamente ripetute, che volevano dilettanti (in senso odierno) gli esecutori della cantata di Vivaldi e del periodo in genere.
- 32 Tanto più che, nonostante le fitte interferenze, «*The cantata was regarded above all as a kind of chamber music*», come scrive C. TIMMS: *The dramatic in Vivaldi's cantatas*, cit., p. 125 (in due appendici, p. 126-9, Timms compone un elenco degli *incipit* delle cantate di Vivaldi, fondato su P. Ryom, di cui alla nota 2, e due “Tonal plans of the arias in Vivaldi's *Griselda* and in his Turin and Dresden cantatas”).

IL COPISTA RAGGIRATORE. UN APOCRIFO DURANTIANO CONSERVATO PRESSO LA BRITISH LIBRARY*

di Carlo Vitali e Pinuccia Carrer

Menard (forse senza volerlo) ha arricchito mediante una tecnica nuova l'arte incerta e rudimentale della lettura: la tecnica dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni erronee [...] Questa tecnica popola di avventure i libri più calmi.

Jorge Luís Borges, *Ficciones*
(tr. di F. Lucentini)

§ 1. Maestro di alcuni dei più distinti operisti della scuola napoletana - Pergolesi, Trajetta, Piccinni, Sacchini, Jommelli, Paisiello - Francesco Durante (Frattamaggiore, 31.III.1684 - Napoli 30.IX.1755) trascurò pressoché totalmente la musica drammatica, rompendo in questo con la prassi consueta del suo tempo e del suo ambiente. La sua vita e la sua attività si svolsero prevalentemente nei conservatorii, lontano dai circuiti aulici e teatrali¹.

Il grosso della sua produzione si colloca nell'ambito della musica sacra e, in misura minore, strumentale. Pur con queste limitazioni di genere, la fama di Durante uscì dai confini della scuola locale napoletana consolidandosi a livello europeo nella prima metà del XVIII secolo e anche oltre, fino a giungere ai noti encomi di Rousseau nel *Dictionnaire* (voce "harmoniste") e di Burney nella *General History of Music*. Per quanto attiene in particolare alla musica cembalistica - genere destinato per sua natura ad un consumo privato, informale, da "accademia" o da salotto, ovvero al soddisfacimento di esigenze didattiche correnti - si deve rilevare la presenza, accanto alla silloge a stampa delle *Sonate divise in studi e divertimenti*², di un nutrito gruppo di composizioni manoscritte sparse in diverse biblioteche³.

Il maggior numero di queste fonti è ubicato (come è logico attendersi) presso il Conservatorio di Napoli; viene poi il Conservatorio di Milano (altrettanto ovviamente, data l'origine napoletana del fondo Nosedà, che di quella biblioteca è uno dei nuclei più cospicui), ma non meno rilevante è l'apporto della British Library di Londra, assommante a 26 composizioni contenute in tre antologie manoscritte: Additional 14248, Additional 32161 ed Egerton 2472. Oggetto della nostra attenzione sarà appunto l'ultimo di questi codici.

Chi si occupa di bibliografia musicale è in genere lieto di scoprire e di segnalare nuove fonti; questa volta sfortunatamente il risultato è del tutto opposto, giacché si tratta invece di espungere in parte (o forse in tutto) il contenuto di questo manoscritto dal *corpus* durantiano, riducendolo ad opere già note di autori differenti. D'altra parte il contenuto e le probabili modalità di redazione di questo apocrifo appaiono singolari e tali da promuovere interessanti considerazioni di natura non meramente filologica, ma attinenti altresì alla storia sociale dell'arte nel Settecento, e segnatamente ai suoi fenomeni di mercato.

§ 2. Quanto all'aspetto esterno il codice si presenta come un comune in-quarto oblungo (cm 21,7 × 28) di I + 24 + I carte rilegate. La rilegatura, che pare databile alla fine del Settecento o ai primi del secolo successivo, è in mezza pelle e cartoni marmorizzati. Si notano tracce di rifilatura sui margini superiori; assenti invece le filigrane. Tutto lo scritto è vergato da un'unica mano, presumibilmente nord-italiana, con inchiostro di color seppia scuro. Epoca apparente di redazione: prima metà del XVIII secolo (vedremo più avanti di precisare maggiormente questo dato in base a considerazioni interne). Sul piatto anteriore un'etichetta incollata di mano posteriore: *Six Lessons By Sig.^r Durante For the Piano Forte*. Il frontespizio originale, della stessa mano che ha redattò il corpo del testo, reca invece: *Sonate/ Per Cembalò/Con Diverse Chiave/Del Sig: Francesco Duranti (!)*. Altre annotazioni sparse qua e là servono a documentare i vari passaggi di proprietà del codice. Sul frontespizio, in alto a sinistra, troviamo: *Anne Smith May y^e 18th/1754* e, immediatamente sotto: *C.E.F. Payne - 1816*. Sul retro del foglio di guardia anteriore, in calce, la documentazione dell'acquisto da parte del British Museum: *Purchased at Mess.^{rs} Sotheby's & Co⁴ 4 Feb. 1878*. Infine, sul recto del foglio di guardia finale, la verifica del bibliotecario, in una nota corsiva di difficile leggibilità ma di non equivoco significativo: *24 Fol[i]o[s]. For March 1878/Ex.[amine]^d [sigla:] S.S.*

§ 3. Questo il contenuto dell'antologia:

1. c. 1v - 4v

Allegretto

in un solo movimento, 3/8, sol magg., battute 92 :||:



2. c. 5r - 8v

Sonata 2.^a

in tre movimenti: *Allegro*, C, do min., batt. 7 :||: 11; *And.[an]^e*, 3/4, mi bem. magg., batt. 36; *Allegro*, C, do min., batt. 34 :||: 36.

3. c. 9r - 12v
Sonata 3.^a

in due movimenti: C, sol magg., batt. 54 :||: 19; 3/4, fa magg.,
batt. 64

Two systems of musical notation, labeled 'a' and 'b'. System 'a' shows a treble and bass staff in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). System 'b' shows a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb).

4. c. 13r - 16v
Sonata 4.^a

in due movimenti: C, re magg., batt. 20 :||: 26; *Allegro*, 3/8,
re magg., batt. 60 :||: 61

Two systems of musical notation, labeled 'a' and 'b'. System 'a' shows a treble and bass staff in common time (C) with a key signature of two sharps (D#). System 'b' shows a treble and bass staff in 3/8 time with a key signature of two sharps (D#).

5. c. 17r - 20v

Sonata Quinta in un solo movimento: 2/4, do magg., batt. 243

A single system of musical notation with treble and bass staves in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#).

6. c. 21r - 24v
Sonata Sesta

in un solo movimento: 3/8, la magg., batt. 166. Compare all'ini-
zio l'indicazione *Principale 8^a*, che parrebbe riferirsi ad una re-
gistrazione organistica.

A single system of musical notation with treble and bass staves in 3/8 time with a key signature of two sharps (D#).

§ 4. Un primo dubbio sull'autenticità di questi brani nasce da considerazioni di indole formale e stilistica nel confronto con le altre composizioni cembalistiche attribuibili a Francesco Durante.

Una forma ampiamente utilizzata dal nostro, non meno che da altri autori napoletani (Leo, Scarlatti) è la toccata. Le toccate durantiane si ispirano al modello inaugurato da Pasquini e continuato da Alessandro Scarlatti, che voleva fondamentali l'impulso tecnico e la funzione didattica - due aspetti fortemente interrelati, se si pensa che scopo non secondario delle toccate cembalo-organistiche era lo sviluppo della manualità. In effetti Durante sfrutta nelle sue toccate le figurazioni più tipiche suggerite dalla tastiera, dando vita ad episodi che spesso paiono più giustapposti che non organicamente collegati; non a caso molti suoi "studi" presentano un impianto toccatistico, così come una sua composizione organistica (I-Mc, Nosedà ms. 14.4) è denominata *Esercizio, ovvero sonata per organo*. Caratteri distintivi dello stile toccatistico del XVII secolo si riscontrano altresì in una composizione proveniente da una fonte napoletana (I-Nc, ms. 1888), che tuttavia è indicata come "sonata": la parte superiore precede a piccoli valori e quella inferiore, affidata alla sinistra, mantiene un ruolo di accompagnamento, solo raramente interrotto da giochi imitativi; compaiono ininterrotte formule sequenziali, spesso in progressione di settima di dominante. L'impianto a respiro unico suscita una immediata analogia con il *perpetuum mobile* di Alessandro Scarlatti; semplice è la conduzione tonale e privilegiato il modo maggiore. Altrettanto problematica l'applicazione del termine "sonata" alle brevi partite con gighe del codice napoletano I-Nc, ms. 1889: trattasi di dieci variazioni su tema d'invenzione, dall'impianto saldamente tonale, con una struttura simmetrica di quattro battute sulla tonica e quattro sulla dominante, una condotta molto semplice a due parti in imitazione.

Di "sonata" sarà più legittimo parlare a proposito di altre composizioni, conservate nel codice londinese GB-Lbl Add. 14248. Esse si articolano infatti in un numero variabile di movimenti, seppure non necessariamente accostati secondo un criterio di contrasto. Lo schema è indifferentemente binario o ternario, in due, tre o quattro movimenti. Variabile è anche l'estensione dei singoli tempi, che oscilla da poche battute a sviluppi di una certa lunghezza (da 20 a 75 misure). La tonalità del movimento d'apertura (salvo un'unica eccezione) viene conservata per tutto il brano.

Questa la sequenza dei movimenti in tutti i quattro brani:

- adagio, presto, giga
- spiritoso, allegro
- campanello, fuga (allegro assai), minuetto (allegro)
- allegro, fuga, giga, marcia.

Nelle già citate *Sonate divise in studi e divertimenti* è la finalità didattica a determinare la struttura dei brani; ad una prima sezione contrappuntistica, di difficile esecuzione tecnica (studio), ne segue invariabilmente una seconda, a carattere brillante e quasi ricreativo, ma senza uno schema formale ben definito. Il contrappunto durantiano, per quanto dotto e rigoroso di impianto, è tuttavia ben lontano da qualunque modello scolastico. Il nostro predilige generalmente un'esposizione a due voci, anche se nel corso di talune fughe ne compare una terza, spesso a note lunghe. Non sono rari gli andamenti cromatici e modali, che a volte rendono difficile la definizione della tonalità.

In complesso si può identificare nel *corpus* cembalístico durantiano una molteplicità di maniere e di atteggiamenti compositivi, da un contrappunto semplice (come nelle fughe), ad arcaismi di impronta secentesca (ricercare), fino ad esperimenti onomatopeici e descrittivi e ad accenni di stile violinístico⁵. Questi morfemi - “ricalchi di fraseggi di arco” li definisce Pestelli⁶ - quali quartine, salti, progressioni, accordi spezzati con ciascuna nota ribattuta due volte, non costituiscono certo una particolarità del nostro autore. A questo proposito Pestelli nel pregevole studio citato fornisce le prove di una loro ampia generalizzazione tra i compositori per tastiera del primo Settecento, al punto di negare quasi per quel periodo l'esistenza di «una esclusiva e necessaria scrittura cembalística», eccezion fatta solo per J.S. Bach, Couperin e D. Scarlatti.

Semmai quello che insospettisce nelle sei sonate di Londra non è la scontata presenza di questa componente violinística, ma al contrario l'assenza di quei tali elementi di scrittura decisamente tastierística (passi di terze e seste ribattute, incroci) che, al di là delle formulazioni forse un poco estremizzanti di Pestelli, sembrano in parte accomunare gli *Studi e divertimenti* durantiani proprio agli *Essercizi per gravicembalo* di Scarlatti junior.

§ 5. Queste prime intuizioni, generiche e qualitative finché si vuole, ma nondimeno abbastanza nette, sono state suffragate da un'estesa collazione condotta su circa duemila composizioni strumentali, sia manoscritte che a stampa, situabili all'incirca tra il 1690 e il 1760 e appartenenti ad autori delle più diverse scuole. Sono state prese in esame non soltanto le opere cembalísticas, ma anche quelle destinate ad organici che nella prassi settecentesca potevano essere considerati intercambiabili col cembalo⁷.

I risultati della collazione, sebbene parziali, sono discretamente significativi e per certi versi anche problematici (potremmo dire ironici). Se la quarta composizione della silloge londinese coincide infatti in buona sostanza con una delle sonate per cembalo di Benedetto Marcello edite nel 1971 a cura di L. Sgrizzi e L. Bianconi da un manoscritto della Nazionale di Parigi⁸, la seconda è un prestito letterale da un musicista assai meno noto, che col “nobile veneto dilettante di contrappunto” doveva presumibilmente intrattenere rapporti assai burrascosi. Si tratta del bolognese Giuseppe Maria Buini, singolare figura di avventuriero del teatro musicale: librettista, compositore e impresario⁹, nonché marito - dal 1721 - di quella Cecilia Belisani che era stata uno dei principali bersagli dell'acida satira del *Teatro alla moda*. Di più: altri cinque cantanti (Francesco Belisani, Domenico e Caterina Borghi, Caterina Teresa e Angelo Cantelli) tra quelli identificabili in base alle allusioni del frontespizio marcelliano come prototipi dello sbeffeggiatissimo “virtuoso moderno” cantarono insieme con Cecilia nelle stagioni veneziane immediatamente contigue all'uscita del *Teatro alla moda*¹⁰, per lo più in opere dello stesso Buini:

<i>La caduta di Gelone</i>	Teatro S. Angelo	1719	musica di Buini
<i>La sorte nell'amore</i>	Teatro S. Angelo	1719	musica di incerto
<i>Armida delusa</i>	Teatro S. Angelo	1720	musica di Buini
<i>Il Filindo</i>	Teatro S. Moisè	1720	musica di Buini
<i>L'Arsacide</i>	Teatro S. Moisè	1721	musica di F. Chelleri
<i>Cleofile</i>	Teatro S. Moisè	1721	musica di Buini

Quanto all'arte di stampare la musica pare che sia completamente perduta, poiché non potei trovare una sola opera stampata nel modo da noi usato in Inghilterra. Del resto in tutta Italia non mi fu dato di scoprire qualcosa che assomigliasse ad un negozio di musica. [...] Bisogna pure considerare che qui, come in Turchia, il lavoro di copista dà impiego a tanta gente, e sarebbe crudele desiderare di sottrarglielo, tanto più che questo commercio è più attivo e vantaggioso di ogni altro¹⁵.

Il passo si riferisce alla situazione del 1770, ma la sua validità testimoniale è sicuramente retrodatabile di almeno un sessantennio, come dimostra l'esame della *traditio* manoscritta di autori quali Corelli, la cui opera sesta, mai stampata in Italia per tutto il Settecento, è invece presente nelle nostre biblioteche "storiche" grazie ad una nutrita pattuglia di apografi.

Altro caso illustre e ben documentato è quello di Vivaldi. Il Prete Rosso, pur esternando la sua preferenza per gli stampatori di Amsterdam¹⁶, non trascurava le possibilità di lucro ottenibili con la vendita dei propri manoscritti sul mercato veneziano, in particolare ai facoltosi musicofili stranieri di passaggio. Tanto il presidente De Brosses che il francofortese Uffenbach descrivono con divertita ironia l'aggressivo *marketing* instaurato da Vivaldi nei loro confronti¹⁷. Ma nemmeno gli inglesi rimanevano indietro nella gara all'accaparramento. Il console Joseph Smith, celebre collezionista di quadri di Canaletto e veneziano d'adozione, scrivendo in data 22 agosto 1733 a William Capel conte di Essex e ambasciatore britannico in Torino, gli annuncia l'invio di un "*Paquet*" proveniente da Vivaldi¹⁸. E Edward Holdsworth, che in quegli stessi anni compie acquisti in Italia per conto di Charles Jennens (recidivo librettista händeliano), intrattiene un fitto carteggio con il suo committente, durato dal 1729 al 1745, per metterlo al corrente degli affari conclusi. Così gli scrive il 13 febbraio 1733:

Oggi ho parlato un po' col vostro amico Vivaldi, il quale mi ha detto di aver deciso di non pubblicare più alcun concerto perché, sostiene, ciò gli impedisce di vendere le sue composizioni in manoscritto, cosa che ritiene gli debba fruttare di più, e di questo è certo se trova un buon numero di acquirenti [*as certainly it wou'd if He finds a good market*], perché fa conto di incassare una ghinea per ogni pezzo¹⁹.

Sulla scorta di questi ed altri casi (come quello di lord Fitzwilliam, la cui ricca collezione musicale confluì in seguito nell'omonimo museo di Cambridge), e avendo seguito nel § 2 la trafila dei passaggi di mano vissuti dal nostro codice, possiamo ora ragionevolmente immaginare che esso sia giunto in Inghilterra nei bauli di un qualche gentiluomo - padre, fratello, marito o amante di quella Anne Smith²⁰ che ne risulta proprietaria nel 1754 - al ritorno del *Grand Tour* europeo, in compagnia di chissà quanti ninnoli, quadri e souvenirs, come d'uso in questi casi. Chi glielo avrà venduto? E giocando su quali motivazioni culturali e/o commerciali?

§ 7. Scenario n. 1: il Copista Raggiatore

Un musicista, non meno disinibito di Antonio Vivaldi nell'esercizio dell'attività mercantile, ma non altrettanto dotato sul piano della facilità creativa, fabbrica questa antologia di sonate, attingendo a collezioni manoscritte o a stampa già alquanto vecchiotte e pertanto difficilmente identificabili (Marcello circa 1710-20;

Buini 1720). In tale ipotesi la data di redazione potrebbe essere fissata molto vicino al fatidico 1754, in buon accordo con le risultanze paleografiche che indicano approssimativamente la metà del XVIII secolo e, quanto all'area di provenienza, un'origine nord-italiana, forse veneziana²¹.

Le quattro composizioni non compiutamente identificate potrebbero allora:

- a. derivare da altre fonti oggi perdute, o almeno sfuggite alla nostra collazione;
- b. essere opera dello stesso Copista Raggiratore (d'ora in avanti C.R.), il quale magari avrebbe dato prova di discreta abilità compositiva contraffacendo spunti tematici altrui, come nel caso già esaminato del secondo movimento della terza sonata, notevolmente somigliante, almeno nell'avvio, al terzo movimento della sonata op. 1 n. 5 di Buini.

Notiamo per inciso che il riciclaggio di musica vecchia è attestato proprio da Benedetto Marcello nel *Teatro alla moda* come pratica corrente dei copisti veneziani, non meno che di certi compositori dozzinali.

À COPISTI [...] Venderanno à Forestieri che desiderassero buone Arie d'Opera, carte vecchie col nome de' Professori migliori.

À COMPOSITORI DI MUSICA [...] Si servirà il Maestro di Capella moderno d'Arie vecchie composte in altri Paesi [...] Sarà il Compositore moderno attentissimo con tutte le Virtuose dell'Opera, regalandogli Cantate vecchie e trasportate secondo le Voci loro.

E qui un amico burlone, forse più incline alle eleganti evoluzioni dialettiche del dettato parafileologico di Jorge Luís Borges o alle diaboliche "dietrologie" del romanzo giallo che non al rigore della filologia autentica, ci ha suggerito uno scenario alternativo. Lo riportiamo più per il suo fascino leggermente perverso che non per la sua attendibilità, che giudichiamo scarsa (e spiegheremo poi per quali motivi).

Scenario n. 2

Il C.R. potrebbe essere lo stesso Buini...

Famelico impresario-compositore di seconda categoria, alla perpetua ricerca di un modo per sbarcare il lunario, costui non avrebbe esitato a vendere al turista inglese una antologia di brani pseudo-durantiani, ricavandola in parte da composizioni proprie (edite, inedite o rimaneggiate), in parte appropriandosi del lavoro di un autore che, come si è visto, doveva probabilmente detestare (Benedetto Marcello).

Contro tale ipotesi militano alcune valide difficoltà. Se la redazione dell'antologia va collocata ai tempi del soggiorno veneziano di Buini (1718-1721), cresce troppo la distanza dal 1754, che per molte considerazioni abbiamo ritenuto attendibile come data di fabbricazione del falso. Se posteriore al 1721, per Buini, il quale nel settembre di quell'anno viene aggregato all'arcigna Accademia filarmonica di Bologna, può diventare eccessivamente pericoloso plagiare le composizioni già circolanti di un tanto illustre co-accademico²². Pertanto tutta l'operazione andrà ascritta ad uno spregiudicato anonimo che, operando in un'epoca nella quale tanto Buini che Marcello erano già defunti da oltre tre lustri²³ e Durante, ormai settuagenario, viveva ritirato dal mondo (sarebbe morto anche lui di lì a poco, nel 1755), poteva con una certa sicurezza commettere il suo interessato misfatto, tanto più avendo a che fare con un acquirente presumibilmente di bocca buona, quale doveva essere il nostro fantomatico viaggiatore inglese "dilettante di cembalo".

APPENDICE. *La sonata in maschera*

Abbiamo cercato prove dell'intenzione dolosa del C.R. nell'esame delle varianti tra la sonata quarta dello pseudo-Durante e la lezione che della corrispondente sonata di Marcello offrono i due codici più autorevoli: il parigino e il veneziano (cfr. nota 8).

Frutto di un tendenzioso rimaneggiamento può apparire innanzitutto l'amputazione dei due tempi terminali: I. *Largo ma vivace* e IV. *Prestissimo*, la quale produce l'ovvio effetto di meglio occultare la fonte del "prestito" agli occhi di un collazionatore di media fretteolosità, sia costui potenziale acquirente settecentesco o moderno filologo (l'*incipit* e l'*explicit* di ogni composizione essendo naturalmente i più immediati e istintivi riscontri).

Compaiono inoltre varianti più o meno estese e significative. Ne daremo un sommario resoconto, avvertendo che per ragioni di chiarezza indicheremo con A il primo movimento della sonata pseudo-durattiana (*secondo* nella redazione di Marcello) e con B il successivo (quindi *secondo* per lo pseudo-Durante e *terzo* per Marcello).

A	a	β
	pseudo-Durante	Marcello
indicazione agogica	manca	<i>Allegro</i>
lunghezza in battute	20 : : 26	19 : : 25

Nella versione *a* dopo la misura 8 si verifica l'interpolazione di una battuta, come una sorta di prolungamento di un disegno appena esposto. Ancora una piccola modifica alla misura 23, con l'inversione di un frammento ritmico, ed ecco interpolata una cadenza che nell'originale non c'era: siamo di fronte, qui come altrove, ad una tendenza ad irrobustire l'armonia, la quale si esprime soprattutto nell'ispesimento degli accordi finali.

Altre innovazioni nel movimento B:

B	a	β
indicazione agogica	<i>Allegro</i>	manca
indicazione metrica	3/8	6/8
lunghezza in battute	60 : : 61	26 : : 31

E inoltre, non meno importante, l'integrale ripetizione dell'episodio tematico iniziale subito dopo la prima esposizione, quasi a consigliare un effetto d'eco, magari con il ricorso alla seconda tastiera. Quanto all'armonia, riscontriamo questa volta in *a* uno sfolgimento di certi accordi, cadenze che vengono banalizzate (semplice ripetizione della tonica e non più I-V-I come in Marcello), sparizione di una terza voce intermedia alla misura 16.

Piccole differenze, che però non sono spiegabili unicamente come effetti del *lapsus calami* di un copista distratto, ma che al contrario presuppongono la conoscenza dei rudimenti della composizione musicale. A meno che non si tratti di elementi appartenenti ad un'originaria redazione autentica (cioè anch'essa di Marcello) diversa tuttavia da quella poi codificata nei manoscritti di Venezia e di Parigi. Ma nemmeno questa ipotesi basterebbe a spiegare la scomparsa dei due movimenti esterni, la quale costituisce di per sé un indizio quasi irrefutabile di dolo.

* Il presente lavoro è frutto abbastanza indivisibile di scambi e discussioni (ahimè) poliennali tra i due coautori. Quanto alla stesura materiale, P. Carrer è responsabile dei § 2-3-4, nonché dell'appendice, C. Vitali dei § 1-5-6-7.

Un cordiale ringraziamento per l'assistenza e il consiglio forniti in varie fasi della ricerca vada ad Anna Alberati (Biblioteca nazionale Marciana, Venezia), Lorenzo Bianconi, Arthur Searle (Department of manuscripts of the British Library, London), Michael Talbot, Alda Bellasich.

Indice delle sigle di biblioteca

GB-Lbl = London, British Library

I-Bc = Bologna, Civico museo bibliografico musicale

I-Gl = Genova, Conservatorio "Nicolò Paganini"

I-Mc = Milano, Conservatorio "G. Verdi"

I-Nc = Napoli, Conservatorio "S. Pietro a Majella"

NOTE

- 1 Unica esperienza drammatica, sia pure *sui generis*, *I prodigi della Divina Misericordia*, non oratorio, ma vera e propria sacra rappresentazione inscenata a Napoli nel 1705. In un curioso equivoco cadde tuttavia G.B. Mancini, collocando Durante in un improbabile catalogo di operisti del buon tempo antico, insieme nientemeno che ad Alessandro Scarlatti, Giovanni Bononcini, Händel e Francesco Gasparini (*Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Galeazzi, Milano 1777³). Ma c'è da credere che in questo caso, ad un ventennio dalla morte del compositore, la sua residua fama di grande didatta della vocalità abbia innescato nel teorico la presunzione, del tutto infondata, di una sua passata attività in campo operistico. Vedi altresì N. PICCINNI: *Elogio del maestro Sacchini* in appendice a V. MANFREDINI: *Difesa della musica moderna*, Trenti, Bologna 1788, p. 203, e P. CARRER: *L'opera per clavicembalo di Francesco Durante* (tesi di laurea), Università statale di Milano, Facoltà di lettere e filosofia, anno accademico 1976-77.
- 2 *A sua eccellenza il Sig. D. Giacomo Francesco Milano Franco D'Aragona [...] queste sonate per Cembalo, divise in studii e divertimenti Francesco Durante [...] presenta [...]*, incisore Philippus De Grado, Napoli s.d. [c. 1732]; edizione moderna *Sonate per cembalo [...]* (a cura di F. Degrada), Ricordi, Milano 1978 ("Maestri italiani della tastiera").
- 3 Vedine il catalogo tematico in P. CARRER: *L'opera per clavicembalo di F. Durante*, cit. Piuttosto problematica è un'altra fonte, intitolata *Studi per cembalo* (I-Gl, A7 b. 48), che in realtà contiene abbozzi e frammenti di dubbia destinazione.
- 4 Nota casa d'aste londinese fondata nel 1744 e tuttora in attività.
- 5 All'atto del matrimonio, nel 1714, Durante si qualifica come "sonator di violino" (cfr. P. CARRER, *L'opera per clavicembalo di F. Durante*, cit.). Tale particolare non va sopravvalutato sul piano dei modelli compositivi, ma sembra comunque interessante. Inoltre costituisce un riferimento, forse banalizzato a causa del transito per un documento ufficiale, della percezione di *status* sociale dei giovani compositori del Settecento. Altrettanto avrebbero potuto dire di se stessi i giovani Bach, Vivaldi, e tanti altri, che iniziarono la loro carriera in veste di "suonatori di violino" presso qualche istituzione musicale.
- 6 G. PESTELLI: *Corelli e il suo influsso sulla musica per cembalo del suo tempo*, in *Nuovi studi corelliani. Atti del secondo congresso internazionale (1974)* (a cura di G. Giachin), "Quaderni della RIdM", 4, Firenze 1978, p. 37-51.
- 7 Qualche esempio fra i tanti: Lorenzo Somis: *Sonate da camera a violino solo e violoncello o cembalo*, op. II, Paris s.d.; Giulio Taglietti: *Pensieri musicali a violino, e violoncello col basso continuo a parte*, op. VI, Venezia 1707; Carlo Zuccari: *Sonate a violino e basso o cembalo*, op. I, Milano s.d. [c. 1740-50]; Paolo Benedetto Bellinzani: *Sonate a flauto solo con cembalo o violoncello*, Venezia 1720; Carlo Tessarini: *Allettamenti da camera a violino e violoncello*, Roma 1740; Francesco Manfredini: *Concertini per camera a violino e violoncello o tiorba*, Bologna 1704 (rispettivamente: RISM S3953, T39, Z351, B1782, T550, M338).

- 8 F-Pn, Vm⁷ 5289. In questa redazione la nostra sonata occupa il n. 11. Altre fonti: I-Vnm, Cod. It. IV 960 (n. 1); GB-Lbl, Add. 29962 (n. 4); D-brd-B, Mus. Ms. 13550. Vi sono poi redazioni minori, veri e propri *codices deteriores* con strani montaggi di movimenti i quali, lungi dal far pensare a lezioni autentiche, seppur transitorie, odorano di bassa cucina e disinvolti aggiustamenti ai fini pratici e al dilettantismo degli esecutori. È il caso del manoscritto settecentesco I-Bc, GG 149, intitolato *Sonata per Cembalo e p[er] Organo di Benedetto Marcello N:[obile] V:[eneto]*. In due movimenti: I. senza indicazioni agogiche, coincide con il primo tempo della sonata n. 10 nel codice parigino: 2. *presto*, è uguale al quarto movimento della sonata n. 4 nella stessa fonte! L'edizione moderna - B. Marcello: *Sonates pour clavecin*, Heugel & C. ie, Paris [1971] - si basa sulle prime due, sostanzialmente coincidenti salvo varianti di poco conto segnalate nell'apparato critico. Se queste sonate siano mai state edite vivente l'autore è problema tuttora aperto (cfr. la prefazione di L. Bianconi al volume cit., e W.S. NEWMAN: *The keyboard sonatas of Benedetto Marcello*, in "Acta musicologica", XXIX (1957), p. 28-9).
Vaghi riscontri positivi offrirebbero in questo senso F. FONTANA: *Vita di Benedetto Marcello*, A. Zatta, Venezia 1788, p. 82-3 (il quale nota «Di queste pregevolissime Sonate [...] son divenute così rare le copie, che non essendoci riuscito, per quanta diligenza siasi usata, di vederle presso di alcuno, non s'è potuto render conto né del luogo, né dello stampatore, né dell'anno in cui furono impresse [...]»), F.-J. FÉTIS: *Biographie universelle*, vol. V, p. 442 e A. D'ANGELI: *Benedetto Marcello*, Bocca, Milano 1940, p. 173 sgg. In ogni caso, di questa fantomatica edizione, che si potrebbe datare tra il 1710 e il 1720 circa, non si conosce a tutt'oggi alcun esemplare.
- 9 Cfr. *ad vocem* il *Dizionario biografico degli italiani* e il *Nuovo dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, di prossima pubblicazione per i tipi torinesi della UTET (voci a cura di A. Lanfranchi e C. Vitali, rispettivamente). Quest'ultimo precisa anche la data di nascita del musicista, precedentemente sconosciuta: 2 febbraio 1687.
- 10 L'*editio princeps* è notoriamente non datata. R. STROHM, analizzando le allusioni interne al testo, ha concluso che la composizione della satira dovette essere ultimata nei primissimi mesi del 1721 (gennaio o febbraio). Vedi RIDM, XI (1976), p. 325-6, recensione della seconda edizione di R. Giazotto, *Vivaldi*, Eri, Torino 1973. Peraltro la licenza allo stampatore Antonio Pinelli fu rilasciata il 15 novembre 1720 e il "faccio fede", cioè l'approvazione della censura veneta al testo manoscritto, è datata 10 ottobre. L'importante documento, che viene a porre termine - forse definitivamente - a secolari congetture, è stato reperito da Michael Talbot nell'Archivio di Stato di Venezia, Riformatori dello Studio di Padova, filza 295. Ma anche così sarà forse lecito pensare a piccoli rimaneggiamenti del testo già approvato, prima della stampa. Ricorderemo infine che l'esemplare postillato del *Teatro alla moda* già appartenuto a Malipiero recava l'indicazione manoscritta coeva "stampato nel mese di dicembre 1720". Cfr. G.F. MALIPIERO: *Un frontespizio enigmatico*, in "Bollettino bibliografico musicale", V (1930), p. 19.
- 11 T. WIEL: *I teatri musicali veneziani del Settecento*, F.lli Visentini, Venezia 1897, *ad annos*.
- 12 *Suonate per camera Da Cembalo, ò Violino, e Violoncello Dedicate A'Sua Eccellenza il Sig: Gio: Benedetto Del fù Ill:mo et Ecc:mo Sig:Co: Carlo Vincenzo Giovanelli Nobile Veneto [...] Da Giuseppe M.a Buini Bolognese. Opera Prima*, s.n.t.; *unicum* (?) a I-Bc, DD 212. La dedica è datata Bologna, 10 settembre 1720; di conseguenza - per ovvie ragioni di politica editoriale - l'effettiva uscita del volume sarà stata di poco posteriore. L'intercambiabilità dell'organico così chiaramente attestata dal titolo (cembalo, oppure violino e violoncello), costituisce una gradita conferma alle nostre ipotesi iniziali e giustifica l'estensione della collazione a brani non dichiaratamente cembalistici.
- 13 La famiglia Giovanelli era stata iscritta all'ordine del patriziato veneto soltanto nel 1668 per... distinti meriti contributivi. In pratica si erano, come molti altri in quella occasione, comprato il titolo con un «generoso soccorso alle pubbliche urgenze». Vedi C. FRESCHOT: *La nobiltà veneta*, Hertz, Venezia 1707, p. 221. Quello delle dediche interessate ai nobili di fresca data è un altro dei tratti che mandavano in bestia il bilioso Marcello, lui sì membro di una stirpe tra le più antiche della Repubblica, per quanto relativamente decaduta sul piano patrimoniale. Cfr. *Il Teatro alla moda*, "A' POETI" [...] «Dedicando il libro a qualche gran Personaggio cercherà che questo sia piuttosto ricco che dotto [...] Ricercherà in primo luogo [...] la quantità e qualità de' Titoli co' quali deve adornare il suo Nome nel Frontespizio, accrescendo poi detti Titoli con etc. etc. etc.»
- 14 C. VITALI: *L'Opera III di Corelli nella diffusione manoscritta: apografi sincroni e tardi nelle biblioteche dell'Emilia-Romagna*, in *Nuovissimi studi corelliani. Atti del terzo congresso internazionale (1980)* (a cura di S. Durante e P. Petrobelli), "Quaderni della RIDM", 7, Firenze, Olschki, 1982.
- 15 C. BURNEY: *Viaggio musicale in Italia*, (trad. it. di E. Fubini), EdT, Torino 1979, p. 169-70.
- 16 «Confesso bene che se per il passato le mie composizioni oltre i loro difetti anno ancora avuto il discapito della stampa hora il loro maggior vantaggio sarà quello d'essere scolpite dalla mano famosa di Monsieur Estienne Roger», prefazione di Vivaldi all'*Estro Armonico* op. III; vedila ristampata in M. TALBOT: *Vivaldi*, EdT, Torino 1978, p. 54.
- 17 «Vivaldi mi si è fatto amico intimo per vendermi i suoi concerti ad un prezzo molto alto. In parte c'è riuscito [...]» (C. de Brosses, 1739). «Oggi pomeriggio Vivaldi è venuto da me e mi ha portato, come da mia richiesta, dieci concerti grossi, che ha detto di avere composto appositamente per me. Ne ho acquistati alcuni, e affinché io me ne potessi far meglio un'idea ha espresso il desiderio di insegnarmi li per li a suonarli e di venirmi spesso a visitare [...]» (J.F.A. von Uffenbach, 1715). Entrambi riportati in TALBOT: *op. cit.*, p. 83 e 56 rispettivamente.
- 18 M. TALBOT: *Charles Jennens and Antonio Vivaldi*, in *Vivaldi veneziano europeo* (a cura di F. Degrada), Olschki, Firenze 1980, p. 72.

19 Originale trascritto in M. TALBOT: *Charles Jennens*, cit.; trad. it. in TALBOT: *Vivaldi*, cit.

20 Una possibilità assai suggestiva, ma non suffragata al momento da riscontri documentari, è quella che costei fosse parente del citato console Smith, figura assolutamente centrale negli scambi culturali e collezionistici anglo-veneti per buona parte del Settecento. Sfortunatamente il cognome Smith è assai frequente in Gran Bretagna, oggi come ai tempi di Durante.

21 Venezia o Bologna la patria del falsario? Riassumendo i termini dell'intricata questione: un autore (Marcello) veneziano, ma universalmente noto e in più accademico filarmonico di Bologna; un bolognese (Buini) attivo a Venezia, che sceglie per la sua prima ed unica opera a stampa un dedicatario veneziano. Ulteriori elementi di affinità compositiva, rilevabili tra le sonate n. 3 e n. 5 del codice Egerton e le *Sonate a violino e basso* op. II, Bologna 1721, di Giuseppe Matteo Alberti (RISM A 673) non fanno che ribadire l'ambiguità. Difatti Alberti, che nacque visse e morì bolognese, fu sì violinista nella cappella di S. Petronio e membro autorevole dell'Accademia filarmonica, ma si distinse anche come imitatore di Vivaldi e Albinoni. Per dirla con M. TALBOT: «*he was the first Italian composer living outside Venice to imitate Vivaldi closely and consistently, thereby giving a powerful boost to the transmission of Vivaldian influence*» (*A thematic catalogue of the orchestral works of Giuseppe Matteo Alberti*, in "Royal Music Association Research Chronicle", XIII (1976), p. 1-2. Aggiungiamo, e sia pure con tutte le cautele del caso, qualche altra coincidenza idiomática tra lo pseudo-Durante e Benedetto Marcello (ad esempio il salto di ottava discendente sol⁴/sol³ ripetuto con valore di spunto tematico due volte all'inizio di ciascuna sezione ritornellata, identico nella prima sonata del codice Egerton e nel primo movimento della sonata n. 4 di Marcello, sempre nell'ordine della citata edizione di Sgrizzi-Bianconi); non per questo avremo elementi sufficienti a risolvere sicuramente il dilemma. Certo, rispetto a Venezia, Bologna era città meno vivace sul piano turistico, e con ogni probabilità il suo mercato non era tale da remunerare convenientemente un simile tipo di operazioni falsificatorie.

22 Marcello era stato aggregato nel 1712, nell' "ordine dei compositori", Cfr. G.B. MARTINI: *Serie cronologica de' Principi dell'Accademia de' Filarmonici di Bologna*, Lelio della Volpe, Bologna 1776 (appendice al "Diario bolognese" di quello stesso anno), p. 22.

23 Si erano spenti con sincronismo quasi perfetto nel 1739. Quanto alle motivazioni che potevano rendere appetibile ad un acquirente straniero un simile falso, esse si possono sintetizzare - come già si accennava in principio - nella fortuna critica della quale Durante godeva anche oltralpe (come testimoniano i suoi lunghi soggiorni alla corte elettorale di Sassonia e a quella dei principi Esterházy). Dopo il 1732, anno presunto di edizione delle *Sonate divise in studi e divertimenti*, ancora maggiore doveva essere l'incentivo a reperire inedite sonate clavicembalistiche del medesimo autore, da riportare come ghiotto trofeo al ritorno dal viaggio in Italia. *Thank you so much, darling. This is just what I expected...* avrà detto Anne Smith al suo cortese amico.

ESTETICA E PRASSI DELLA MUSICA SACRA NEI DOCUMENTI DI BENEDETTO XIV

di Osvaldo Gambassi

Scrive Mario Fanti di Benedetto XIV¹:

Si era convinto che una ragionevole severità fosse indispensabile per impedire che l'innata propensione dei bolognesi all'accomodamento e al compromesso si tramutassero, in campo ecclesiastico, nel sanzionamento di prassi irregolari e di principi inaccettabili [...] si mosse senza indugi e senza mezzi termini, per rompere comode usanze, ormai stabilizzate nel ceto ecclesiastico e, di conseguenza, tra i fedeli, che egli non senza motivo giudicava deleterie per lo spirito e la disciplina della Chiesa. Di qui la cura per mostrare che ogni sua azione era appoggiata a precise norme dei Padri, dei Concili, delle disposizioni pontificie².

Ci sembra che queste sintetiche note introduttive su papa Lambertini si attagliano perfettamente anche alle sue prese di posizione nel campo della musica da chiesa. Uomo dotto, pastore zelante, figura arguta e severa, ha lasciato un'impronta significativa nella storia ecclesiastica e civile del suo tempo; per questo, anche recentemente, è stato oggetto di attente ricerche intese a sviscerare i multiformi aspetti della sua personalità ed i risvolti politici e sociali del suo magistero pontificio³.

Questo nostro studio, senza pretese esaustive, intende ovviare ad una lacuna fino ad ora registrata in questa monografica e appassionata indagine scientifica. Non si pensi che l'individuazione del suo pensiero in fatto di musica comporti elucubrazioni deduttive o strane interpolazioni da affermazioni diverse: ci troviamo invece in presenza di un preciso orientamento musicale in campo sacro, sostanziatosi e puntualizzatosi nel tempo, e di altrettanto precise, chiare e circostanziate prese di posizione affidate soprattutto, ma non solo, ad una enciclica che affronta in specifico il problema, come mai era più avvenuto dal Concilio di Trento in poi. Concilio al cui insegnamento il papa bolognese si richiama costantemente fino a diventare il motivo conduttore del suo magistero: l'adesione più fedele possibile alla normativa di questa importantissima assise della chiesa universale rappresenta la sua idea fissa anche in campo liturgico-musicale, con concessioni quasi sofferte là dove la consuetudine e lo stesso pensiero di buona parte dei Padri della Chiesa consigliano oramai una visione più aperta e benevola verso nuove forme e prassi esecutive vocali e strumentali, individuate anch'esse come capaci di eccitare alla devozione. Sembra comunque di cogliere nel nucleo del pensiero papale, al momento in cui su tali problemi risolti con caute concessioni al nuovo si mettono a confronto le idee degli innovatori anche più moderati con quelle dei conservatori, una velata nostalgia per quest'ultimi ed un segreto suggerimento che il "nuovo" rispettoso di certi canoni estetici improntati ad una visione sacra della musica può certamente anch'esso stimolare la spiritualità e la devozione, ma l'"antico" raggiunge infallibilmente questo scopo. Il papa sembra persuaso, in seguito all'emanazione dell'enciclica *Annus qui*, che finalmente «si dia principio alla riforma delle

Musiche nelle chiese, tanto sospirata ed inculcata» (§ 12), ma probabilmente già i restanti dieci anni del suo pontificato furono sufficienti a convincerlo del contrario: che la "moda" avrebbe finito per imporre il suo corso con forza travolgente, facendo dimenticare o quantomeno svuotando di efficacia quelle stesse norme che proprio perché fondate su principi spirituali avrebbero dovuto trovare una fedele e cieca osservanza.

L'analisi che ci accingiamo a condurre su quattro documenti rintracciati, che più o meno esplicitamente ed esaurientemente affrontano il problema, rispetterà l'ordine cronologico con cui gli stessi sono apparsi alla luce, con un occhio particolare all'ultimo di essi, l'enciclica appunto, proprio perché, anche secondo gli intendimenti pontifici, rappresenta la summa analitica e definitiva del pensiero papale in merito: mirato al canto gregoriano, ma soprattutto alla musica figurata nella sua duplice veste vocale e strumentale. Il primo di essi⁴, una notificazione del 18 febbraio 1740⁵ emanata quando, ancora cardinale, aveva come arcivescovo la guida pastorale della diocesi bolognese⁶, intende ovviare a certe inadempienze ribadendo l'osservanza delle regole prescritte dai canoni del Concilio di Trento circa il servizio del coro, cui, in conformità alle loro costituzioni, sono obbligati i canonici e i mansionari delle cattedrali e delle collegiate⁷. Tra i vari aspetti del predetto servizio, presi in considerazione dalla notificazione, la nostra indagine si occuperà solo della normativa sancita per regolare e disciplinare la salmodia delle "ore canoniche"⁸, quindi, in ultima analisi, dell'attenzione e cura da prestarsi al canto gregoriano, supporto basilare della liturgia salmodica.

Premesso che nelle visite pastorali molto spesso i vescovi non sono adeguatamente informati circa il culto divino, e per le risposte ambigue o insussistenti degli interpellati, e per la fretta con cui sono costretti a fare le domande al fine di non incomodare troppo, diplomaticamente il vescovo Lambertini giustifica la presente notificazione puntualizzando:

Noi non diciamo d'essere stati ingannati nelle risposte quando abbiamo visitato la Metropolitana⁹, e le Collegiate. Diciamo che tanto per la fretta, quanto per la nostra negligenza crediamo di non aver adempiuto interamente il nostro dovere; e che però vogliamo scaricare la nostra coscienza, e compiere il nostro debito pubblicando alcuni ordini circa i Signori Canonici¹⁰.

Subito dopo, a conferma della nostra premessa e secondo una prassi che vedremo puntualmente confermata nei successivi documenti, si premura di ribadire che, secondo il solito, nulla dirà o stabilirà di testa sua, precisando puntigliosamente e con inconsueta, per l'epoca, correttezza e scrupolosità scientifica:

La nostra indagine è stata particolarmente sopra le vere risoluzioni della Sagra Congregazione del Concilio, regolative dell'officiatura del Coro, vedute da Noi, notate da Noi con fatica non ordinaria, ma utile, allegando il tomo del registro, e la pagina, acciò chi avesse curiosità possa soddisfarsi.

Al § 3, entrando nello specifico del problema, annota come alcuni autori abbiano preteso di sostenere che i canonici, quantunque obbligati ad assistere al coro intervenendo agli uffici divini, non siano tenuti ad accompagnare con la voce il canto gregoriano, e la recitazione delle ore canoniche che si fa dai mansionari o dai cappellani «stando i detti Canonici cheti, e come busti di marmo, annichiliti ne' loro stalli»; a tale tesi obietta che il non accompagnare con la propria voce nella migliore maniera possibile il canto è contrario alle norme sia del Concilio di Trento

che stabilisce:

Omnes vero Divina per se, et non per substitutos, compellantur obire officia [...] atque in choro ad psallendum instituto hymnis et canticis Dei nomen reverenter, distincte, devotique laudare (sez. 24, cap. 12),

sia del Concilio di Colonia che sancisce:

Statis ergo ac debitis horis laudes Divinae, non cursim ac festinanter, sed tractim, non truncante, sed integre, distincte, devote, reverenterque ab omnibus decantentur, persolvanturque: et cum psallendi gratia conveniatur, ibidem muta, aut clausula labia nemo tenuerit; sed pariter senes cum junioribus laudent nomen Domini in Psalmis, Hymnis, et Canticis Deo alacriter modulantes: sic tamen, ne boatus confundant recitationem.

D'altra parte, osserva ancora, non senza motivo è fatto obbligo ai canonici e agli altri addetti al coro di imparare il canto gregoriano.

Dopo aver discusso del luogo e del tempo nei quali si devono cantare e recitare le ore canoniche, passa a considerare un aspetto che peculiarmente c'interessa in questo studio: del modo cioè di salmeggiare (§ 5). Osserva che dopo aver letto e riletto innumerevoli testi e risoluzioni che prendono in considerazione il problema, non ha trovato chi più appropriatamente ed oculatamente lo analizzi di papa Clemente XI, che nella *Lettera Circolare ai Vescovi d'Italia*, del 1703 (registrata nel suo *Bullario* alla p. 529), scrive in proposito:

Vuole Sua Beatitudine, [la lettera figura inviata per il tramite della Sagra Congregazione dei Vescovi e Regolari] che V.S. inculchi premurosamente ai Canonici, Benefiziati, Mansionarj, Cappellani, Chericì, ed altri Serventi, tanto della sua Cattedrale, quanto delle Collegiate della sua Diocesi, l'obbligo strettissimo che hanno di assistere in Coro con ogni riverenza, silenzio, e modestia, come conviene alla presenza della tremenda Maestà dell'Altissimo, ed il salmeggiare con devozione di cuore, e proporzione di voce, senza precipitazione, o troncamento di parole, in modo che una parte del Coro non cominci il versetto, prima che l'altro sia finito, acciò il popolo possa intendere quello che si canta, ed essere eccitato a devozione e compunzione in udire le Divine lodi.

Spiega la notificazione del cardinale Lambertini che dalla *riverenza, silenzio e modestia* inculcati da papa Clemente XI ne deriva il divieto, nel tempo dei divini uffici, a ciarlare, a dormire, a leggere lettere o libri, ed anche a dire privatamente l'ufficio, giacché, secondo il Concilio di Basilea (sess. 21, cap. 3) «*non solum obsequium, quo obnoxius est Coro, subtrahit, sed alias psallentes perturbat*». Quanto alla *proporzione di voce* osserva che questa cura nella declamazione fu anche sottolineata da papa Giovanni XXII con queste parole: «*Modesta psallentium gravitas placida modulatione decantet*»¹¹. Continua poi che per ciò che concerne la *devozione di cuore* molto opportunamente la dottrina di S. Tommaso specifica:

*Triplex est attentio, quae orationi vocali potest adhiberi: una quidem, qua attenditur ad verba, ne aliquis in eis erret; secunda, qua attenditur ad sensum verborum: tertia, qua attenditur ad finem orationis, scilicet ad Deum, et ad rem, pro qua oratur, quae quidem est maxime necessaria, et hanc etiam possunt habere idiotae: et quandoque intantum abundat haec intentio, qua mens fertur in Deum, ut etiam aliorum omnium mens obliviscatur*¹².

A suffragio dell'affermazione papale secondo cui le ore canoniche devono essere recitate *senza precipitazione, o troncamento di parole*, il cardinale bolognese adduce la motivazione di S. Antonino: «*Secunda negligentia est, quando dicuntur*

Horae syncopando, dimittendo videlicet vel verba, vel versus, vel syllabas»¹³ e per evitare un simile inconveniente è opportuno che chi recita faccia pausa nel mezzo del versetto del salmo, dove è segnato l'asterisco, come è anche stabilito dal Concilio di Basilea (sess. 21, § 1) e dal Concilio senonense del 1527 (cap. 18): «*Laudes Divinae per singulas horas, non cursim ac festinanter, sed tractim cum pausa decenti (praesertim in medio cuiuslibet versiculi Psalmorum) reverenter ab omnibus persolvantur*»: la *Bolla* di papa Urbano VIII nel principio del *Breviario* puntualizza: «*Canentium commoditati, ob quam interpunctio mutata interdum fuerat, additis asteriscis, consultum est*», e nella rubrica del *Breviario* (cap. 22, n. 8) così si aggiunge: «*Additus est asteriscus, fit nota musicae partitionis in medio versuum*». Quanto infine all'ultima parte dell'esortazione clementina in cui si raccomanda: «Che una parte del Coro non incominci il versetto, prima che l'altro sia finito, acciò il popolo possa intendere quello che si canta, ed essere eccitato a devozione e compunzione in udire le divine laudi», spiega la notificazione di cardinal Lambertini:

Chi ha un poco di pratica delle Storie Ecclesiastiche, saprà che il cantar alternativamente i versetti de' Salmi fu nell'Oriente introdotto da Diodoro e Flaviano [...] e che questa costumanza fu portata da S. Giovanni Crisostomo, ed introdotta nella Chiesa di Costantinopoli [...] e che dall'Oriente fece passaggio in Occidente nel tempo di S. Ambrogio, vegliando i Cristiani di Milano nella Chiesa per non abbandonare il loro gran Prelato, allora gravemente perseguitato per causa degli Arriani da Giustina madre di Valentino.

E dopo aver ricordato un passo de *Le confessioni* di S. Agostino in cui il grande dottore della Chiesa esclama «Quanto piansi tra gl'Inni e i Cantici, vivamente commosso alle voci della tua Chiesa soavemente echeggiante!» (libro 9, cap. 6), prosegue:

Dicendo d'aver sparse molte lagrime nel sentire la recitazione delle preci [...] dà abbastanza a dividere, che nel canto alternativo de' Salmi non si correa a precipizio, non si dava principio ad un versetto, se l'altra parte non avea terminato il suo; altrimenti non sarebbe restato commosso dalle voci de la Chiesa, come dice d'aver fatto, ma bensì pel dolore di sentire malmenata e strapazzata la parola Divina.

La notificazione prosegue fino all'ultimo capitolo, il 17, analizzando altri aspetti della vita corale che non interessano in specifico il nostro studio.

Le precedenti considerazioni sul canto gregoriano saranno sinteticamente ma sostanzialmente riprese nella parte iniziale dell'enciclica *Annus qui* (§ 3) (documento che analizzeremo in seguito), citando più o meno gli stessi *Auctores* e gli stessi concili, con qualche ulteriore breve considerazione che per organicità espositiva preferiamo riferire in questa sede. Nota infatti il papa bolognese, rivolgendosi ora come pontefice a tutti i vescovi d'Italia, che non c'è cosa che più chiaramente indichi la totale rovina della disciplina ecclesiastica che l'entrar nelle chiese, e vedere e sentire le ore canoniche cantate e recitate nel coro con sciatteria; per questo esorta a che il canto sia regolato con voci unisone, e che il coro sia retto da persone esperte nel canto fermo e prosegue:

Questo è quel canto, per regolare il quale tanto faticò S. Gregorio il Grande [...]. Questo è quel canto che eccita alla devozione [...] e questo è quello che i monaci hanno imparato dai preti secolari e che ben adoprato da essi, e neglentemente dagli altri, è la potissima causa per cui sono dal popolo più frequentate le chiese de' Regolari, che quelle de' Secolari¹⁴;

conclude ricordando che lo stesso Concilio di Trento, istituendo i seminari, fra le cose che prescrive su cui adeguatamente istruire i giovani chierici, annovera anche l'insegnamento del canto.

La trattazione in due documenti del problema del canto gregoriano, ciascuno di loro adeguato alla dignità ricoperta, dimostra l'importanza attribuita da Prospero Lambertini, prima come arcivescovo nella conduzione pastorale della sua diocesi poi come papa nell'ordinamento del culto della chiesa universale, a questo essenziale momento della vita liturgica; momento profondamente permeato di spiritualità che gli fa scrivere nella predetta enciclica: «Questo è quel canto che ben regolato nelle Chiese piace assai più alle persone devote, del canto figurato», assumendo così una precisa scelta estetica cui rimarrà fedele sempre e che, non raramente, come avremo modo di sottolineare, lo renderà prevenuto nella valutazione estetica del canto figurato in musica sacra.

Un secondo documento in cui il papa aggiunge un'ulteriore tessera al mosaico della sua concezione musicale in campo sacro appare il 27 luglio 1746 sotto il titolo: *Ordini sopra il Rispetto delle Chiese della Città di Bologna*¹⁵, in cui, tra l'altro, non mancano pennellate di colore locale che contribuiscono ad una miglior conoscenza della vita musicale cittadina. In primo luogo l'editto papale impone *sub gravi* ai predicatori, ai confessori e ai parroci d'inculcare *ex professo* la riverenza e devozione nelle chiese, istruendo i loro uditori, penitenti e parrocchiani rispettivamente, e in special modo le donne, a non considerare la chiesa un teatro, o una sala da ballo; non è quindi tollerabile che in essa si "cicaleggi", o si faccia sfoggio, in pompose comparse, di vistosi abbigliamenti per tendere insidie all'altrui onestà, pretendendosi invece nei vestiti solo decenza e modestia. Prosegue poi:

In secondo luogo considerando Noi, che l'irriverenza nelle Chiese riceve un grande appoggio dal tempo, in cui stanno aperte, dalle frequenti Musiche, che in esse si fanno, e dal grande ammasso di persone dell'uno e dell'altro sesso nell'occasione delle predette Musiche, ordiniamo e comandiamo, il che tante altre volte è stato da Noi ordinato, ed anche fatto eseguire, che ogni funzione sia in qualsivoglia Chiesa terminata nel punto delle ore ventiquattro¹⁶, escludendo qualsivoglia tolleranza, anche di mezz'ora [...] Ben ci ricordiamo, che essendoci Noi, quando eravamo in Bologna, alcune volte lamentati delle Funzioni terminate dopo il tempo prefisso, incontravamo difficoltà nel ritrovare il delinquente, dando il Superiore della Casa la colpa al Sagrestano, ed addossandola il Sagrestano ai Musici, che non erano venuti all'ora convenuta.

Indirettamente l'annotazione benedettina ci dà conferma di quella nota passione musicale che caratterizzava la vita artistica della città e trovava nelle festività religiose e mondane altrettante occasioni di atteso sfogo, e nei luoghi sacri e profani i templi di confronto con le altre celebri scuole musicali italiane¹⁷; un fascino musicale che esercitava la sua azione in tutte le classi sociali, anche se incontestabile resta il fatto che, nella Bologna godereccia dello Stato Pontificio, le maggiori fruitrici delle rappresentazioni di musica teatrale erano le classi sociali più agiate, complice il fatto che, in parte anche i teatri pubblici, ma soprattutto i moltissimi teatri privati di palazzi patrizi bolognesi¹⁸ erano inaccessibili alle classi più umili. Mentre un ruolo costante e preminente nell'assecondare e alimentare questo incontenibile fervore musicale a livello popolare fu giocato proprio dalle moltissime chiese cittadine (nel 1700 se ne contavano più di 150) nelle principali delle quali, fra il XV e il XVI secolo, si erano venute organizzando fiorenti cappelle musicali, ricercate palestre di esibizione per compositori, virtuosi della voce e dello stru-

mento. S. Petronio in particolare, la più importante e ambita di queste, centro propulsore della vita musicale cittadina, oramai da più di 50 anni sotto la prestigiosa direzione di G. Antonio Perti, si era imposta all'attenzione del mondo musicale europeo per le sue posizioni di avanguardia nell'ambito della prassi esecutiva strumentale, come in quello dell'innovazione formale e, conseguentemente, nella didattica¹⁹. Benedetto XIV, soprattutto per esigenze di ordine spirituale e morale, ma anche, come precedentemente accennato, in conseguenza di una concezione estetica poco favorevole al canto figurato, con queste limitazioni e veti non rendeva certo un buon servizio alla pratica musicale. L'editto papale prosegue affrontando, in questa occasione con inspiegabile approssimazione scientifica cui fa difetto quella lucidità di idee e pacatezza di giudizio che caratterizzeranno l'enciclica del 1749, il problema oggetto della nostra indagine:

Non v'ha dubbio che la maggior parte degli uomini sarà contenta delle Musiche, che ora si fanno nelle Chiese, perché la maggior parte degli uomini non sa se non quello che è succeduto al suo tempo; ma que' pochi che avranno cognizione della vera, né tanto antica disciplina, non saranno certamente in grado d'approvare le Musiche, che oggi si fanno nelle Chiese, meschiandosi in esse i musicali strumenti, ed anche più strepitosi, cantandosi giusta i moderni precetti dell'Arte in un modo, che non v'è chi anche sapendo a memoria le parole, che si cantano, possa capire cosa è quello, che si canta dal Musico, frammezzandosi fra le parole della Sacra Liturgia certe dicerie, che si chiamano Mottetti, che sono per lo più malamente composti, e che quand'anche fossero ben composti, non hanno che fare con la Messa, o col Vespro, e non potendosi dire, che la Musica presente sollevi gli animi degli Uditori a Dio, pel qual unico fine è stata introdotta nelle Sacre Funzioni.

Sono affermazioni di una drasticità che oseremmo dire non meditata e che niente hanno a che fare con la "ragionevole severità" di cui parlavamo all'inizio. La prima di esse, *Certe dicerie che si chiamano mottetti*, certamente ispirata da esigenze liturgiche, lascia però interdetti proprio perché, più che disapprovazione per una prassi musicale non in sintonia con specifici intendimenti teologici di fedeltà testuale, sembra ostentare disprezzo per questa plurisecolare espressione artistica sacra, patrimonio prezioso e indiscusso della tradizione religiosa. La seconda, *Mottetti che sono per lo più malamente composti*, non può trovarci concordi considerato che l'editto è indirizzato alla comunità ecclesiale di Bologna; città in cui la maggiore cappella musicale, quella di S. Petronio e una delle maggiori, quella di S. Francesco, erano da tempo sotto la direzione di compositori del talento rispettivamente di G.A. Perti e di G.B. Martini i quali, nonostante l'avvento del monodismo e della pratica concertante che altrove aveva pervaso anche questa espressione artistica e per le quali sono comprensibili le moderate riserve del papa manifestate come vedremo nell'enciclica, erano rimasti devoti allo stile antico del Rinascimento nella severità del contrappunto vocale con esiti artistici di altissimo livello. *Che quand'anche fossero ben composti non hanno niente a che fare con la Messa e col Vespro*, è la terza affermazione cui fa difetto un'adeguata ponderazione di giudizio, in quanto, così come suona, non sembra limitarsi ad esprimere perplessità sull'ortodossia di certe interpolazioni testuali tipiche di questa forma compositiva, ma ha tutto il sapore di un indiscriminato rinnegamento dell'inconfondibile impronta sacra che, salvo rare eccezioni, ha costantemente contraddistinto questa forma espressiva nella sua vita plurisecolare e come tale è stata recepita nel culto della Chiesa romana. L'ultima di queste affermazioni, *Non potendosi dire che la musica presente sollevi gli animi degli uditori a Dio*, successivamente anche questa notevolmente ridimensionata e ammorbidita, sembrerebbe negare al mottetto

quell'ispirazione schiettamente e profondamente mistica, capace di favorire la devozione del fedele, universalmente riconosciutagli dalla pratica cultuale di tutti i tempi. Annota ancora papa Lambertini:

Riconosciamo di buona fede, che questo è male, e ch'è un male molto dilatato, e non particolare della città di Bologna, ed al quale con l'aiuto di Dio si penserà in altro momento di dare il conveniente riparo²⁰. E però restringendo i presenti nostri ordini alle Musiche, che si fanno nelle chiese di Bologna, e alle irriverenze, che in tale occasione si commettono, non solo rinnoviamo gli ordini già dati, ed eseguiti, che non si facciano Musiche nelle Chiese delle Monache²¹, ma aggiungiamo, che nelle altre Chiese, nelle quali si fanno le Musiche, si facciano le Cantorie nelle parti laterali, e non s'alzino o sopra le porte, o in altri siti, che possano cagionare la scandalosa irriverenza, che le persone rivoltino le spalle all'Altare, in cui si celebra la Messa, o si canta il Vespro, per sentire la Musica. Sottoponiamo a questa nostra disposizione tutte le Chiese Secolari, e Regolari [rette cioè rispettivamente da preti e da religiosi], ed ancor quelle, nelle quali si ritrovasse eretta sopra la porta, o in altro luogo, come sopra, qualche cantoria stabile, volendo, che resti per simetria, ed ornamento della Chiesa, ma non per uso della Musica.

Dopo aver stabilite le pene per i superiori delle chiese, trasgressori dei predetti ordini, l'editto trasforma in legge quelle norme che, al tempo del suo episcopato a Bologna, l'allora arcivescovo aveva semplicemente suggerito ai superiori regolari come prudenti cautele da osservarsi in occasione di tali festività, ingiungendo a tutti i reggitori di comunità religiose di vietare ai loro sudditi la presenza alle feste delle chiese nel momento in cui in esse si fosse dato luogo ad esibizioni musicali. Sancita la pena di privazione di voce attiva e passiva anche per quei superiori che non avessero castigato i trasgressori della predetta disposizione, si puntualizza che, nel momento in cui la notizia della trasgressione fosse giunta al papa, egli stesso avrebbe provveduto a «far rimuovere dai Conventi di Bologna i Sudditi disubbidienti, facendoli collocare di stanza ne' Conventi di que' Paesi, e di quelle Città, nelle quali non ritroveranno il divertimento di molte Musiche».

Note che riaffermano quell'appassionato interesse per la musica a Bologna di cui facevamo cenno sopra e che coinvolgeva, molte volte come parti attive, gli stessi addetti al culto. Quello però che in questo caso interessa sottolineare è la discriminazione nella comminazione delle pene tra sacerdoti secolari e regolari: i primi puniti nel caso di comportamento indegno durante l'esecuzione delle musiche, i secondi puniti per il solo fatto di aver presenziato a tali manifestazioni musicali. Una tale rigidità disciplinare nei confronti di quest'ultimi, solo apparentemente trova la sua giustificazione nell'ossequio dovuto a quella scelta di vita ascetica e di totale dedizione alla preghiera da essi fatta con i voti sacri, sostanzialmente a nostro giudizio tale drasticità normativa ha invece la sua vera motivazione nel desiderio di papa Lambertini di non permettere alcuna contaminazione con «quei moderni precetti dell'arte» del sano gusto della «vera disciplina musicale» ancora patrimonio degli ordini religiosi, visti quindi come ultimo baluardo contro l'invasione nelle chiese della musica figurata e quindi ultima speranza per una concreta riscossa del canto gregoriano contro questa secolarizzazione della liturgia.

Il terzo documento, sicuramente il più noto dei quattro, che affronta solo di sfuggita il problema, ma con chiarezza di idee e di propositi, è il breve apostolico *Dimissas preces* del 22 febbraio 1749²², allorché papa Lambertini, accogliendo la supplica dell'Accademia filarmonica bolognese, le accordò gli stessi privilegi, grazie e indulti già concessi da papa Clemente XI alla Congregazione dei musicisti di Roma con la bolla *Pastoralis dignitas fastigium* del 9 settembre 1716, limitata-

mente a quanto veniva sancito nei decreti e statuti dei capitoli XXI e XXII.

La richiesta del celebre cenacolo musicale era motivata dalla constatazione di una sfrenata e scandalosa libertà nella composizione ed esecuzione di musiche chiesastiche non più rispondenti al decoro liturgico e giungeva quanto mai opportuna per il papa essendo già ampiamente avvertito e amaramente sottolineato da lui stesso l'*insolentiae excessum* cui era giunta la musica da chiesa. Si legge infatti nel breve che questa richiesta di estensione di decreti e statuti²³ giungeva «in tale opportunità di tempo quando pensavamo di scrivere sopra tal cosa le nostre Lettere Circolari ai Venerabili Fratelli Vescovi dello Stato Nostro Ecclesiastico»²⁴. E si precisano immediatamente i termini della questione:

Imperocché gravemente ci dogliamo che a tale eccesso d'insolente sia stata la Musica Ecclesiastica di questo tempo condotta, che ne' Tempî Sacrosanti sembri cantarsi e applaudirsi, non senza scandalo dei buoni, piuttosto i suoni e le canzonette teatrali, le spezzate e molli modulazioni delle Tragedie e delle Commedie che Sacri Salmi, Inni e Cantici Spirituali composti in lode del Divin Nome. Bramiamo però di riformare a tutto Nostro potere totalmente un tale abuso e di ridurre infallibilmente la Musica Ecclesiastica allo stato convenevole entro la Casa di Dio, così che i Salmi, gli Inni, i Cantici e le armoniose voci della chiesa influiscano nelle orecchie dei Cristiani, e si insinui le verità nei loro cuori, e quindi gli affetti della pietà e scorran lacrime.

Anche in questo caso la sinteticità è felicemente associata a quella nitidezza di pensiero e di orientamento musicale che caratterizzeranno la già concepita enciclica, ponderata silloge del pensiero papale in proposito, oramai d'imminente pubblicazione, come egli stesso dirà poco dopo nel documento al momento di estendere i predetti privilegi all'Accademia filarmonica di Bologna.

Il papa, nutrendo forti speranze, se non in una generale quanto utopistica restaurazione del canto gregoriano, perlomeno in un ripristino degli antichi stilemi di gusto contrappuntistico che dirottassero la musica da chiesa da quel progressivo e deviante asservimento al gusto teatrale, accoglie con sollecitudine la petizione dei filarmonici bolognesi intesa a porre sotto il loro rigido controllo la produzione musicale locale in modo che risponda «allo stato convenevole de' Sacri Templi». Ma la domanda del mercato musicale, decisamente orientata alla teatralità anche al di fuori del melodramma, dettava legge ovunque, imponendo come "moda" il gusto belcantistico anche in chiesa che per altro, anche dal punto di vista scenografico con i suoi sfarzosi apparati ed azioni liturgiche sembrava rivaleggiare con le esibizioni sceniche del teatro; accadeva così che spesso, nell'amatore distratto, non faceva molta differenza andare ad ascoltar musica nel luogo teatrale o nel luogo di culto²⁵. L'insuccesso della riforma benedettina²⁶ trova quindi la sua motivazione non in uno spirito di ribellione da parte dei compositori o maestri di cappella, colpevoli solo, quali figli del loro tempo, di "sentire" essi stessi in modo diverso e quindi di assecondare senza traumi psicologici specifiche esigenze di gusto e di mercato, ma in questa visione profana del prodotto musicale sacro, concepito non più o non prevalentemente come momento di elevazione dell'anima a Dio, ma con la stessa estetica e ottica edonistica che caratterizzava la musica delle scene.

Eccoci dunque a considerare l'ultimo documento, il più importante, analitico ed esaustivo del pensiero papale in proposito: l'enciclica *Annus qui* del 19 febbraio 1749. L'attenzione è innanzi tutto rivolta al canto gregoriano (§ 3), riaffermando sostanzialmente le tesi della citata notificazione, con alcune ulteriori considerazioni di cui abbiamo fatto cenno nell'analisi del predetto documento. Subito dopo

(§ 4), e per tutto il resto dell'enciclica, l'attenzione è indirizzata al canto figurato sacro e all'uso degli strumenti in chiesa, con valutazioni di carattere estetico e formale mirate a fini liturgici in una visione tenacemente conservatrice anche se con aperture consistenti rispetto alla drasticità dell'editto del 1746. Al predetto paragrafo esordisce: «la terza cosa che è d'uopo che da Noi sia avvertita, si è, che essendo già introdotto nelle Chiese il canto musicale, accompagnato coll'organo e cogli altri strumenti, esso almeno non sia profano e teatrale». Il riferimento è all'uso di quegli accorgimenti compositivi tipici dello stile galante, sostrato vitale dell'estetica belcantistica, che improntano oramai anche lo stile delle arie sacre senza differenziazione dalle trame sonore delle arie profane. Un orientamento estetico, dal punto di vista liturgico, comprensibile e anche condivisibile, non accettabile invece nella successiva insinuazione allorché, anche se in maniera ambigua, sembra teorizzare una consequenzialità stretta tra uso dell'organo o di altri strumenti in chiesa e l'adozione inevitabile dello stile teatrale.

Nel suo atteggiamento conservatore, che non perde occasione per caldeggiare posizioni tradizionali, in questo caso quella che vede ogni sorta di strumenti musicali assolutamente banditi dal luogo sacro, porta in esempio quelle chiese che si conformano a tale drastico indirizzo: il rito greco e russo, la cappella pontificia, la Chiesa di Lione, guardandosi invece dal citare quelle, sicuramente esistenti, in cui gli strumenti venivano usati nel rispetto dello spirito liturgico; perciò in virtù della predetta consequenzialità annota:

Non vi vuol molto a comprendere il concetto, che faranno di noi que' forestieri, che venendo da que' paesi, ne' quali non usano nelle chiese gl'instrumenti musicali, ne sentiranno il suono nelle nostre Chiese in tutto e per tutto simile a quello de' teatri. Capiteranno pure forestieri, che vengono da' paesi ne' quali si canta e si sona nelle Chiese loro, come appunto si canta e si sona presentemente nelle nostre. Ma, se questi saranno uomini di buon senso, non potranno non deplorare di non aver ritrovato nel canto e nel suono delle nostre Chiese il rimedio a quel male, che hanno richiesto, e non ottenuto nelle loro.

Si mostra invece più obiettivo nel riferire il pensiero degli scrittori ecclesiastici: dopo aver citato (§ 5 e 6) padri, dottori della Chiesa, vescovi e pontefici che hanno rispettivamente disapprovato e approvato il «canto musicale con gli strumenti ne' Divini Uffici», conclude (§ 7) con questa chiara ed equa presa di posizione:

Tutti quelli, che di sopra sono stati riferiti come favorevoli al canto figurato ed all'uso degli strumenti nelle Chiese, si protestano d'aver ciò scritto ma colla dichiarazione, che non debba intendersi del canto e suono proprio delle scene de' teatri, che essi ancora riprovano: ma del canto e suono proprio delle Chiese, e che eccita il popolo a divozione, giusta ciò che si può leggere appresso i medesimi.

Puntualizza poi (§ 8): «Ma ancorché della musica protestiamo d'essere affatto ignari, nulladimeno c'ingegneremo d'additarle alcune cose, che abbiamo ricavate dalle Costituzioni d'altri Nostri Predecessori, e da savj e zelanti Scrittori», dichiarando che, per procedere con una certa organicità nella trattazione, affronterà in successione i seguenti aspetti del problema:

1. *Ciò che dee cantarsi nelle Chiese*
2. *Del modo con cui dee cantarsi*
3. *Degl'instrumenti musicali propri della Chiesa*
4. *Del suono de' medesimi.*

Al primo dei quattro punti è posto il problema relativo al canto dei mottetti in chiesa. A differenza dell'editto del 1746, insieme agli oppositori di questa forma musicale: Guglielmo Durando, Giovanni XXII e Innocenzo XII, riferisce anche il pensiero dei sostenitori dello stesso: Suarez, Alessandro VII, Innocenzo XI. E sebbene, in armonia con i suoi intenti restauratori, inculchi in maniera netta e inequivocabile il rifiuto del pensiero dei secondi per sostenere a chiare lettere la tesi dei primi, in particolare di Innocenzo XII, che nel decreto del 20 agosto 1692 vietò il canto di qualunque mottetto e composizione ammettendo nelle messe solo il canto del Gloria e Credo, Introito, Graduale e Offertorio correnti e nei vesperi il canto delle antifone con l'obbligo per i musici d'uniformarsi totalmente al coro al quale non è permessa nessuna interpolazione testuale, dà prova di un apprezzabile ponderazione di giudizio, che lo riscatta dalla preconcepita posizione del precedente documento. Drasticamente ridimensionato dunque, nella liturgia cattolica, il ruolo del mottetto primo responsabile, nel pensiero del papa, del canto teatrale nelle chiese, osserva (§ 9):

Ma è d'uopo il confessare, che ciò non basta per l'intento; potendosi cantare, ed anche cantandosi, il Gloria, il Simbolo, l'Introito, il Graduale, l'Offertorio, e quanto si può lecitamente cantare nelle Messe e ne' Vesperi, giusta ciò che poc'anzi si è detto, con canto da teatro.

Passa così ad affrontare il secondo aspetto del problema relativo al modo di cantare nelle chiese. Citando il vescovo Guglielmo Lindano, disapprova le ripetizioni testuali e la confusione delle voci e, sintetizzando il proprio pensiero in proposito, ribadisce:

Ma Noi qui ci contenteremo d'insinuare colla scorta de' Sagri Concilj, e di approvati Autori, che, se la musica de' teatri, per quanto ci vien riferito, è diretta in un modo, che chi la sente, gode la melodia, gusta il metallo della voce, si compiace dell'arte, ma non intende le parole; tutto il contrario dee succedere nella musica della Chiesa, che essendo introdotta per elevare gli uomini a Dio [...] ciò non può ottenersi se non s'intendono le parole.

A suffragio di questa tesi ricorda il già citato passo de *Le confessioni* di S. Agostino, il quale, spiega il papa, nella stessa circostanza oggi piangerebbe di dolore proprio per non poter distinguere le parole che si cantano.

Successivamente (§ 10), gli altri due aspetti del precedente assunto vengono ulteriormente precisati e suddivisi, puntualizzando che per procedere con ordine si tratterà:

1. *Degli strumenti, che possono ammettersi nelle musiche delle Chiese*
2. *Del loro suono che accompagna il canto*
3. *Del suono disgiunto dal canto, che è lo stesso che dire delle sinfonie*

tre importanti momenti della prassi musicale sacra affrontati nel § 11.

Dopo aver riferito il pensiero di Benedetto Girolamo Feijo, maestro generale dell'ordine di S. Benedetto in Spagna e del Bauldry (il primo fautore della tesi dell'esclusione dei violini dalla chiesa perché le loro arcate, benché armoniose, sono strilli, che suscitano nei nostri animi una vivacità quasi infantile e quindi non rispondente a quella decorosa e saggia attenzione dovuta ai sacri misteri, il secondo favorevole all'ammissione, insieme all'organo, delle trombe e in genere di tutti gli strumenti a fiato), il pontefice precisa di aver chiesto consiglio sul problema in

Roma e fuori ad uomini saggi e celebri maestri di cappella e in coerenza con questi competenti suggerimenti ordina ai vescovi:

Quando nelle sue Chiese sia introdotto l'uso degli strumenti, non ammetterà con l'organo, altro che violoni, violoncelli, fagotti, viole, e violini, che servono per rinforzo maggiore di quelli che cantano; e bandirà i timpani, i corni da caccia, le trombe, gli oboe, i flauti, i flautini, i salteri moderni, i mandolini, e simili istrumenti, che non servono, che per rendere la musica teatrale.

Quanto all'uso dei predetti permessi strumenti, coerentemente alle precedenti posizioni, individua la loro funzione nel «Ravvivare maggiormente il canto e la parola, eccitando in questa maniera l'interiore affetto verso Dio»; ribadisce poi che in caso contrario, quando cioè gli strumenti, come oggi avviene, soffocano con il loro suono le parole di chi canta, il loro uso non solo è inutile, ma addirittura dannoso. Finalmente, per quanto concerne le sinfonie, enuclea il suo pensiero nell'enunciazione che:

Potranno tollerarsi, purché siano gravi, e colla loro lunghezza non rechino noia o grave incomodo a quelli che sono nel Coro, o assistono all'Altare ne' Vesperi e nelle Messe [...] non potendosi però, né dovendosi tralasciare di suggerire, esser cosa malfatta, e non tollerabile, che in alcuni giorni dell'anno si facciano sinfonie, si facciano musiche sontuose ne' sacri Tempj²⁷ che per lo più non sono adattate a que' sacri Misterj, che la Chiesa in que' tempi propone alla venerazione de' suoi fedeli.

L'esortazione alle chiese di Roma perché siano di esempio al mondo nell'osservanza scrupolosa di queste norme, la sollecitazione ai vescovi perché, in conformità alle predette disposizioni, emanino, ove ce ne sia di bisogno, gli opportuni editti che regolino, secondo le esigenze del caso, la musica nelle loro diocesi e l'auspicio che finalmente si dia inizio alla tanto sospirata riforma della musica sacra sono i pensieri conclusivi dell'enciclica. La riforma però, come accennato precedentemente, resterà assolutamente lettera morta giacché, ancora nel gennaio del 1839, Gaspare Spontini, maestro esaminatore della Congregazione ed accademia di S. Cecilia a Roma, da essa eletto presidente della Commissione per la riforma della musica sacra, di cui lui stesso, con l'incondizionato appoggio di papa Gregorio XVI, si era fatto promotore, nel rapporto presentato alla stessa congregazione cecilianiana sullo stato attuale della musica sacra ci fa sapere, dopo aver ricordato tutti i precedenti:

che determinarono quel miscellaneo di lascivo ed impuro causa delle ultime aberrazioni per le quali si giungeva ad impastare le parole sacre della Messa con motivi di barcarole veneziane, canzoni provenzali, boleri spagnoli, siciliani, valzer etc.²⁸

che esisteva in merito un "voto" o mozione di Baini, Terziani, Alimenti, e Fioravanti sulla predetta situazione, nel quale si legge:

Ed ecco invadere il luogo Sacro una turba di plagari. Chi porta in Chiesa di peso la *Gerusalemme* dello Zingarelli, opera rappresentata in teatro, sotto le parole di un intero *Gloria in excelsis*; chi fa sentire gli *Orazi e Curiazi* del Cimarosa, opera rappresentata in teatro; e tanti altri orrori. Si sono udite le più famigerate arie, finali, duetti di Rossini nella *Gazza Ladra*, nell'*Armida*, opere tutte rappresentate in teatro con le parole eziandio del *Tantum ergo*...

Dopo 90 anni dunque dalla costituzione benedettina il problema anziché risolversi si era notevolmente aggravato portando al ridicolo e al grottesco quel pro-

cesso di adattamento della musica profana alle occorrenze liturgiche. Solo con il motu proprio *De musica sacra* di Pio X, del 22 novembre 1903, la riforma prenderà un serio avvio imprimendo una svolta decisiva alla soluzione del problema con divieti e licenze tutt'oggi validi e in linea di massima rispettati.

NOTE

- 1 Prospero Lambertini nacque a Bologna il 31 marzo 1675; laureato in teologia e in *utroque iure* a Roma nel 1694, percorse i vari gradi della Curia romana fino a diventare segretario della Congregazione del concilio nel 1718. Ordinato sacerdote a 50 anni nel 1724, tre anni dopo fu nominato vescovo di Ancona e nel 1728 cardinale. Trasferito all'arcivescovado di Bologna il 30 aprile 1731, vi rimase fino all'elezione papale il 17 agosto 1740. Morì il 30 maggio 1758.
- 2 M. FANTI: *Prospero Lambertini (Benedetto XIV) nel terzo centenario della nascita*, in "Il carrobbio", I (1975), p. 119-33.
- 3 Vedi bibliografia in T. BERTONE: *Il governo della Chiesa nel pensiero di Benedetto XIV*, Roma 1977, p. 201-4.
- 4 Appare in: *Raccolta di alcune notificazioni, editti, ed istruzioni pubblicate per il buon governo della sua diocesi dall'Em.mo e Rev.mo Sig. Cardinale Prospero Lambertini Arcivescovo di Bologna ora Benedetto XIV sommo pontefice*, Venezia 1760, vol. 1, p. 261-98, con questa indicazione: "Regole prescritte dai Sacri Canonici, dal Sacro Concilio di Trento, dai Decreti della Sacra Congregazione di lui interprete circa il servizio del Coro, a cui sono obbligati i Canonici, ed i Mansionari delle Cattedrali e delle Collegiate, raccolte e notificate ai Signori Canonici della Metropolitana, e delle Collegiate della Città, e della Diocesi, e se ne inculca l'osservanza anche coerentemente alle loro Costituzioni".
- 5 Muore, l'8 di questo mese, papa Clemente XII; sei mesi dopo sarà chiamato a succedergli proprio il cardinale Lambertini.
- 6 È opportuno ricordare che tenne la reggenza dell'archidiocesi di Bologna anche da papa, fino al 1754, quando la passò, come arcivescovo, al suo maestro di camera il cardinale V. Malvezzi.
- 7 *Canonico* è l'ecclesiastico appartenente al capitolo di una chiesa metropolitana, cattedrale o collegiata nella quale è obbligato alla recita in coro dell'ufficio divino. *Mansionari* sono quei benefiziati (sino alla fine del '700 mansione svolta a S. Petronio generalmente da chierici più anziani) che hanno il compito di coadiuvare i canonici nel canto dell'ufficio divino, di intonare i salmi dello stesso ufficio e di assistere a tutte le altre funzioni liturgiche. *Collegiata* è titolo onorifico della chiesa che ha il privilegio di un capitolo di canonici.
- 8 Appuntamenti orari ben precisi (tuttavia non universalmente e cronologicamente univoci) che scandivano la giornata di preghiera collettiva dei predetti ecclesiastici. In quest'epoca a Bologna erano così distribuiti: *mattutino*: un'ora circa prima della nascita del sole; *prima*: un'ora dopo la nascita del sole; *terza*: la terza ora dopo la nascita del sole; *sesta*: il mezzo giorno; *nona*: la terza ora dopo il mezzo giorno; *vespro*: dodicesima ora dopo la nascita del sole; *compieta*: subito dopo il tramonto del sole.
- 9 *Metropolitana* è detta la chiesa cattedrale principale di una provincia ecclesiastica (costituita di più diocesi e quindi di più chiese cattedrali), quella appunto presieduta da un metropolita o arcivescovo.
- 10 *Raccolta di alcune notificazioni, editti ed istruzioni [...]*, cit., p. 261.
- 11 Estravagante unica *De vita et honestate clericorum*.
- 12 *Summa theologica*, pars 2.2, quaest. 83, art. 13.
- 13 *Summa theologica*, parte 3, tit. 9, cap. 3

- 14 *Regolari* è il termine che designa il clero cattolico appartenente ad ordini religiosi o congregazioni; con il termine *secolari* la Chiesa designa i preti, sacerdoti non obbligati alla vita conventuale: clero secolare in quanto vive nel mondo.
- 15 *Lettere, Brevi, Chirografi, Bolle ed apostoliche determinazioni prese dalla Santità di nostro Signore Papa Benedetto XIV nel suo pontificato per la città di Bologna sua patria*, Bologna 1752, vol. 2, p. 227.
- 16 Cioè al tramonto del sole; infatti, secondo l'antico orologio bolognese, le ore venivano computate a partire dall'ultima ora di luce, corrispondente appunto alle ore 24.
- 17 Alludiamo in particolare alla scuola romana, veneziana e lombarda. Riferisce infatti lo stesso G.P. Colonna, in un documento conservato nell'Archivio di S. Petronio: «Nella mia cappella di S. Petronio per la festa del Santo [il 4 ottobre], che con gran decoro e nobiltà si solenizza, faccio cantare molte mie composizioni a tre e quattro cori et ho questo singolare honore ogn'anno, che compariscono bravi virtuosi, et eccellenti Maestri di Cappella si di Lombardia, come di Venezia, e altri luoghi per sentire questa funzione, raguardevolissima si per la qualità de musici virtuosi, come per la quantità, ascendendo al numero di 130 in circa, quando più quando meno, secondo che comandano li Patroni».
- 18 Si veda sull'argomento C. RICCI: *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna 1888. Sono ricordati 5 teatri pubblici e 42 teatri privati.
- 19 C. DE BROSSES: *Letres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris 1799, definiva la scuola musicale bolognese: «*Le grand séminaire de la musique en Italie*». Nello stesso periodo in Germania, con espressione satirica, si cercava di spingere ad una autonomia artistica i compositori tedeschi che ancora «odorassero di salume bolognese».
- 20 Come si vede, è già concepito nella mente del pontefice il proposito di emanare precise disposizioni in merito, valide per la chiesa universale: disposizioni affidate alla futura enciclica *Annus qui*.
- 21 C. RICCI: *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, cit., p. 393, scrive in proposito: «Il giorno 9 marzo [1703] l'Arcivescovo proibì che si facesse musica nei conventi delle monache [...] Null'ostante tutte le lamentele, nel maggio l'Arcivescovo ripeté l'ordine di non poter più per le feste delle chiese delle monache far musica ne' cantar esse nemmeno il canto figurato. Da queste notizie date dal Ghiselli si ricava: primo che la passione per la musica a Bologna era grandissima; secondo che i bolognesi frequentavano le chiese più per sentir cantare che per devozione; terzo che le monache cantando ricevevano delle elemosine; quarto che l'Arcivescovo era un testardo e una bestia; quinto che le autorità erano scroccone».
- 22 Cfr. *Lettere, Brevi, Chirografi*, cit. Formalmente posteriore all'enciclica (19 febbraio 1749) il breve è in sostanza anteriore giacché anche in esso per due volte si fa riferimento alla prossima emanazione della predetta enciclica.
- 23 I predetti privilegi, grazie e indulti sanciti nel cap. XXI della bolla di Clemente XI a favore della Congregazione dei musici di Roma ed estesi ora, alle stesse condizioni, da Benedetto XIV all'Accademia filarmonica di Bologna stabiliscono: «Che in avvenire non sia più lecito ad alcun musico o Instrumentista di qualsiasi sorte di far musiche nelle chiese di Roma senza essere stato prima abilitato, ed approvato per idoneo dalli quattro maestri di Cappella, che a questo effetto si eleggeranno dalla Congregazione ogni anno, dovendo la medesima invigilare, che nelle musiche, che si faranno dalli Maestri di Cappella, ed abilitati come sopra siano le composizioni di vero stile ecclesiastico ed in tutto uniforme alla mente del Regnante Sommo Pontefice Clemente XI, e gl'Editti emanati sopra le Musiche, e per togliere ad ogn'uno, che non sia approvato, o abilitato come sopra il modo di poter far Musiche, si dichiarerà, che ogni Cantore, o Instrumentista il quale anderà a cantare, o suonare alle Musiche di questi non approvati, sia penato in scudi tre ciascheduna volta, che anderà a cantare, o suonare a dette Musiche, e perché si potrebbe far fraude, e uno non abilitato potrebbe pregare un Maestro di Cappella, o abilitato, che li prestasse il nome, e facesse la battuta in sua vece, scoprendosi ciò, sia penato tanto il Professore, quanto il Maestro di Cappella, o abilitato ad arbitrio della Congregazione Segreta». Stante il fatto che al presente ci sono molti maestri di cappella non abilitati dalla predetta congregazione e da molto tempo occupanti i predetti posti, il cap. XXII prevede che, per non recar loro danno rimuovendoli da quelle sedi, si tengano in considerazione nel loro ruolo in un catalogo a parte esposto nell'archivio della congregazione, a patto però che vengano a chiedere licenza di poter continuare a operare: facoltà che verrà concessa *gratis*, mentre per l'avvenire non si darà più ad alcuno che non sia stato precedentemente abilitato ed approvato dai maestri di cappella deputati a tale scopo.
- 24 Per comodità del lettore nelle citazioni del documento i passi in latino saranno riferiti nella traduzione di N. MORINI: *L'Accademia filarmonica di Bologna*, Bologna 1967, p. 75 segg.
- 25 Si veda F. GIEGLING: *G.A. Perti*, in "Die Musikforschung", VII (1956) (trad. it. in "Musica sacra", Milano 1956, p. 106). Il cavalier Goudai, trovandosi a Bologna nel 1756, nota: «Quando entrai in chiesa credevo dapprima di essere all'opera».
- 26 Una riforma dai risultati assolutamente deludenti se 90 anni dopo, il 27 novembre 1838, il cardinale Ostini, arcivescovo di Jesi, dietro sollecitazione di Gaspare Spontini, per porre rimedio a questo "dilagante scandalo", si vedeva costretto a emanare un editto contro l'abuso delle musiche teatrali nelle chiese che stigmatizzava la situazione della coeva musica sacra in Italia, e in specie negli stati della Chiesa.

27 Il riferimento è specialmente alla prassi musicale di S. Petronio, dove, come osserva F. VATIELLI: *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologna 1927, p. 209, il desiderio dei virtuosi dello strumento di trovare nella chiesa una platea che fosse il corrispettivo dei teatri d'opera per i virtuosi della voce, trovò nei compositori di musica sacra, molto spesso essi stessi celebri strumentisti, dei docili collaboratori.

28 R. GIAZZOTTO: *Quattro secoli di storia dell'Accademia nazionale di S. Cecilia*, Roma 1970, vol. 2, p. 92.

«PREND TON METASTASE ET TRAVAILLE!» PER UNA INDAGINE MELODRAMMATURGICA DI JULIE OU LA NOUVELLE HÉLOÏSE

di Giovanni Morelli

Cento edizioni fra il 1761 e il 1799; 10.000 lire guadagnate dall'editore Rey nel 1761 [in un anno solo di vendita frenetica]; proliferazioni crescenti di posizioni critiche a tutto campo: dalla esecrazione alla infatuazione; letture autocritiche ("style gothique!", secondo Rousseau stesso); prudenza degli epigoni nello specchio del modello: Sand, Balzac, Flaubert, Stendhal che si fanno *critici*; letture analitiche all'interno di opere che esplicitamente dal roman "derivano" (citeremo fra poco alcune righe da una lettera di Merteuil a Valmont, dalle *Liaisons*); scomposizioni elementari del chimismo letterario (tanto d'opera italiana, tanto di Racine, tanto di tassismo, tanto di Petrarca, tanto di Prévost e di altri materiali simili, cioè modi già *affermati*, "quanto basta" di Richardson e di tecnica epistolografica [da trasgredire per onde di eccesso e di difetto: "non si possono imporre limiti alla natura"] ...).

Indiscutibilmente la *Nouvelle Héloïse* è (e, subito, non è) un romanzo capitale, scritto da chi "ne pouvait pas ne pas écrire au moins un roman" (già che di romanzi era stato nutrito, infante, ed ai romanzi aveva attribuito il ruolo di figura sostitutiva della Madre, perduta e *lettrice*) pur essendo il nemico dichiarato della *narrativa* non musicale, silenziosa (e nutrito, polemicamente in tal senso, infante, dalla "reale" maternità della zia "che cantava" e *non leggeva*). Come forse tutti i maggiori romanzi (*Promessi sposi*, *Sterne*, *Recherche*, *Doktor Faustus*, *Ulysses*, ecc.) *Nouvelle Héloïse* è un "antiromanzo", scritto da un autore impegnato *malgré lui* ad evitare l'inverosimiglianza grazie alla intrusione (formalizzata e catastrofica) di tecniche improprie, antinarrative, incoerenti, demotivanti e rimotivanti, per inverosimili comunicazioni che sfidano il gusto e la prenoscenza di tutte le situazioni (claustrofobia) "costanti" che il modo narrativo ha sicuramente "esaurito" già fin dai tempi della pre-scrittura.

Abbiamo già quasi citato la 33^a lettera delle *Liaisons dangereuses*, quando la marquise Merteuil scrive, attorno alla *Héloïse* (trattando di "romanzo" nel corso di un romanzo: è questa una specie di monomania che il romanzo-fiume di Jean-Jacques ha insegnato a tutti):

[...] il n'y a rien de si difficile en amour que d'écrire ce qu'on ne sent pas [*en façon vraisemblable*] [...] C'est le défaut des Romans; l'Auteur se bat les flancs pour s'échauffer, et le lecteur reste froid. *Héloïse* est le seul qu'on en puisse excepter; et *malgré le talent de l'Auteur* cette observation m'a toujours fait croire que le fonds était vrai [...].

Tanta profonda verosimiglianza (Rousseau vuole spesso suggerircelo) è frutto di "imitazioni" della trasgressività propria delle cose e dei fatti *naturali*. Da più parti sorge infatti un fantasma della "naturalità" (e i massimi esegeti di Jean-Jacques: da

Burgelin a Starobinski, da Gilson a Ravier, ecc. puntano l'indice sul *roman* per evidenziare il suo ruolo di momento *espressivo* supremo della produzione di atti di confessione, di stile, di pensiero autentico e sincero del Ginevrino) che si definisce "verosimile" proprio nella esplicazione di capacità antinaturali: quali per esempio il *bel canto*, o, in altro ordine, la profanizzazione dello stile della prosa religiosa, o la melodizzazione dell'alessandrino raciniano (in stile italiano) o lo sfondamento della barriera della giusta *durata* dei fraseggi (oltre i limiti della immediata memorizzabilità del pensiero, ossia contro la stessa utopia della comunicazione immediata [sauvage, originaria ecc.]).

Supponiamo che la tecnica risultante ci abbia consegnato diversi effetti di straniamento, tanti da suscitare esclamazioni come quella di Lamartine (*quel livre!*) diversamente stimulate dall'apparire, sempre nella filigrana delle carte, o del sistema filosofico-interpretativo, o della estenuazione dello stile introspettivo, o del ritmo prosodico di infinita *eloquenzialità*, o del perpetuum mobile, o della contaminazione continua di sublimata altezza e di basso realismo (cifrate dialetticamente o in funzione erotica), o del serpeggiare *metrico* allusivo all'eloquium tragico-classicistico, o comunque dello stato instabile, quasi "flogistico", del ritorno-rimosso-ritorno-rimosso ("inépuisable") della "rêverie" narrativa e del segno diurno.

Sono tutti questi punti di riferimento alla *origine* di molti atti "moderni" (monologo interiore, neo-classicismo, citazionismo e collage, forzature della scrittura, instabilità dello stile in funzione neo-retorica, lirizzazione della prosa, erotizzazione della scrittura, propaganda per la "autenticità" e lo "spirito della utopia", descrizioni della blochiana "malinconia della realizzazione" ["il n'y a rien de bon que ce qui n'est pas" / "l'on n'est heureux qu'avant d'être heureux": cfr. parte VI, lettera 8], e così via) e non è azzardato il giudizio di notevole inventività metodologica concessa al complesso para-narrativo di un così strano romanzo. La verosimiglianza è ottenuta per effetto paradossale, grazie alla evidenza "figurale" di climi comunicativi eccessivi o impropri (ripeto: journal intime, ritmi e metri poematizzanti, scarti fra realismo e discorsività "pura" ecc.) su una "lettera" romanesque assente o dissipata (diluita, trasparente, diafanizzata, boicottata, ecc.).

Si tratta (diciamo: "però") di una verosimiglianza artificiosissima, ottenuta grazie allo scatenamento di figure di compromesso che sempre investono la lateralità dell'approccio (pedagogia, botanica, musica, ideologia, politica, autobiografia ecc. quasi sempre dirette a scopi non specifici e a tematizzazioni secondarie, scarsamente leggibili, comunque non dichiarate): in epoca post-freudiana tanta artificiosissima *cura* ci si rivela come *mimesis* del *Traumarbeit* (del lavoro-del-sogno) e dei suoi *due tempi* paradigmatici: a. produzione di un pensiero inconscio; b. trasformazione "figurale" compromissoria dello stesso pensiero in un contenuto formale ancora inconscio ma comunque manifestato, vissuto, reso "tollerabile", scaricato ecc. Da cui la generica proprietà di profezia e di realizzazione del "realismo della mente", della scrittura del cervello, della fisiologia della nevrosi, della utilizzazione e strumentalizzazione stilistica della libido che hanno dato tante risorse alla nuova critica rousseauviana.

Cogliendo due punti biografici e un dato di fatto quantitativo, cerchiamo ora di schizzare una ipotesi (che richiederà molto altro lavoro di verifica) su un supremo *déguisement* del romanzo che copre molti segreti o annegati aspetti di melo-

dramma nascosto, occultato nella *Verneinung* freudiana della distrazione del contenuto della forma (la dissipazione dei tratti formali specifici, allentati, [arie e recitativi distanziati fino a garantite obsolescenze]) e della distrazione della forma del contenuto (eccessiva semplificazione - dilatata - di un intreccio privato di antagonismi e opposizioni semantiche - antimelodrammaticamente e versus un maquillage e un trucco liederistico vero e proprio).

Il primo riferimento biografico è sintomaticamente espresso nella voce "Génie" dal *Dictionnaire de Musique* del '68. Con un piglio alla "à Julie" Jean-Jacques attacca un arioso quadripartito:

1. Si tes yeux s'émplissent de larmes;
2. si tu sens ton coeur palpiter;
3. si des treisaillemens t'agitent;
4. si l'oppression te suffoque dans tes transports;

ossia "se ti trovi in quelle condizioni di pena nevrotica" che possono sostenere un marasma motivante il bisogno *espressivo* fino alla "Genialità", allora, che fare? L'istruzione è chiarissima:

Prend ton Metastase et travaille!

Il secondo riferimento è una lettera poco nota scritta a Rousseau da Alexandre Deleyre, datata Vienne, 14 juillet 1759 (cfr. *Corr. Gén.*, ed. Leigh, t. VI, lettera 843). Deleyre, che è segretario all'ambasciata francese nella capitale cesarea, riferisce minuziosamente su un suo incontro con Metastasio.

Je vis hier [così comincia la lettera, senza indugi] M. l'abbé Metastase, cher et cruel citoyen [di Ginevra]; il me parla si bien de vous, qu'il m'eût fait oublier vos injures et surtout celle de votre silence, si mille qualités ne les avoient effacées de mon souvenir. [...] Revenons à M. l'abbé Métastase que j'appellerois divin à plus juste titre que Dante. Si celui cy fut le premier poète de l'Italie, celui là sera le dernier; il fermera la carrière que l'autre a ouverte. Eh bien, *ce grand homme est enchanté de vos écrits. Il m'en parlait avec un joye qui passoit dans mon âme.* Le dernier surtout l'à frappé singulièrement. [La *Lettre à d'Alembert*? o non piuttosto *Julie* che Deleyre dimostra di aver in qualche modo conosciuto?] J'étois dans ce moment aussi fier que l'Editeur ou l'Imprimeur des Essais de Montagne [!]. Il trouve, cependant, comme le vulgaire ou le public que vous outrés vos principes, mais avec tant d'esprit qu'il vous le pardonne. Que fait-il donc, m'a t'il dit? Il vit comme il écrit, ay je répondu, toujours à l'écart, loin des hommes, et peutêtre au dessus. "Le bruit couroit qu'il était mort, j'en étois bien fâché; je le crois honnête homme". Ici vous ne sçaurés point ma réponse; je passerois pour courtisan, quoique je ne sois encore que demipolitique. Ce qu'il fait, ai je dit dans le cours de la conversation; *il s'amuse quelquefois à jouer et chanter sur le clavecin quelques uns de vos aria qu'il a mis en Musique, il lit vos tragédies, il charme ses peines et ses maux par l'enthousiasme qu'il y puise.* Tout ceci n'est venu, cher citoyen, qu'après votre éloge qu'il m'avoit fait d'avance. "Mille amitiés de ma part, quand vous lui écrirés". Enfin quoique j'eusse une lettre de recommandation auprès de lui, vous avés presque été mon introducteur, et votre nom n'a tenu lieu de titre et de mérite [...]

Ora, fermo restando che Deleyre è un vivace estimatore d'assalto, sia di Jean-Jacques (di cui è anche un sincero amico) sia di Metastasio (che avvicina con timore reverenziale), non è privo di interesse il fatto incontrovertibile della notorietà di Rousseau presso Metastasio, e lo scambio di reciproche disposizioni emozionate

(attuate solamente attraverso la comprensione del rispettivo *Trauerarbeit*: l'opus): in forma di *enchantement* e di *enthousiasme*. Quest'ultimo [di Jean-Jacques] sfruttato biograficamente e artisticamente e filosoficamente come "tecnica" (appresa dal melodramma) per *charmer peines et maux*. È interessante notare come la figura di Metastasio appaia rousseauvizzata, sentimentale (*il m'en parlait avec une joye qui passoit dans mon âme*), e tale e quale, di fatto, secondo la biografia segreta del poeta cesareo, oltre tutte le rimozioni apparenti dello stile sereno, appare ai suoi esegeti profondi (nei sottofondi delle opere e fra le righe dell'epistolario).

Il fatto statistico-quantitativo promesso riguarda le citazioni poetiche nella *Nouvelle Héloïse*: non sono poche e sono tutte italiane e in italiano. Che i due amanti siano abitanti di un piccolo centro vicino ai confini alpini della Francia non ci autorizza a interpretare questa scelta come effetto di una strategia stilistica tendente ad una verosimiglianza fondata sulla geografia. Il corpus delle 27 citazioni si distende nelle seguenti attribuzioni:

9 citazioni da Petrarca;
2 citazioni da Marino;
4 citazioni da Tasso;
12 da Metastasio.

Lo studio critico dei manoscritti e brouillons del romanzo ci rivela che metà delle citazioni sono arrivate al testo subito, di getto, e che metà sono state artatamente "aggiunte", nel corso della ricopiatura e delle aggiustature. C'è un evidente dimezzamento d'impegno, o raddoppiamento che sia. Citazioni spontanee (per effetto di memoria involontaria: Jean-Jacques passava, negli anni '40, alcune ore al giorno a passeggiare con libri aperti in mano per imparare "a memoria" i poeti preferiti) e citazioni che *imitano*, raddoppiano il gesto mnemonico, volontariamente, per "fissare" la struttura *naturale* della evocazione di un "climat spirituel" sempre italiano, e sempre così confermato. Un *climat* che è anche la testimonianza di un furore di italo-filia che trova, anche nel romanzo, le sue plaghe di distesa argomentazione (nei due grandi capitoli musicali, di critica musicale, perpetrata con la consueta energia ideologica). Pertanto, a prima vista, quasi enfaticamente, le citazioni poetiche italiane costruiscono il versante *incantatorio* (libero, spontaneo, "sulle labbra", "par coeur", "cantabile", "orecchiabile" ecc.) della tematica ideologica di redenzione attraverso la musica italiana, certamente identificata in Metastasio e nel suo modello di induzione del "bisogno" della musica e di *demiurgia* della genialità come grande happy end storico.

Raccogliamo le dodici citazioni metastasiane:

1. Un momento "recitativo": I.9, proviene da *Il tempio dell'Eternità*. Julie invita l'amante a "cercare la virtù" *come se fosse un piacere sensuale* (è quella tecnica *savante* del piacere come conquista della innocenza in cui sensualità e sensitività si confondono in una condizione di dormiveglia ecc., che caratterizza il piano strategico morale di quasi tutte le *prime parti* metastasiane). Il recitativo di Julie afferma come "nel seno dei veri piaceri d'amore è a noi possibile parlare di virtù senza arrossire", e quindi calca l'effetto con il *tocco* metastasiano:

E v'è il piacer con l'onestade accanto.

Segue (nella lunga prosa) un procedimento arioso, che, come sovente accade in Metastasio, rifacendosi al tema del timore del futuro, sia relativizza la certezza gnomica del testo recitativo, sia recupera come desiderio della vera felicità il programma del "piacere virtuoso":

in una disposizione nettamente di ABA (aria Da Capo). Notevole il fatto che questa istruzione metastasiana sia tanto la prima citazione quanto il primo enunciato tematico del testo romanzesco intero: una riflessione prolungata tramite una azione esemplare di ricerca della felicità (confronta l'ultimo sviluppo *arioso* [un trattato] del soggetto: V.2 detta *Lettre du Bonheur*).

2. Citazione dall'*Attilio Regolo* (II.9), lettera I.20:

Sol che son figlia mi rammento adesso

È tratta da una scena più-che-recitativa, nel pieno di un intreccio e in una situazione che non porta ad alcuna situazione ariosa. In Rousseau: una lettera che gioca il topos del doppio amore (padre/amante), con piccolo richiamo ad una soluzione inesprimibile della ideale possibilità di dividere l'amore fra "toi que j'aime" e "l'auteur de mes jours". Il richiamo (quasi incomprensibile perché nella stessa scena metastasiana è una specie di *a parte*: d'altronde sempre le citazioni metastasiane nel romanzo arrivano malconce nella disposizione semantica fino a costringerci a ritenere che il punto di massima figuralità sia puramente e semplicemente la fonicità, *italiana* o *melodrammatica*) alla assoluta recitatività (è il punto in cui, dopo quasi due atti, effettivamente l'*argomento* metastasiano lievita in *azione*) è una garanzia di realismo; questa lettera introduce infatti uno stato d'animo inesprimibile (quindi proibito all'*arioso*): il rapporto col padre, quella *Force paternelle* cui rimanda l'istruzione a Coindet per la *planche* relativa alla lettera III.18 (ecc.: un tema, questo del primordiale antagonismo [padre/amante] che sarà perno del rilancio del melodramma oltre l'*ariosità* e verso la *nuova tragedia*, ossia verso quella "scène lyrique" che ucciderà, a colpi di antagonismi e dilemmi inesprimibili, sia gli eroi metastasiani, sia le loro arie).

3. La terza citazione è addirittura un "finale". Si tratta di un verso e mezzo (che si distende, trasgressivamente, mutilato dell'incipit logico, dopo un punto fermo e dopo la chiusura di un periodo semanticamente perfetto):

[...] *nodo più forte*
fabbricato da noi non dalla sorte,

che proviene dall'ultima scena del Terzo Atto del *Demofonte*, e che colà conclude un ragionamento conseguente ad una agnizione negativa (Demofonte non più padre di Timante chiede di essere chiamato ancora padre, e che l'amore non sia più un dovere, ma sentimento forte, più forte, elettivo: e quindi per risonanza, più forte, perché "fabbricato" e non "sorteggiato"). È a questa risonanza che si aggrappa Des Preux rispondendo a Julie, e facendo propaganda all'amore *libero* degli amanti contro l'amore *dovuto* dei parenti. La citazione non è sublime, ma è un modello melodrammatico evocato per sancire un Finale filosofico-sentimentale (*Demofonte* terminerà con un coro che loda il piacere-dopo-il-dolore e la serenità-dopo-la-paura, la lettera termina con il gesto *in dissolvenza* della promenade alpina come lenimento dell'ansia); per noi è indicativa di una notevole attenzione portata da Jean-Jacques alle più recondite formalizzazioni della tipicità melodrammatica.

4. La quarta è una citazione di *aria celebre* (lettera I.25; *Antigono*, I.10), crudamente amputata del primo verso.

È pena troppo barbara
sentirsi, oh Dio, morir,
e non poter mai dir:
'Morir mi sento'.

Julie scrive un lamento d'assenza. Il tema metastasiano dell'aria di lamento è già sviluppato nella prosa, addirittura ampliato e fornito di riferimenti realistici (per es.: il seno della cugina). Viene quindi la citazione dei versi 2-3-4 che entra come la coda di un'eco. L'aria si lascia riprendere nella prosa, con il soggetto del piacere della pena d'amore (*la tristesse fait fermenter l'amour?*, che sostituisce *l'ombra di piacer* metastasiana); la sua apparizione è quindi artificiosamente fantomatizzata. Troppo celebre per essere citata per intero o parodiata, troppo celebre per essere sostituita. Buona, così, mutila, per richiamare un grande effetto arioso di un demicollage.

Infine, la citazione rende omaggio alla perfezione “ritmica” metastasiana che in quest’aria è esaltata dalla impercettibile sparizione della rima (più volte Rousseau andrà tuonando con i “barbari ornamenti della rimatura”). [Per quanto riguarda la istanza di sensibilizzazione al doppio livello espressivo, metrico e ritmico, si veda nel *Dictionnaire de Musique*, alle voci rispettive].

5. La lettera 34 del primo libro è una faticosa e ben poco lirica manifestazione di fedeltà protestata; una debole *réponse* alla proposta avanzata da Julie di riprendere una consuetudine di ritirate e silenziose devozioni, gravata di alcune insistentissime domande retoriche sul tema della gelosia, di diverse banalità, fino alla vanteria di un preteso “sacrificio” per amore (il rifiuto del comando di una compagnia in un reggimento sardo). A tutto ciò fa da ombrello la sezione A dell’aria di *Ciro* (III.12) appena riconosciuto e già impegnato ad essere buon Re, rimanendo intatto l’animo da pastore, promettendo fede all’amante pastora e clemenza per il nonno crudele e per il suocero ribelle, ecc.: una sospensione lirica abbastanza modesta che opportunamente introduce un Finale con grandi perdoni (anche di atti criminali del tiranno, tali che l’argomento non li aveva riportati, volentieri “trascurandoli”, in quanto le barbare circostanze non erano, di fatto, “necessarie” alla comprensione dell’azione). Rousseau la dispone come “aria di ingresso” e approccio tematico, probabilmente sfruttando o credendo di sfruttare oltre la lucida convenzione letteraria della *promessa agli occhi*:

[Nò, non vedrete mai
cambiar gli affetti miei
bei lumi onde imparai
a sospirar d’amor]

il prestito o il ricordo del nuovo stile melodico (Jommelli, del ’44, Hasse del ’51): ricorrendo inoltre (e a questo punto ce ne dobbiamo accorgere) non al Metastasio conosciuto *dal vivo* a Venezia, ma al nuovo repertorio metastasiano [*Ciro*, *Attilio Regolo*, *Antigono*, *Demofonte* ecc.] mai visto, soltanto “immaginato”, al cembalo (per *charmer ses peines* grazie agli entusiasmi astratti derivati dai testi amati, come ha detto Deleyre all’ultimo divino poeta italiano). Pertanto questa quinta citazione, nel corso di un processo paratattico di composizione continua del romanzo (parodia della vita vissuta), insinua la figura melodrammatica, l’aria intera, *d’ingresso*, tornita (ben fornita di referenti melodici) nel punto in cui azione ed eloquium ristagnano fuori di magia e di immaginazione, gracili, annotati, maledettamente bisognosi di charme musicale, italiano (per ri-entusiasmare).

6. È interessante notare ora che l’ausilio arioso (d’entrata) si ripete, lontano, [II.12: è passata tutta l’estate e Julie, cfr. I.57, ha già avuto di che temere di essere rimasta incinta], in una bislacca simmetria. Abbiamo infatti, in apertura della lettera, un’aria con cui Des Preux accoglie l’invito dell’amante a cessare il devoto ritiro e a partire per Parigi (non foss’altro che per avere occasione di stendere una ennesima recensione-trattato contro l’opera francese). La gracile promessa di *No, non vedrete mai* si estingue in un’aria eroica (*Attilio Regolo*, II.2):

*O qual fiamma di gloria, d’onore
scorror sento per tutte le vene
alma grande parlando con te.*

Non si dà alcuna analogia di situazione; l’aria corrisponde a un gesto di infatuazione “repubblicana”: la risposta di Manlio all’invito di Regolo ad “amarlo da romano”. Rousseau deriva, ritrae, pari pari, verso l’arioso lirico-eccitato della “partenza”, soltanto l’impulso ritmico, e naturalmente la cifra dell’allegro molto (istruito dal ricordo, molto probabilmente, di una lettura di Jommelli: l’*Attilio Regolo* è stato musicato da pochissimi maestri) che costituisce l’aura generica di quest’opera di cui si andava dicendo che facilitasse “trasporti [popolari] di piacere e d’entusiasmo”. Il ricorso a citazioni esclusive da melodrammi non visti passivamente (negli anni di apprendistato) ma esperiti immaginativamente e creativamente (composizioni segrete al cembalo su testi metastasiani, secondo il non smentito Deleyre), ci permette già di avanzare l’ipotesi di *Romanzo* come *Residuo*, scoria, di abortiti impegni compositivi nella grande forma del dramma per musica. E mette

conto citare, a questo punto, alcuni spunti “depressivi” (al riguardo della propria creatività musicale, oltre l’arte di “enfler pipeaux” pastorali o semipastorali) che vanno apparendo sia alla voce “Génie” che alla voce “Monologue” del *Dictionnaire*, ma anche nella lettera sull’*Alceste*, e nella prefazione della ed. postuma delle *Consolations des misères de ma vie*. È in quest’ultima occasione che Jean-Jacques (o chi per lui, molto vicino a lui) confessa di non disporre di capacità creative musicali sufficienti a sostenere un grande impegno espressivo (anche se sa di essere immaginativamente un padrone del “giusto senso” della verità artistica: in questo ultimo caso infatti, si tratta del *Pygmalion*, siamo in situazione di netto superamento dell’entusiasmo metastasiano, e Rousseau “sa” di aver inventato la formula del nuovo espressionismo, giusto per la “scène grande et pathétique”; una situazione creata ex nihilo, ma per la realizzazione della quale “manca la musica” e, aggiunge, “je ne connais que M. Gluck en état d’entreprendre cet ouvrage et je voudrai bien qu’il daignât s’en charger [...]”).

Un lato, pertanto, di questa coazione alla citazione metastasiana, di cui andiamo trattando, ripeto *uno*, perché i margini della composizione rousseauviana, gli inconsci sfrenati e frenati, sono, come ben si sa, molteplici, coerenti, contraddittori, indifferenti, ecc., dovrebbe anche esprimere, per servire ad ogni costo la forma del *déguisement* continuo della confessione e del *journal intime*, il *lirismo* della impotenza creativa (in questo caso un *dommage* o un *he-las*, relativo al tema: “mai scritta una grande aria [o una grande opera] metastasiana”).

7. La lettera in cui Julie fa la critica “savante” dell’engagement sociologico dell’amante [*il y a de la recherche et du jeu dans plusieurs de tes lettres*: II.15] è una specie di prova di un nuovo genere diegetico-sperimentale. Rousseau cerca di fare della narrativa sullo stile stesso della scrittura: raccontare, esprimendola, la *fatica* comunicativa, in un momento di difficoltà affettiva, attraverso l’imitazione della faticosa scrittura. *Le texte* [di questa *lettre*, scrive Rey, l’editore] *a été inventé à grand peine*: argomenti “difficili” come le relazioni fra desiderio eterosessuale nella assenza e nel differimento e masturbazione; la sensualità timida; il precipitare nel già detto o nella critica [Petrarca, Marino]; l’altissima *maniera* che si manifesta nella negazione della “manie françoise” di *manierare* ossia: “manierando”, colpevolissimamente, emozionandosi negli stessi incidenti “moralì” della scrittura stilistica ecc., sono tutti momenti che si accavallano e sembrano chiedere una soluzione sbrigativa, autocritica, confessionale, penosa: per es. un metastasiano richiamo all’ordine della semplicità.

È questo puntualmente avviene in un arioso diluito che invoca semplicità (contro i *langages de saison*, les *jargons fleuris* ecc.; come per l’*Alceste* di Molière: perché la *gaité* [de l’amour] sia *simple, nue*, senza spirito, senza arte, ecc.) e la dissolve, via dal paradigma arioso, trascinandola nella semplicissima epistolografia dei fatti (cfr. la evocazione del semplice amore del “semplice” M. D’Orbe). È qui, prima di questa decisione che compare e scompare (nel brouillon detto di *Luxembourg*) una citazione metastasiana, dalla seconda parte di *La morte di Abele*:

*e parla anche il diletto
coi segni del dolor.*

È malamente “aggiunta” alla figura del pianto per eccesso di gioia, e immediatamente viene tolta. Una associazione di idee? Un appunto? Un rilancio energetico di *bello stile cantabile*, da espungere in ossequio alla cifra del rifiuto dello stile e della grazia che è il tema dello stato d’animo di una comunicazione ricchissima in quanto incerta e laboriosamente, o duramente vera?

Qualsiasi risposta a queste domande ci riporta sempre ad un uso doppio [strumentale e motivazionale] del testo metastasiano. Origine (ideativa) e mezzo (trovato-fatto) per una operazione stilistica aberrante: l’imitazione della spontaneità.

8. Metastasio ricompare ora molto avanti (IV.11), in una lettera che spartisce, con un intermezzo dedicato alla compiaciuta contemplazione della serenità del ménage virtuoso di Julie sposa, il romanzo intero nelle due macrosezioni dell’amore e della morte. Si tratta di una citazione, dal *Giuseppe riconosciuto*, della celebre aria proverbiale: *Se a ciascun l’interno affanno* ecc.; è una intrusione spropositata. Il testo metastasiano definisce l’invisibilità dell’affanno di tutte le anime (sante e perfide, virtuose e viziose) nella opaca fisionomia della serenità. Il testo dell’aria di Des Preux definisce l’invisibilità fisionomica della gioia dei virtuosi, la visibilità del lusso dei viziosi, una certa compassione per l’intuibile costo

segreto dei vantaggi mondani, accanto alla certezza della sensuale beatitudine delle riflessioni oneste, che si accompagna, poi, di fatto, sempre, ad una scena beata, di visibile apparato: o una raggianti solitudine (dei Des Preux) in cui le ore scivolano rapide e charmantes, o una raggianti comunità, specifica, delle colazioni “à l’Anglaise” o “à la Suisse” (senza valletti, senza importuni) in cui la *confiance* permette a tutti di essere, nutrendosi, ciò che si è (e quindi di rendersi visibili) [come in casa Wolmar]. Lo sproposito, o, comunque, l’ambiguità negligente della citazione vanno rendendo sempre più *strumentale* il ricorso al souvenir melodrammatico; in effetti il Romanzo sta uscendo dalla sfera di influenza dell’Opera (vedremo, più avanti, che recuperando una “realistica” assunzione di pertinenze tragiche, cercherà di *inocularsi* altre forme di contagio: ricorrendo molto alla ritmica e anche alla metrica raciniana). La negligenza delle irruzioni quasi casuali delle rimanenti tre situazioni metastasiane (*lettera IV.17*, il pericolo mortale sul lago e la visita ai luoghi e alle *cose* [*monuments*] dei giochi dell’innamoramento, con un lacerto di recitativo del *Demofonte* [III.9: magramente semantico: *E tanta fede e sì dolci memorie*]; *lettera V. 13*, con una citazione dell’*Eroe Cinese* [III.5: gnomica: *Ch’un freddo amante è malsicuro amico*] in cui si adombra in claire una metastasiana occulta e silente “amante di Des Preux”, suggerendo un piccolo digressivo impianto di lieto fine “per generosità”; *lettera VI.8*, in cui si orna la crisi religiosa di Julie (dolcissimo marasma: la *sensibilità* ha disposto teneri abbandoni a tutte le forme possibili di incontri tematici) con uno sbilenco ritaglio di recitativo, quasi-gnomico ma poco comprensibile da *La morte di Abele* [... *il cor gradisce / e serve a lui chi'l suo dover compisce*]) conclude il ciclo di queste illustrazioni *par coeur* da un repertorio melodrammatico “ufficiale” e aggiornato (Rousseau non ricorre alla *Didone* o all’*Artaserse* della prima stagione, italiana, del Metastasio: si rifà piuttosto al repertorio dei musicisti nuovi e della distribuzione internazionale della seconda fortuna metastasiana che corrisponde sia a una certa caduta della attenzione linguistica e semantica, da parte di pubblici impreparati alla lettura letteraria, sia ad un impegno di ricerca del gusto cantabile-espessivo dei nuovi virtuosi vocalisti che vanno sdegnando le tipizzazioni delle arti e vanno rivalutando il pregio comunicativo del recitativo).

Si sarà notato che il catalogo è incompleto, la dodicesima citazione metastasiana (*lettera I.2: E poi ch’amor di me vi fece accorta*) non cita Metastasio, ma sfacciatamente riporta quattro versi da una ballata del Petrarca (*Lassare il velo o per sole o per ombra*). Che sia una citazione metastasiana lo suggerisce Jean-Jacques, nella edizione Duchesne, aggiungendo, in nota, accanto alla traduzione francese, la sigla: *Metast.*

Rousseau è un autore diligente e ansioso, i testi sono da lui vissuti, nella scrittura, come esperienze di “precisazione” ossessiva degli effetti stilistici: cinque o sei notti di insonnia, girando e rigirando periodi (cfr. *Confessions*, libro VIII) alla ricerca “du nombre et de l’harmonie” della frase. Sono note altresì le sue furiose reazioni agli errori di stampa (soprattutto, e questo può essere strano, documentati nelle lettere a Coindet a proposito non tanto del testo letterario, quanto delle didascalie “staccate” per le illustrazioni di *Julie* [cfr. l’ed. di A. François, delle lettere a Coindet, nel XIV volume degli *Annales de la Soc. J.-J. Rousseau*]); è impensabile che la negligenza, l’improprietà, l’errore siano altro che il frutto di un sapiente calcolo “denegativo” (stilistico a volte, a volte ideologico, a volte propriamente nevrotico [nei termini del “dar voce e forma alla nevrosi”]). Tutta l’opera di Jean-Jacques è, in prima istanza, una denegazione (tralasciamo quanto sia denegativa in seconda, terza, quarta, ennesima istanza): musica come ideologia, botanica come morale, pedagogia come romanzo, romanzo come melodramma, trattato politico come epos ecc. ecc. La denegazione produttiva si configura, in letteratura, come l’organizzazione linguistica o comunque comunicativa di lapsus, sogni (diurni e notturni), sintomi, pause e silenzi, reticenze, menzogne, contraffazioni, plagii: una organizzazione che sposta i margini della indifferenza e della cura, realizzando in questo spostamento o in queste sostituzioni lo spettacolo della manifestazione dell’opus.

È eloquente in questo senso un episodio che da solo può illustrare il fenomeno: a Malesherbes che consiglia la soppressione di un *par hazard* (che avrebbe suonato blasfemo e censurabile) Jean-Jacques risponde con un gesto simultaneamente lassista e rigoroso:

[...] s'il ne tient qu'à sacrifier ce mot-là, j'y consens. Qu'on en mette un autre [...] pourvu que ce mot, substitué, ne gâte l'harmonie de la phrase [...].

È evidente che là dove l'attenzione è tutta presa dall'impegno ideologico (quello che chiama la censura) e tematico, l'interesse dell'autore, effettivamente, è tutto concentrato sulla disposizione fonica o ritmica o metrica dell'eloquium. Qualsiasi altra parola che abbia il carattere fonico, ritmico, timbrico (dio sa che cosa) di quella caduta, andrà bene.

La citazione pseudo-metastasiana, là dove il petrarchismo generico, congelato, della ballata è visibilissimo, si scopre come un falso incidente o uno stilizzato stralfalcione. È un segno di guida, verso il crescere, verso il climatizzarsi e, quindi, verso il decrescere finale e il dissolversi della apparizione di effetti di *aderenza* (prima tematica, poi musicale, poi, nel decremento, ancora tematica) all'aura della sensibilità metastasiana. Quella *sensibilità* che il poeta della grande musica del Settecento aveva organizzato in quel *sistema* ripetitivo e multifunzionale (etico, estetico, terapeutico, politico, biologico, ermeneutico ecc. ecc.) che Jean-Jacques fa descrivere a M. de Wolmar quando tratteggia il ritratto della personalità di Julie ancora calda (lettera VI.11): *La sensibilité porte toujours dans l'âme un certain contentement de soi même indépendant de la fortune* [aveva detto Julie: "s'il falloit renaître (...) (le mal) quej'ai souffert me seroit agréable encore..."].

In questo senso, la *prima* citazione metastasiana, *deve* essere "sensibilmente" impertinente, sbagliata, mal-scelta, falsa. Concerne infatti i primi passi, i primi moti di corteggiamento e di avvicinamento, di schemi di affinità sentimentale che devono ancora conquistare ai propri atti il clima della "risonanza" o della unità *melodica* (e sarà la parte ascendiva, erotica, del romanzo). In quanto prime movenze *devono* autodescrivere come impacciate, incompetenti, rozze, inopportune, gaffeuses.

Sarà quindi, l'aura metastasiana, una meta evolutiva e il romanzo (fra le tante cose che è) ne sarà la descrizione programmata e progressiva. La modernità enormemente trasgressiva di Jean-Jacques romanziere sta in questo:

1. raggiungere lo stile del romanzo quando, a romanzo avanzato, la scrittura stessa avrà realizzato la mimesis progressiva di una conquista dello stile in cui specificamente si può distendere l'esperienza sentimentale in cui si risolve il racconto;
2. il primo stile così ricercato non sarà uno stile narrativo, ma un travestimento ossessivo dello stile lirico-recitativo del melodramma;
3. le infinite *arie* e gli infiniti *recitativi* che reggono la trama intessuta di *langueurs* et *longueurs* sono preziosamente occultate da pretesi accidenti mnemonici (le "vere" arie e i "veri" recitativi ridotti ad *agrèments*, mordenti, variazioni, appoggiature, applicate nella vicinanza di momenti il cui senso neo-retorico è sempre quello, confuso, del doppio senso [drammaturgico o chimico] della "crisi": a. avviamento alla soluzione della condizione incerta, b. trasformazione-mutazione), così che, quasi, i modelli sembrano essere copie imperfette, mutile, vecchie, della loro stessa copia (che è una *verità* "qui s'étale dans la durée", là dove il procedimento melo-drammaturgico "contraeva" *sensation* e *sententia*, intenzione morale e atto sensuale, nella forma cantabile: sovrapponendo in simultaneità i tempi del canto, del pensiero, del ritmo, della seriazione accentuale in un'unica durata);

4. incapace di trasformarsi da raffinato e gracile petit Faiseur, in grand Faiseur de musique (travailleur de Metastase) [è un problema ossessivo della sua biografia sia segreta che rivelata *autant que intime*: ricordiamoci del penoso episodio di d'Holbach e del tradito patto del piccolo plagio nelle pagine delle *Confessions* che ripercorrono la composizione di *Devin du Village*] Jean-Jacques compie, porta a termine sia un antiromanzo, in quanto ricorre a forme espositive derivate dalla drammaturgia musicale (colossali *arie*, digressive, spianate nel tempo antinarrativo della prosa *coulante*) fino a scrivere, nel romanzo, una super-Opera Italiana, sia un anti-melodramma, perché a fronte dei diversi "richiami" ai testi "sacri" della genialità musicale dei Grands Faiseurs, sistema appunto questi procedimenti ariosi denaturati contro l'ordine stesso formale della comunicazione musicale, che è, appunto, non la dilatazione, l'amplificatio immane di immani longueurs, ma la contrazione vertiginosa di immani langueurs (in quartine di ottonari).

Accadono a questo punto due nuovi fenomeni. L'accensione continua di sempre nuovi, ma soprattutto sempre lunghi, "couplet lyriques", interni alla prosa, alcune strofizzazioni interminabili (che servono alla denegazione del melodramma) inducono, più o meno passivamente, all'orecchio di Jean-Jacques che è tanto sensitivamente un Titano di musicalità, quanto poco sembra esserlo [un titano musicale] (nella spietata autocritica) nel comportamento creativo, un'abitudine verso una paradossale disposizione a lavorare sulla musicalità del verso francese (paradossale se pensiamo al fatto che Jean-Jacques è l'incarnazione dello spirito di crociata bouffoniste, è il santo e il martire della lotta contro la musicalità della lingua francese, e così via). Così come Des Preux si dimostra (nella *lettre du Bonheur*: V.2), nel punto climatico del romanzo, l'alleato di Wolmar, cioè del suo antagonista [sia romanzesco, sia melodrammatico] Rousseau si allea, nel furore antiromanzesco e antimelodrammatico che lo va travolgendo, proprio con il verso francese.

È una esperienza già promessa nel 1909 (in un celebre articolo del musicologo P.-M. Masson, cfr. *Annales de la Société J.-J. Rousseau*, t. V) e mai mantenuta da nessun filologo dotato di orecchio musicale, la verifica della ipotesi di una progressiva versificazione (più che altro *raciniana*, ma ci deve essere molto di altro e di più) del romanzo, via via che la trama guadagna terreno nella sua campagna di denaturazione stilistica, o meglio di decondizionamento stilistico, nei confronti di tutti i modelli assunti e peraltro determinanti la sua composizione (già si è detto; opera metastasiana, poesia italiana, Richardson, ecc.). Masson cita diversi effetti. Per es. l'elegia di Julie (morente: in VI.8):

*Le pays des chimères est en ce monde
le seul digne d'être habité,
tel est le néant des choses humaines,
qu'hors l'être existant par lui même,
il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas.*

È un luogo in cui Jean-Jacques stesso, fiero della sua arguzia iper-stilistica, segnala come M. de Wolmar abbia trascritto *foneticamente* la pronuncia (*qu'hors*, invece di: *que hors*) dolcissima di Julie (e ne viene fuori la versificazione).

Oppure il grande spettacolo di allocuzione al Mare, non certo più un'aria di *procolla*, nel tono cupo di un allure sempre semi-alessandrina:

*J'entends le signal et les cris des matelots;
je vois fraîchir le vent et déployer les voiles:
il faut monter à bord, il faut partir. Mer vaste,
mer immense, qui dois peut-être m'engloutir
dans ton sein, puisse-je retrouver sur tes flots
la calme qui fuit mon coeur agité.*

Oppure la tirata contro le donne (VI.7), tutta versificabile; quella che comincia:

Femmes, femmes, objets chers et funestes [...]

e finisce con un altro *mare* ben poco metastasiano:

*Mais sur la mer tranquille en apparence,
on se sent élevé, porté doucement et loin,
par un flot lente
et presque insensible;
on croit ne pas sortir de la place,
et on arrive au bout du monde.*

Non sarà Charles Baudelaire a raccogliere questo apporto di superamento dell'arioso misurato; già nel 1787, un falsario, sensibile al punto di riuscire a districare i versi francesi contenuti nel romanzo, pubblica (nella cosiddetta *Correspondence secrète, politique et litteraire, pour servir à l'histoire des cours*, ecc. [detta *Corr. de Metha*, Londra]) un poema, firmato Rousseau e dedicato alle donne, che comincia:

*Objet séduisant et funeste,
que j'adore et que je deteste,
toi qui la nature embellit,
des agréments du corps et des dons del'esprit,
qui de l'homme fais un esclave,
qui t'en moque quand il se plaint,
qui l'accables quand il te craint,
qui le punis quand il te brave [...].*

e che raccoglie, con compiacimento, il suggerimento di Jean-Jacques; molto, troppo presto; estraendolo dalla interna ed ineffabile esperienza del parricidio stilistico (del *Metastase*) dopo il *travail*; e consegnandolo alla distribuzione romantica, informalmente, come un qualsiasi atto creativo (e non come un mitico delitto).

L'altro fenomeno cui alludevo, di allontanamento dallo schema melodrammatico, e sempre nello spirito dell'antiromanzo, è la celebre pubblicazione dei *Sujets d'estampes* (XII) per la *N.H.*, pubblicati da Coindet, e che Rousseau aveva pensato di far precedere da testi di iconologia del romanzo destinati ad accompagnare i dodici quadri, curatissimi, nella scelta e nella discussione della esecuzione (ora pubblicati, i testi, nel tomo II, delle *Oeuvres Complètes Pléiade*). Ad essi rimando, e agli eccellenti commenti della loro edizione. Sulle singole scelte potrebbe essere scritto uno studio analitico che qui non mi posso permettere. Devo solo aggiungere una questione dilemmatica: tutte le *descriptions* (si badi bene: sono didascalie che dicono *tutto* e nientaltro di quello che si vede, *muovendolo*; già che nella immagine incisa il soggetto rimane fisso, fotografico) non solo sono enigmaticamente "interessate" (Rousseau si arrabbierà molto a proposito di alcune irrealistiche posizioni di moto o di ordine spaziale delle figure negli "insiemi", e anche al proposito dei *tetons* di Claire e Julie, appiattiti come se fossero delle parigine e non delle "Suisseuses" [cioè scarse di carne, ma scoperte, invece che polpose e coperte] ecc.) ma dimostrano che l'interesse di Jean-Jacques è di misurarsi contro la difficoltà della ineluttabile "fissità" delle scene. Cerca diversi schemi per dare una illusione di movimento "mnemonico", "immaginativo", "cerebrale".

Dobbiamo ora deciderci qui fra una diagnosi di profezia (tecnica) della istanza della decima musa, e di ultimo tentativo di poter eccellere *musicalmente*, inventando un modo di sentire la emozione visiva *nel tempo* (cioè un modo, d'avanguar-

dia, di diffondere un effetto musicale, in un testo iconico). (Deve essere stata una brutta esperienza, per Coindet: la testa di Henriette è troppo grossa, i bambini hanno sì la testa grossa, ma con l'andare degli anni si riproporzionano; Julie sembra una rammendatrice; le sguadrine di Parigi sono più immodeste che sfacciate; il Jura è basso e lungo, Des Preux si appoggia male; Des Preux è "troppo di schiena" ecc. ecc.).

Nel 1774, a Londra, per mano di Moreau le Jeune, si pubblica una edizione illustrata dal celebre pittore, che ha una fortuna smodata. "Qualcosa" avviene in ordine alle scelte dei *sujets* (alcuni conservati, altri sostituiti con un certo e indefinibile acume); le stampe ora si affacciano sulla lettera e non sono più raccolte "a parte"; in effetti anche l'operazione anti-romanzo attraverso l'immagine sembra riuscita: le figure sono indispensabili. Osservando a lungo i nuovi testi iconografici (li riporto in illustrazione; in ordine) si dovrebbe scoprire qualcosa a proposito di una eventuale conferma, o di una ritrattazione, (via l'istanza del movimento illusorio *della* immagine e *nella* immagine), degli esiti anti-melodrammatici di un romanzo che è quasi un'Opera, che è un'anti-Opera, che è una super-Opera, che è un sostitutivo dell'Opera, e così via, fino a farci impazzire.

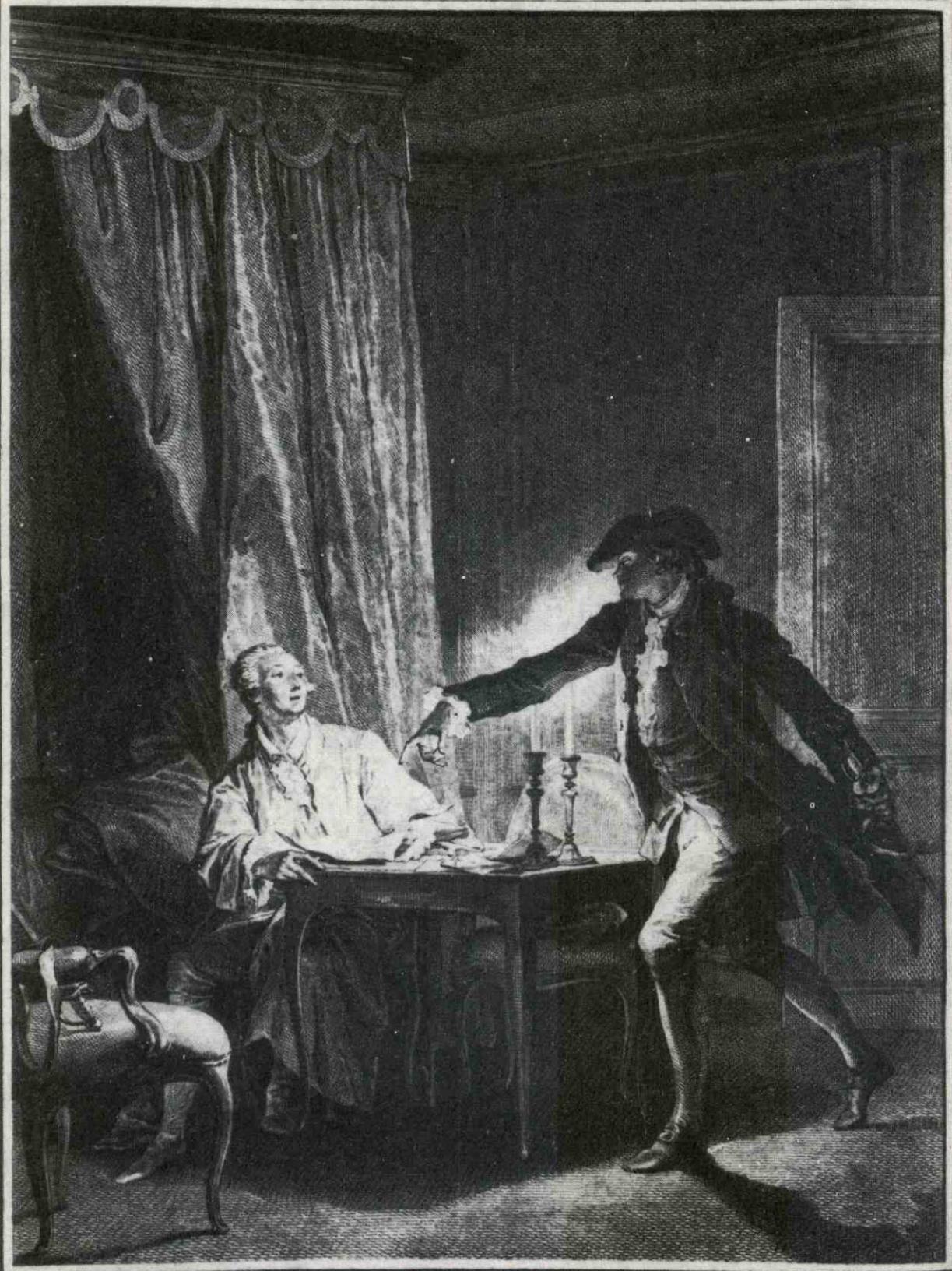
Ecco il confronto, in tabella, delle due serie (l'edizione londinese non è divisa in sei libri, ma in due tomi); tutte le decisioni, le differenze, le sostituzioni, sono altrettanti temi per una futura dovuta indagine.

COINDET	MOREAU, LONDRES 1774/1776
I.14	=
I.60	I.63
II.10	= come t. I p. 75
II.26	= come t. I p. 91
III.14	= come t. I p. 107
III.18: <i>La force paternelle</i>	≠ sempre III.18 ma t. I p. 111: <i>scena dell'intrattenimento dei filosofi holbachiani</i>
IV.6	≠ come t. II p. 12
IV.17: <i>Les monumens des anciennes amours</i>	= sempre IV.17 come t. II pag. 23, ma: <i>scena del pericolo nel lago in tempesta</i>
V.3	MANCA CORRISPONDENZA
V.9	MANCA CORRISPONDENZA
MANCA CORRISPONDENZA	VI.2: <i>scena della musica in casa, un'aria di Leo</i>
MANCA CORRISPONDENZA	VI.9: <i>scena della caduta in acqua di Julie durante il salvataggio del piccolo</i>
VI.11: <i>Claire Claire, les enfants chantent la nuit</i>	≠ sempre VI.11 ma: <i>scena dello scompiglio durante la visita medica</i>
VI.11: senza iscrizioni	≠ sempre VI.11 ma: <i>scena della disperazione al letto di morte</i>



J. M. de la Roche le Jeune del.

A. L. de la Roche sculp.



J. M. & H. G. del.

II.10

J. G. Sculp.



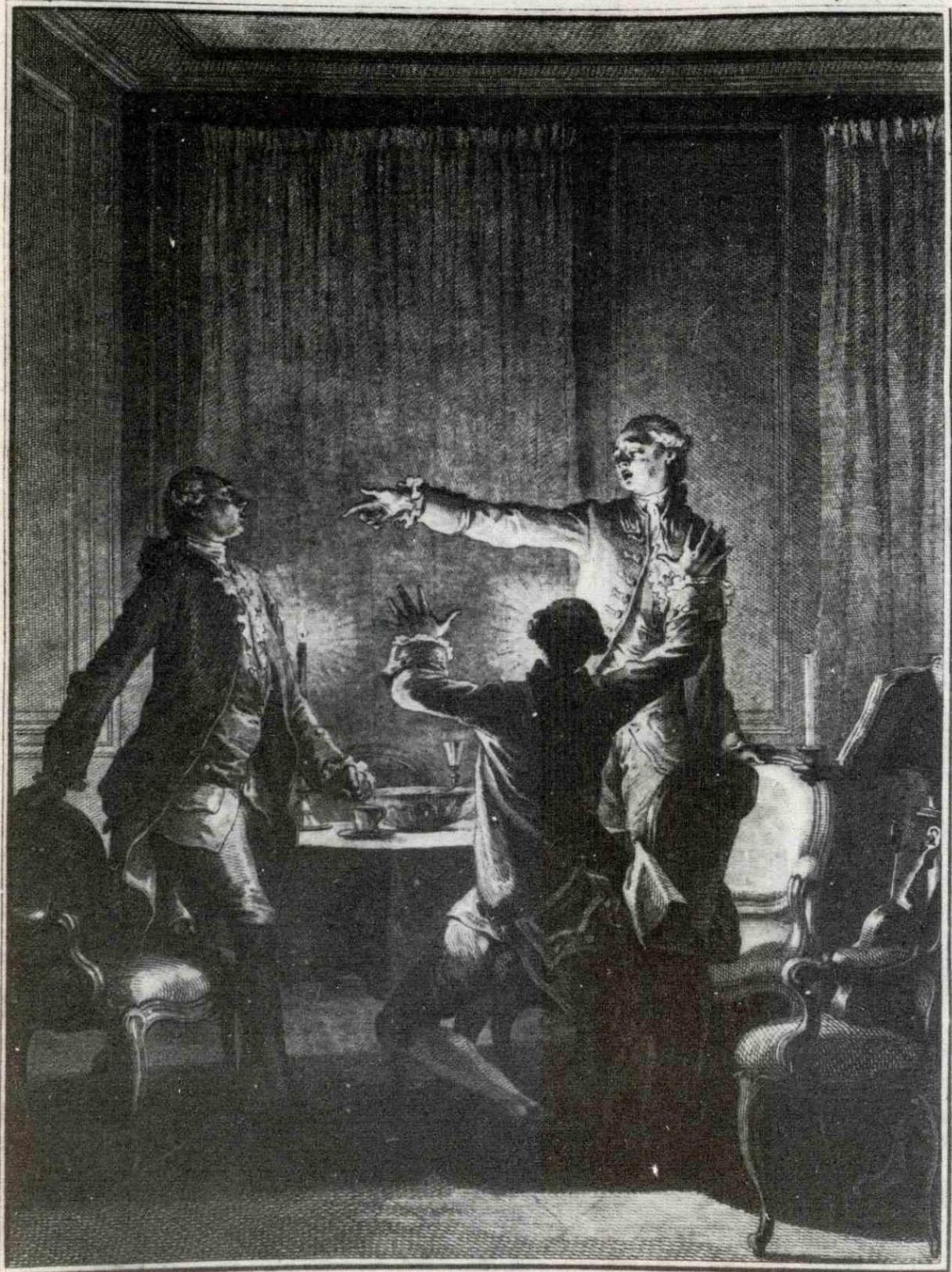
A. W. De Lamer le jeune dessin.

A. W. De Lamer Sculp. 1770



J. M. a. *Verona le zingari*

Le Miroir de la France







M. de la Roche.

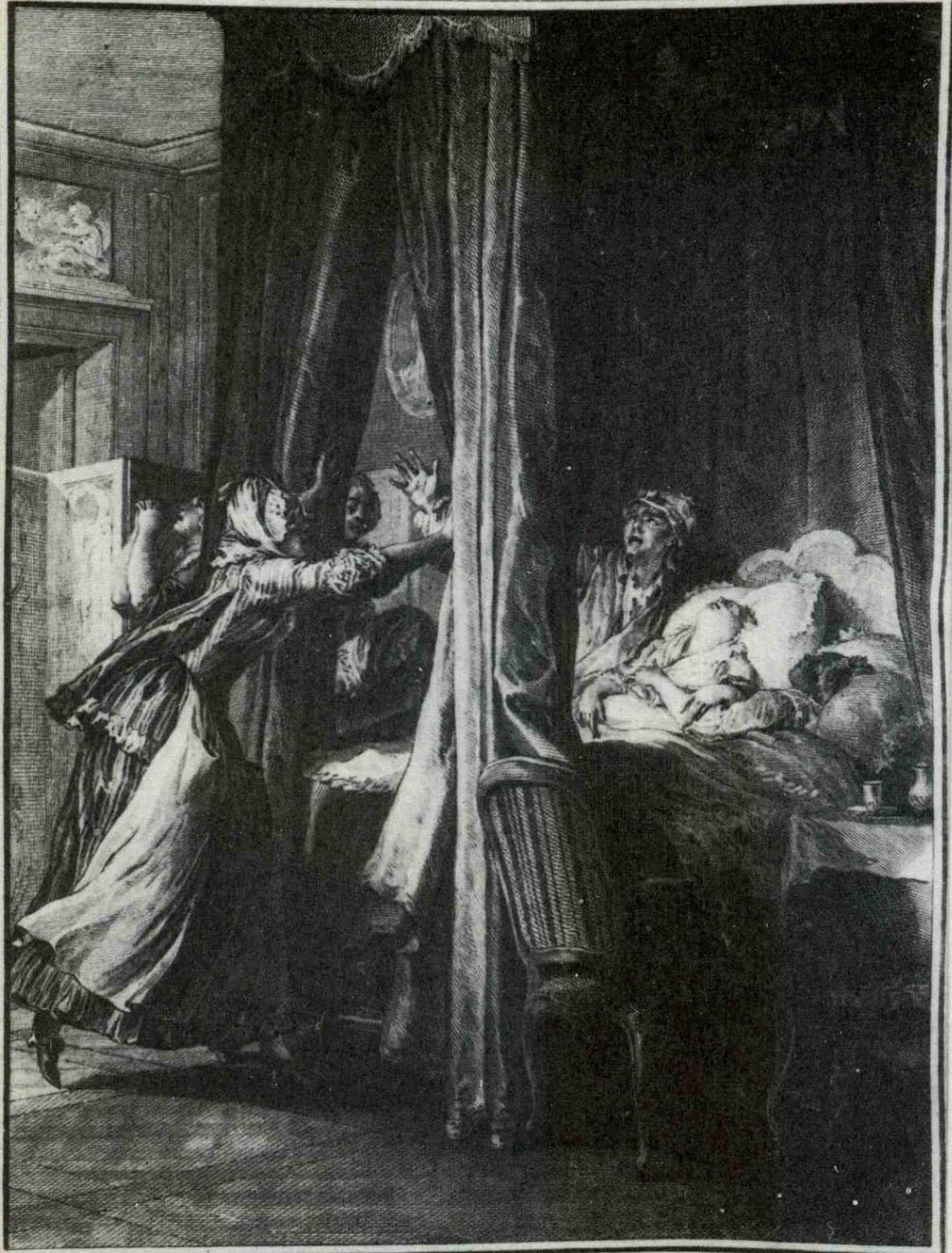
J. B. L. & Co.





J. B. Moreau delinavit

M. le Comte



dessiné par J. H. Moreau le Jeune

gravé par Delaunay le Jeune

QUESTO PRIMO
QUADERNO
DELLA
SOCIETÀ LETTERARIA DI VERONA
È STATO GRAFICAMENTE
CURATO
DA
FRANCESCO ARDUINI
FOTOCOMPOSTO E STAMPATO
DALLA
COOPERATIVA NUOVA GRAFICA CIERRE
IN VERONA
24 NOVEMBRE 1983

ciette

