

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA
ALTA PATRONA S. A. R. LA PRINCIPESSA DI PIEMONTE
FONDATORE E PRESIDENTE CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

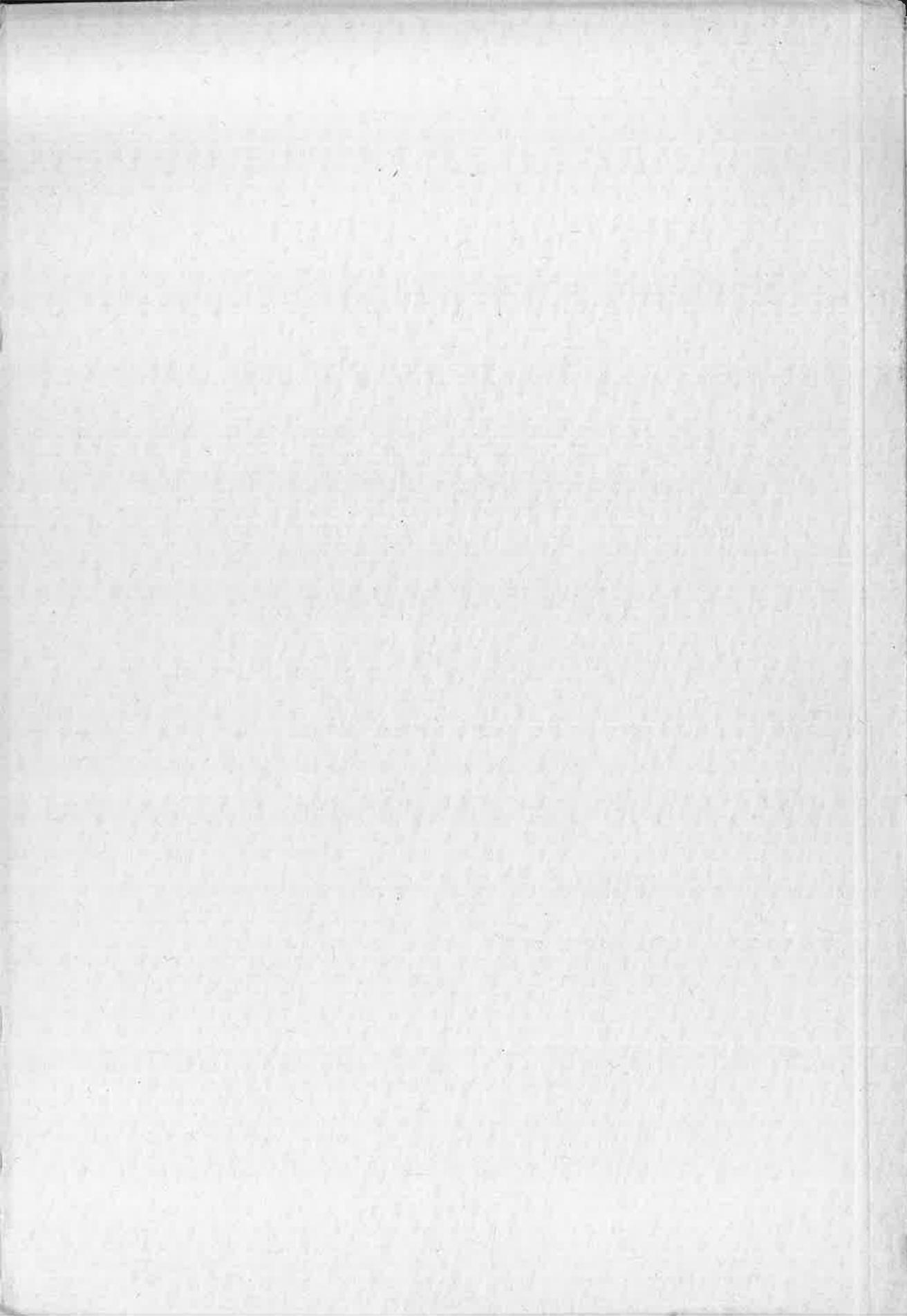
**LA SCUOLA
VENEZIANA**

(SECOLI XVI-XVIII)

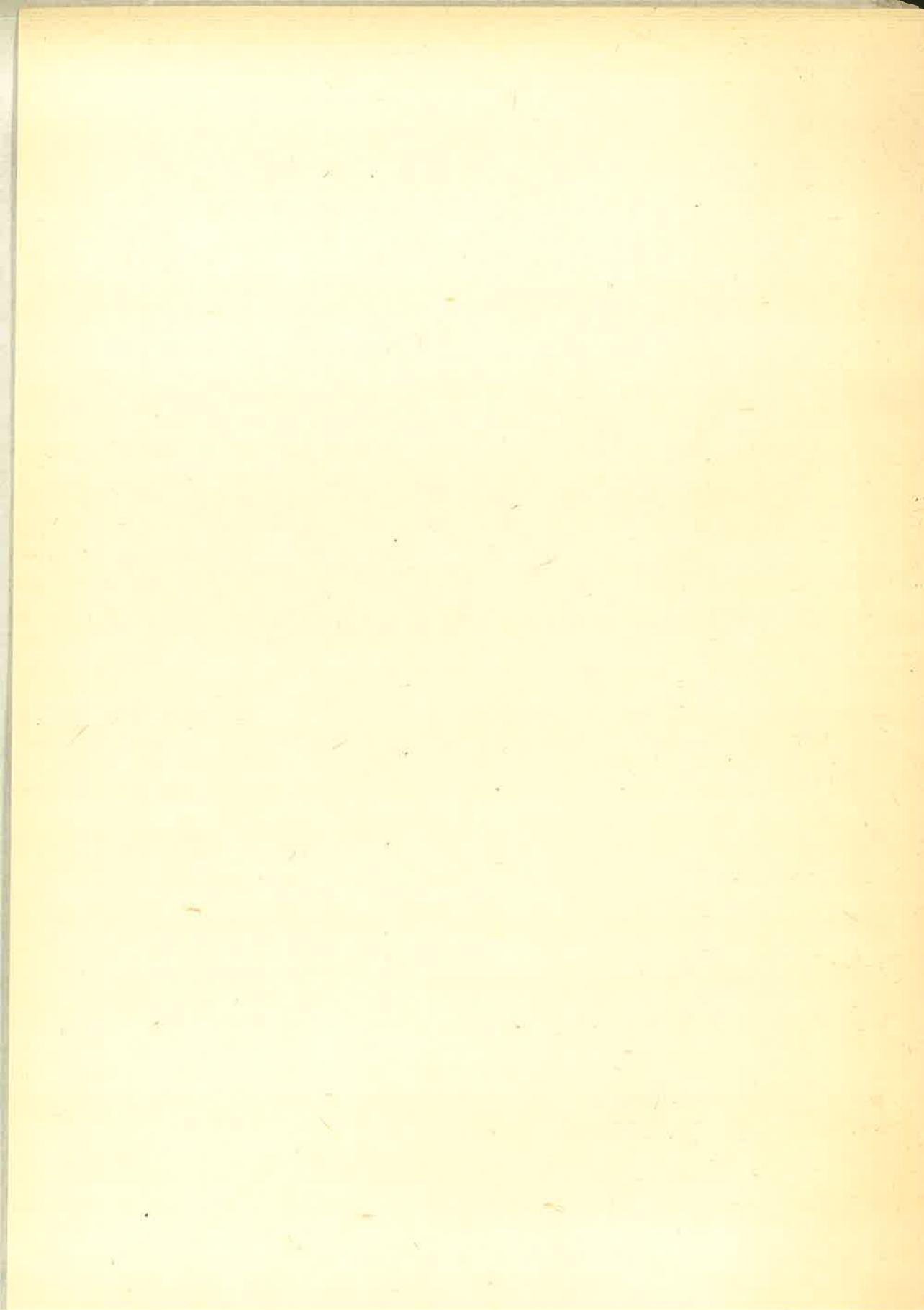
NOTE E DOCUMENTI

RACCOLTI IN OCCASIONE DELLA SETTIMANA CELEBRATIVA
(5-10 SETTEMBRE 1941-XIX)

LIBRERIA EDITRICE TICCI - SIENA
1941-XIX



LA SCUOLA VENEZIANA



ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA
ALTA PATRONA S. A. R. LA PRINCIPessa DI PIEMONTE
FONDATORE E PRESIDENTE CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

LA SCUOLA
VENEZIANA
(SECOLI XVI-XVIII)

NOTE E DOCUMENTI

RACCOLTI IN OCCASIONE DELLA SETTIMANA CELEBRATIVA
(5-10 SETTEMBRE 1941-XIX)

LIBRERIA EDITRICE TICCI - SIENA
1941-XIX

Proprietà letteraria riservata

S. A. POLIGRAFICA - SIENA

LA TERZA SETTIMANA MUSICALE SENESE

La terza Settimana musicale senese s'inizia, nonostante lo stato di guerra che insanguina il mondo, per disposto del Ministero della Cultura Popolare, il quale non si è limitato soltanto ad incoraggiarla, ma anche a sostenerla generosamente ponendola, come ebbe a dichiarare ed a ripetere S. E. il Ministro Pavolini ai rappresentanti degli Enti senesi da Lui convocati a Roma, fra le manifestazioni artistiche nazionali più importanti, perchè rivelatrice di tesori dimenticati o sconosciuti del patrimonio musicale italiano.

Io sono perciò molto grato a S. E. Pavolini di avere così autorevolmente e comprensivamente valorizzato questa mia iniziativa che viene a porre la mia amata Città all'ordine del giorno musicale della Nazione, realizzando così quanto fu sempre mio più vivo desiderio.

Questa terza Settimana, dopo la prima dedicata ad Antonio Vivaldi e la seconda agli Scarlatti, vuol celebrare la Scuola Veneziana che è la più ricca e splendida fra quante ne ha avute l'Italia, poichè fiorisce ininterrottamente dal secolo XVI al XVIII.

La Settimana non pretende certo di offrire un quadro compiuto di questa Scuola gloriosa ma solo di darne un semplice per quanto efficace disegno e la scelta è caduta su di essa, anche perchè quest'anno ricorre il secondo centenario della morte di Antonio Vivaldi, del quale si esegue, rappresentato sulla scena, l'Oratorio inedito « Juditha triumphans ».

A S. A. R. la Principessa Ereditaria, Maria di Piemonte, rivolgo il mio devoto omaggio anche a nome delle mie Istituzioni musicali che si onorano del Suo Alto Patronato.

Alla Reale Accademia d'Italia che anche quest'anno ha concesso i Suoi ambiti auspici nominando a rappresentarla l'illustre Maestro Francesco Cilea, rinnovo qui l'espressione del mio animo grato.

Alla Banca d'Italia, al Monte dei Paschi, alla Confederazione Professionisti e Artisti, alle Autorità ed agli Enti locali tutti, i quali vollero unirsi a sostenere la mia ardente fatica, che ha sempre mirato e

mira solo al lustro ed all'incremento di Siena, la mia riconoscenza per la Loro fattiva comprensione.

La commossa mia gratitudine va inoltre alla illustre Regia Accademia dei Rozzi che per la terza volta mi volle dimostrare la Sua benevolenza concedendomi signorile ed illimitata ospitalità. Ringrazio S. E. Balbino Giuliano, che gentilmente accolse l'invito mio di inaugurare questa terza Settimana e il Prof. Fausto Torrefranca che accettò l'incarico di commemorare Antonio Vivaldi.

Ai miei illustri collaboratori Maestri: Casella, Direttore artistico della celebrazione, Barblan, Dagnino, Frazzi, Ghedini, Mortari, che hanno elaborato le musiche inedite e rare che si eseguono, il mio plauso ammirato.

Al M^o Antonio Guarnieri, il cui solo nome è garanzia della eccellenza e della nobiltà delle esecuzioni musicali affidategli, l'espressione più viva dell'animo mio grato.

Nè voglio dimenticato quì il mio antico e fedele Collaboratore Prof. Fiero Baglioni, Direttore della M. I. V., per tutta la complessa e difficile organizzazione delle manifestazioni musicali, da Lui compiuta con appassionata vigile solerzia.

Non meno grato sono al Prof. Alessandro Raselli, Procuratore della mia Accademia ed ai Segretari della medesima, Prof. Armando Vannini e la violinista Olga Rudge. A quest'ultima, che compilò già il Catalogo tematico dei concerti inediti di Antonio Vivaldi per il Numero unico della Settimana Vivaldiana, si deve oggi quello delle composizioni vocali e dei Microfilm della mia Biblioteca musicale, di cui parecchi, come è noto, furono generoso dono del poeta Esdra Pound.

Ringrazio infine anche gli altri Collaboratori di questo fascicolo: la Dott. Luin, il Dott. Rolandi, il M^o Prof. Vatielli.

Questo Numero Unico, la cui compilazione è fatica particolare del mio amatissimo e dotto amico Sebastiano Luciani, (cui pure deve l'elegante edizione del libretto della « Juditha »), viene ad arricchire la serie dei precedenti che, come già dissi, vuole essere un contributo alla conoscenza ed alla rivalutazione dell'antica musica italiana.

GUIDO CHIGI SARACINI

Siena, Settembre 1941. XIX.

PROGRAMMA DELLE MANIFESTAZIONI

VENERDÌ 5 SETTEMBRE: Ore 11, nella Sala del « *Mappamondo* » del Palazzo Pubblico: Inaugurazione della Settimana con un discorso del Senatore BALBINO GIULIANO. Ore 20,30 nella medesima Sala: Concerto orchestrale, diretto da FERDINANDO PREVITALI (musiche di ANDREA e GIOVANNI GABRIELI, scene dalle opere « *Ercole amante* » e « *Giasono* » di FRANCESCO CAVALLI, aria per soprano di GALUPPI e concerti grossi di TORELLI e BONPORTI).

SABATO 6 SETTEMBRE: Ore 17,15 nel Salone del Palazzo Chigi Saracini: Concerto vocale e strumentale da camera diretto da ROBERTO LUPI (« *Mottetto* » per soprano, archi e cembalo di BONPORTI, arie per soprano di MARCELLO, concerto per organo di VIVALDI-BACH, duetti per soprano e mezzo-soprano di CALDARA e STEFFANI, musiche per cembalo di GALUPPI e PLATTI, sonata per due violini, cello e cembalo di BASSANI).

DOMENICA 7 SETTEMBRE: Ore 18, nel Salone del Palazzo Chigi Saracini: Concerto (musiche di CLAUDIO MONTEVERDI), colla partecipazione del « *piccolo coro* » di « *S. Cecilia* » diretto da BONAVENTURA SOMMA (Canzonette, Madrigali, « *Sonata sopra Sancta Maria* » per coro ed orchestra nella versione originale e « *Salmo* » per sei voci, coro ed orchestra).

LUNEDÌ 8 SETTEMBRE: Ore 20,30, nel R. Teatro dei Rozzi: Esecuzione dell'Oratorio « *Juditha triumphans* » di ANTONIO VIVALDI, nella elaborazione di VITO FRAZZI e nella riduzione scenica di S. A. LUCIANI, diretta da ANTONIO GUARNIERI, (scene su bozzetti di VIRGILIO MARCHI regia di CORRADO PAVOLINI).

MARTEDÌ 9 SETTEMBRE: Ore 17,15, nell'Aula Magna della R. Università
Commemorazione di ANTONIO VIVALDI (in occasione del secondo

centenario della sua morte), con un discorso del Prof. FAUSTO TORREFRANCA della R. Università di Firenze e l'esecuzione del Concerto in sol minore di VIVALDI-TORREFRANCA e del Concerto per due violini ed archi di VIVALDI-CASELLA.

MERCOLEDÌ 10 SETTEMBRE: Ore 21, nel R. Teatro dei Rozzi: Replica dell'Oratorio « *Juditha* » e chiusura della Settimana.

Cantanti: ALBA ANZELLOTTI, ANTONIO CASSINELLI, RINA CORSI, SUSANNA DANCO, GINO DEL SIGNORE, GABRIELLA GATTI, ELENA NICOLAI, GIANNA PEREA-LABIA, ANTENORE REALI, MARIA URBAN.

Violinisti: RICCARDO BRENGOLA, PINA CARMIRELLI, C. F. CILLARIO, FERUCCIO SCAGLIA.

Violoncello: LINO FILIPPINI.

Clavicembalista: RUGGERO GERLIN.

Oboista: FRANCO CARAMIA.

Organista e Maestro al cembalo: FERRUCCIO VIGNANELLI.

Maestri sostituti: ALCEO GALLIERA, SERGIO LORENZI, ERMANNO WOLFFERRARI, EMILIO SALZA.

Direttore artistico: ALFREDO CASELLA

ELENCO CRONOLOGICO DEGLI AUTORI E DELLE MUSICHE

- ANDREA GABRIELI (1510-1586)
 ARIA DELLA BATTAGLIA A 8 (Elab. di G. F. Ghedini)
- GIOVANNI GABRIELI (1557-1610)
 CANZONE « PRIMI TONI » A 8
 CANZONE « QUARTI TONI » A 15 (Elab. di G. F. Ghedini)
- CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)
 2 CANZONI A UNA VOCE: *La mia turca.*
Si dolce il tormento.
 ROMANESCA A DUE VOCI: *Oimè dov'è il mio ben.*
 CANZONI A TRE VOCI: *Su, 'su, su Pastorelli.*
Com'è dolce oggi l'auretta.
Alle danze, alle danze.
 « SONATA SOPRA SANCTA MARIA » per sopr. e orch.
 MADRIGALE A 4: *Al lume delle stelle.*
 MADRIGALI A 5: *Fumia la pastorella.*
Era l'anima mia.
Rimanti in pace.
Quell'augellin che canta.
T'amo o mia vita.
- MADRIGALE A 9 VOCI MISTE IN DUE CORI:
Questi vaghi. (El. di G. F. Malipiero)
- SALMO PER SEI VOCI, CORO E ORCHESTRA:
Laetatus sum. (Elab. di A. Casella)
- FRANCESCO CAVALLI (1602-1676)
 Dall'« ERCOLE AMANTE » (1662), Aria:
Hillo il mio bene è morto.
 Dal « GIASONE » (1649), Aria:
Per sanar quest'appetito.
 INCANTESIMO DI MEDEA
Nell'antrio magico.
 Duetto di MEDEA e GIASONE:
Dormi stanco Giasone. (Elab. di V. Mortari)

- GIUSEPPE TORELLI (1658-1709)
 CONCERTO GROSSO IN *sol maggiore*.
- G. BATT. BASSANI (1657-1716)
 SONATA PER DUE VIOLINI, VIOLONCELLO E CEMBALO (Elab. di A. Casella)
- AGOSTINO STEFFANI (1654-1728)
 DUETTO PER DUE SOPRANI: *Lontananza crudele* (Elab. di E. Dagnino)
- ANTONIO CALDARA (1670-1736)
 DUETTO PER DUE VOCI E ORGANO:
Transeunte Domino. (Elab. di E. Dagnino)
- BENEDETTO MARCELLO (1668-1739)
 2 ARIE DI CANTATE: *Perchè tu m'ami*.
Se mi parli, se mi guardi. (Elab. di E. Dagnino)
- ANTONIO VIVALDI (167...-1741)
 JUDITHA, ORATORIO PER 5 VOCI, CORO E ORCH. (Elab. di V. Frazzi)
 CONCERTO IN *sol minore*, PER VIOLINO, 3 OBOI,
 2 FAGOTTI, ARCHI E CONTINUO (El. di F. Torrefranca)
 CONCERTO IN *la minore* PER DUE VIOLINI (Elab. di A. Casella)
 CONCERTO PER ARCHI (OP. III N. 8) TRASCritto
 DA BACH PER ORGANO
 CONCERTO PER ARCHI (OP. III N. 9) TRASCritto
 DA BACH PER CEMBALO
- FRANCESCO ANTONIO BONPORTI (1672-1749)
 MOTTEtTO PER IL SIGNORE, per soprano, archi e
 cembalo.
 CONCERTO OP. XI, N. 6
 RECITATIVO DEL CONC. OP. XI N. 5 (Elab. di G. Barblan)
- GIOVANNI PLATTI (1690?-1762)
 SONATE PER CEMBALO
- BALDASSARE GALUPPI (1706-1785)
 Da « IL RE ALLA CACCIA », Arie:
Che ingiustizia maledetta.
Una cosa fastidiosa. (Elab. di V. Mortari)
 SONATA PER CEMBALO

I testi delle musiche sono stati pubblicati nel Programma della « Settimana ». Il libretto della « JUDITHA » è stampato a parte.

ANDREA E GIOVANNI GABRIELI

Gabrieli, scrisse Francesco Caffi (in *Storia della musica sacra*, Venezia, 1854) nel capitolo dedicato ad Andrea e Giovanni, è nome che suona altamente in Venezia. Andrea e Giovanni brillarono di gran luce nella Cappella Marciana. Essi scrissero Cantate, Madrigali, Sonate, « secondo il gusto e l'uso di que' tempi, nei quali la musica profana nello stile accademico spandesi ampiamente a rallegrar i magnatizi palazzi e le case dei culti cittadini ».

Giovanni, nipote ed allievo di Andrea, stampò una « lettera », nell'edizione che egli fece di 67 Cantate di Andrea, che comprendeva anche opere proprie, in cui afferma che « pochi maestri di musica e suonatori sono visuti che possano a lui (ad Andrea) somigliare ». Egli loda la di lui maestria, la di lui singolare facoltà d'inventore, lo stile, la graziosa maniera di scrivere, la serietà, la perfezione del suo canto, la vera dolcezza di quella musica. Andrea l'« unico » nell'invenzione dei suoni che esprimono la forza della parola. E le musiche di Giovanni sono rampolli della stessa pianta.

Giacomo Benvenuti, trattando delle composizioni strumentali di Andrea (in *Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco*, tomo I, Milano 1931) e precisamente del ricercare a 8 voci, nota che « la struttura di questo sopravanza quella di tutte le altre composizioni strumentali conosciute fino al 1587... L'importanza storica di questa composizione consiste nel segnare un punto facilmente riconoscibile del passaggio compiuto dalla tecnica polifonica strumentale verso le affermazioni strumentali sacre di Giovanni del 1597... Dalla concezione, dalla innovazione stilistica e formale, dalla costruzione « non mai veduta, di questo ricercare... può essere misurata l'altissima statura di Andrea e apparire indubbiamente come questa composizione, che altro non è che una canzone sacra, segni il punto di partenza dell'arte strumentale e delle sinfonie sacre di Giovanni ».

Queste affermazioni del Benvenuti pongono bene in chiaro le origini

di Giovanni: le musiche di Giovanni sono rampolli della stessa pianta di Andrea.

Il Benvenuti, venendo a parlare della battaglia a 8 voci di Andrea, tolta dai concerti del 1587, rileva che Andrea suole mostrare in questa composizione « in qual modo egli si tolse dalla tradizione vocale della battaglia, e come le convenzioni e le esigenze vocali e programmatiche furono da lui bellamente messe in disparte e superate. I procedimenti sono affatto personali ed originali ». E' « una composizione tutt'affatto originale, costruita con nuovi mezzi e con una grandissima visione quali solo può dare una mente di compositore della forza di Andrea, alla quale le maggiori complessità polifoniche giovano incredibilmente come stimolo alle sue meravigliose risorse ». Qui « si vede quali passi abbia compiuto la polifonica vocale ». Non accade nelle musiche di Andrea « che il suo madrigale, la sua canzone o il suo mottetto siano ottenuti con gli stessi procedimenti, e tanto meno con lo stesso stile. La sua forte personalità può assumere tutti gli aspetti senza che essa ne sia indebolita o ingeneri qualche debolezza stilistica nelle varie forme... Andrea Gabrieli è una delle maggiori figure, uno dei più rari e doviziosi ingegni che l'Italia abbia avuto nel secolo XVI ».

Quanto a Giovanni, nota Gaetano Cesari (op. cit., tomo II), egli ha « nutrito il gusto e la predilezione per le costruzioni a grandi linee, presenti nella loro solenne eloquenza, chiare per la qualità e la disposizione della materia sonora che giganteggia. Quanto più grandi si manifestano quelle proporzioni, tanto più spontanee e feconde si rivelano le inesauribili possibilità creative di Giovanni. Anche quando la sua polifonia diviene complessa ed elaborata, nel discorso musicale non viene mai a mancare la naturalezza, nè le voci, centrali o basse che siano, perdono alcun che della loro melodiosità. Anzi, a misura che aumentano di numero, si elevano le energie espressive della musica, che si fa sempre più solida e ricca di idee. Il numero degli elementi impiegati invece di nuocere all'edificio, di comprometterne la statica o l'armonia organica dell'architettura, serve a dargli un carattere di monumentalità sintetica, senza pletora di suoni, senza complessità foniche eccessive ». Nulla « di voluto o di artificiale si constata in queste opere del genio costruttivo veneziano, e nemmeno nulla che possa significare un occasionale adattamento dell'artista a ragioni esteriori. La tendenza del Gabrieli alla forma d'arte da lui amata e scelta venne dall'interno della sua anima e fu sorretta, anzi tutto, dal suo individuale modo di sentire ».

E' un nuovo spirito che penetra nelle opere di Andrea e di Giovanni,

che pure scrissero, stando al Caffi, « secondo il gusto e l'uso di que' tempi ». Ma anche in questo caso si può ripetere che l'abito non fa il monaco e che per di più nemmeno l'abito era poi sempre quello in uso, tanto è vero — e qui concludiamo riprendendo le parole del Cesari — che « prima di scendere alla profanità delle musiche da camera e da concerto, prima di divenire una delle forme più accette ai monodisti del dolce stile nuovo, la sonata, uscita appena dal grembo dell'arte polifonica, ricevette in San Marco il battesimo amministrato da Giovanni Gabrieli. E già l'ingresso suo nella classe delle musiche generate dal Cinquecento appare trionfale, non meno di quello della canzone gabrieliana. Che se un nuovo raggio di luce affascinante promanerà... dalla eredità di canzoni e sonate lasciate dal maestro veneziano, le stesse forme riprodotte in questo tomo ci fanno intanto vedere Giovanni Gabrieli in piena attività e produttività artistiche, nell'atto di porre le fondamenta ad un'arte strumentale ancora impregnata dello spirito del polifonico Cinquecento, ancora legata alle tradizioni musicali marciante, eppure degna in tutto di portare il suo grande nome ».

* * *

LE OPERE TEATRALI DI FRANCESCO CAVALLI

(SAGGIO DI BIBLIOGRAFIA DEI LIBRETTI)

L'elenco completo delle Opere del Cavalli, che riteniamo siano 42, si può desumere riunendo le varie fonti dei comuni repertori (*Gerber, Fétis, Eitner, Schmidl etc.*) poichè in ciascuno di essi trovasi qualche lacuna. Buon contributo danno a tal uopo i repertori librettistici che forniscono nuovi dati soprattutto relativi alle successive riproduzioni delle opere stesse su altri teatri.

Doviziosa è la raccolta di libretti del Cavalli posseduta dalla Biblioteca di Washington (36 opere con 12 riproduzioni: totale 48 libretti, secondo il *Catalogo Sonneck*) e quella delle Biblioteca di S. Cecilia in Roma con 44 libretti (32 opere e 12 riproduzioni): notevole è pure quella del Conservatorio di Brusselle (26 opere con 8 riproduzioni: totale 34 libretti secondo il *Catalogo Wotquenne*). Le attuali condizioni non hanno consentito — dato anche il breve tempo — di estendere le ricerche ad altre Biblioteche dell'Estero.

I libretti delle opere del Cavalli sembrano trovarsi solo per 39 opere. Non ho notizia dell'esistenza di libretti de *l'Eliogardo*, dell'*Ercole amante* e della *Pazzia in trono*: ma, mentre delle prime due abbiamo la partitura alla *Marciana di Venezia* (in quella ricca raccolta dei Codici Contariniani (che comprende le Partiture di ben 27 opere del Cavalli), della *Pazzia in trono* si ha invece solo la... notizia dell'avvenuta rappresentazione!

Ecco dunque quanto mi è riuscito di conoscere intorno alle opere del Cavalli ed all'esistenza dei libretti relativi. Può darsi che qualcuna delle edizioni qui sotto ricordate si riferisca solo a ristampa di libretti e non a precise esecuzioni teatrali; potrà comunque rappresentare un utile contributo bibliografico.

LE OPERE TEATRALI DI F. CAVALLI

N.	TITOLO	POETA	1. ^a Esecuzione		Anno	Riproduzioni o ristampa del libretto Osservazioni
			Città	Teatro		
1	LE NOZZE DI TETI E DI PELEO	Persiani, Orazio	Venezia	S. Cassiano	1639	
2	GLI AMORI DI APOLLO E DI DAFNE	Busenello, Giov. Francesco	»	»	1640	Venezia SS. Giov. e Paolo 1647
3	DIDONE	»	»	»	1641	Venezia 1656
4	NARCISO ED ECO IMMORTALATI	Persiani, Orazio	»	SS. Gio. e Paolo	1642	(Allacci scrive « innamorati »; Schmidl « immortali »)
5	AMORE INNAMORATO	Fusconi G. B. (e Michele P.)	»	S. Moisè	1642	
6	LA VIRTU' DE' STRALI D'AMORE	Faustini, Giov.	»	S. Cassiano	1642	Bologna, Formagliari, 1648.
7	EGISTO	»	»	»	1643	Venezia, 1644; Firenze 27-V-1646; Bologna, Formagliari, 1647; ivi, ivi 1659; Firenze, 1667; Modena, 1667.
8	LA DEIDANIA	Herrico, Scipione	»	Novissimo	1644	Venezia, Nuovo, 1647; Firenze, 1650.
9	ORMINDO	Faustini, Giov.	»	S. Cassiano	1644	
10	IL ROMOLO E IL REMO	Strozzi, Giulio	»	SS. Gio. e Paolo	1645	
11	DORICLEA	Faustini, Giov.	»	S. Cassiano	1645	Genova, 1645.
12	IL TITONE	»	»	»	1645	
13	LA PROSPERITA' INFELICE DI GIULIO CESARE DITTATORE	Busenello, Giov. Franc.	»	Novissimo	1646	Il libretto fu edito a Venezia nel 1656 (Allacci). A Bologna peraltro ne esiste un'edizione di Venezia, 1654.
14	TORILDA	Bissari Pietro P.	»	S. Cassiano	1648	Ristampa del 1650 (Allacci).

Segue: LE OPERE TEATRALI DI F. CAVALLI

N.	TITOLO	POETA	1. ^a Esecuzione		Anno	Riproduzioni o ristampa del libretto Osservazioni
			Città	Teatro		
15	GIASONE	Cicognini, Giacinto Andrea	Venezia	S. Cassiano	1649	Milano, 1650; Firenze, 1650; Bologna, 1651; Firenze 1651; Bologna, 1621; Napoli, 1653; Venezia, 1654; Roma, 1654; Vicenza, 1658; Viterbo, 1659; Ferrara, 1659; Napoli, 1661; Genova, 1661; Milano, 1662; Venezia, 1664; Venezia, S. Cassiano, 23-11-1666; Siena, 1666 (ri-elaborata); Napoli, 1667, Roma, 1671; Napoli, 1672; Bologna, 1673; Roma, c. 1676.
16	EURIPO	Faustini, Giov.	»	S. Moisè	1649	Milano, R. Palazzo, 1658.
17	BRADAMANTE	Bissari, Pietro P.	»	SS. Gio. e Paolo	1650	Allacci dice 1651.
18	ORIMONTE	Minato, Nicolò	»	S. Cassiano	1650	Firenze, 1654; Bologna, 1655; Monaco di
19	ALESSANDRO VINCITOR DI SE' STESSO	Sbarra, Francesco	»	SS. Gio. e Paolo	1651	Baviera, 1658; Milano, 1659; Innsbruck, 1662; Roma, 1664.
20	ORISTEO	Faustini, Giov.	»	S. Apollinare	1651	Bologna, 1656.
21	ROSINDA	»	»	»	1651	
22	ARMIDORO	Castoreo, Bart.	»	S. Cassiano	1651	
23	LA CALISTO	Faustini, Giov.	»	S. Apollinare	1651	
24	VEREMONDA L'AMAZONE DI ARAGONA	Zorzisto, Luigi	»	SS. Gio. e Paolo	1652	Napoli, 1652.
25	L'ERITREA	Faustini, Giov.	»	S. Apollinare	1652	Bologna, 1654; Napoli, 1659; Venezia, S. Salvatore, 1661; Venezia, 1662; Brescia, 1665.
26	L'ELENA RAPITA DA TESEO	Badoaro, Giac.	»	SS. Gio. e Paolo	1653	Genova, 1653.
27	ORIONE	Melasio, France-	Milano	Regio	1653	Genova, 1656; Bologna, 1657; Napoli,
28	SERSE (XERSE)	Minato, Nicolò	Venezia	SS. Gio. e Paolo	1654	1657; Palermo, 1659; Parigi, 1660-62; Milano, 1663; Verona, 1665.

Segue: LE OPERE TEATRALI DI F. CAVALLI

N.	TITOLO	POETA	I. ^a Esecuzione		Anno	Riproduzioni o ristampa del libretto Osservazioni
			Città	Teatro		
29	CIRO	Sorrentino, Giulio Cesare	Venezia	SS. Gio. e Paolo	1654	Genova, 1654; Venezia, 1665; Bologna, 1666, 1671; Modena, 1675; Perugia, 1678; Pistoia, 1697.
30	STATIRA PRINCIP. DI PERSIA	Busenello, Giov.	»	»	1655	Venezia, 1656; Bologna, 1665.
31	ERISMENA	Aurely, Aurelio	»	S. Apollinare	1655	Firenze, 1661; Milano, 1661; Bologna, 1661, 1668; Genova, 1666; Lucca, 1668; Venezia, 1670; Forlì, 1673; Brescia, 16..
32	ARTEMISIA	Minato, Nicolò	»	SS. Gio. e Paolo	1656	Palermo, 1659; Milano 1663 o 64; Genova, 1665.
33	ANTIOCO	»	»	S. Cassiano	1658	Firenze, 1659; Reggio, 1668; Firenze, 1670
34	IPERMESTRA (L'HIPERMESTRA)	Moniglia, Giov.	Firenze	Pergola	1658	
35	ELENA	Minato, Nicolò	Venezia	S. Cassiano	1659	Del tutto diverso dal N. 26.
36	LA PAZZIA IN TRONO OSSIA IL CALIGOLA DELIRANTE	Gisberti, Dom.	»	S. Apollinare	1660	Non se ne conoscono libretti, nè Partitura.
37	ERCOLE AMANTE	Buti, ab. Fr.	Parigi	Tuileries	1662	Napoli, 1667; Firenze, 1669; Ferrara, 1669; Bologna, 1670; Roma, 1671, con alcuni brani musicati da A. Stradella; Venezia, 1678.
38	SCIPIONE AFRICANO	Minato, Nicolò	Venezia	SS. Gio. e Paolo	1664	Bologna, 1665; Roma, 1695.
39	MUTIO SCEVOLA	»	»	S. Salvatore	1665	Roma, 1683; Bologna, 1692.
40	POMPEO MAGNO	»	»	»	1666	
41	CORIOLANO	Ivanovich, C.	Piacenza	Ducale	1669	
42	ELIOGABALO	Aurely, Aurelio	»	»	16..	La Partitura esiste alla Marciana di Venezia (Cod. Contarini, N. 358).

U. ROLANDI

LA PRIMA E LA SECONDA "PRATICA," DI CLAUDIO MONTEVERDI

Il monaco olivetano Adriano Banchieri fu un sincero ammiratore del Monteverdi. Quantunque nato centocinquant'anni prima del Padre Martini, forse si deve alla sua devozione per l'arte del grande cremonese, se il Martini, che ha molti punti di contatto col Banchieri, parla delle opere di Claudio Monteverdi dimostrando di comprenderle e di apprezzarle. Ed è un'eccezione perchè, se non la fama, le opere del Monteverdi erano cadute nell'oblio quasi subito dopo la sua morte ed il suo nome di quando in quando appariva soltanto nei trattati e soprattutto dove si parlava delle dissonanze.

«Essendo alcune parti in dissonanza, e l'altre devono accordare fra di loro, se non fosse per esprimere un effetto di grande durezza, come fece Claudio Monteverdi nel Madrigale *O Mirtillo* sotto le parole *crudelissima Amarilli*». Ed erano trascorsi soltanto venticinque anni dalla morte del Monteverdi quando Giovanni Maria Bonacini così si esprimeva nel *Musico Pratico* (1678) citando il Maestro della dissonanza!

Dopo la pubblicazione del nono libro dei Madrigali (opera postuma) nel 1641 nessun'altra opera di Monteverdi è stata stampata nè ristampata.

Fu appunto il Padre Martini il primo a ristampare alcune pagine Monteverdiane. Nel suo *Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato* (apparso nel 1775) egli pubblica due fra i più discussi Madrigali del Monteverdi: *Stracciami pure il cuore*, *Cruda Amarilli*, e un *Agnus Dei*. Al primo Madrigale egli aggiunge la seguente nota:

«L'Autore di questo Madrigale fu Claudio Monteverdi Cremonese, discepolo di Marc'Antonio Ingegneri. Per la sua eccellenza nel suono della Viola, e del comporre fu eletto dal Duca di Mantova per suo Compositore, poscia dopo alcuni anni passò a servire la Serenissima Repubblica di Venezia per Maestro della Cappella Ducale di S. Marco. La quantità delle opere Pratiche per servizio della Chiesa, e molto più di Madrigali da esso date alle Stampe, e più volte ristampate, ci dimostrarono il di lui valore, e in quanta stima fosse tenuto ai suoi giorni. Per essere però egli stato uno dei primi a introdurre la Musica Moderna, ebbe molti Contraddittori, che lo rimproverarono di aver contravvenuto alle stabi-

lite Leggi della buona Musica. Uno de' principali Oppositori fu il P. D. Gio: Maria Artusi Bolognese, Canonico Regolare del Salvatore, il quale diede alla luce un Libro intitolato: *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della Moderna Musica*. L'opera è divisa in due parti, la prima stampata nel 1600, e la seconda nel 1603, in ambedue queste Parti inveisce non poco fra gli altri contro il Monteverde. La guerra accesa fra i due partiti fu aspra; ma Claudio Monteverdi incoraggiato de' suoi parziali, e sempre più impegnato a sostenere la sua opinione, con una lettera stampata nel *Quinto Libro de' Madrigali a cinque Voci* diretta ai Studiosi Lettori, e poscia pubblicata da suo fratello Giulio Cesare Monteverdi negli *Scherzi Musicali a tre Voci* pubblicati nel 1607 fece le sue difese e dimostrò come sino a suoi tempi i Compositori ebbero per principio, che *l'Armonia fosse Signora dell'Orazione*, cioè che la musica dovesse considerarsi per superiore alle parole; ma al contrario, che egli con l'Autorità di Platone voleva che l'Orazione, cioè le parole fossero il principale oggetto del Compositore, e a tale effetto introdusse una *Seconda Pratica*, che era stati in uso appresso a tutti i Maestri a lui anteriori. Ho creduto opportuno di dare questo lume ai giovani Compositori, affinchè scoprendo in questo autore certi Passi che a tenore della *Prima Pratica*, non convengono, possa comprendere la differenza che passa fra le Composizioni a Cappella regolare secondo la *Prima Pratica*, e fra quelle condotte su in principî della *Seconda Pratica* la quale ammette alcune licenze, usate però con moderazione. Grande, e universale fu la stima in cui fu tenuto questo celebre Compositore, come specialmente rilevasi da una lettera scrittagli a Venezia dal P. D. Adriano Banchieri Bolognese Abbate olivetano del seguente tenore: « *Parmi convenevole il passar termine di congratulazione con V. Signoria, insieme del gusto grande che abbiamo sentito nella nostra Accademia Filomusa per l'acquisto fatto di Soggetto così eminente, quant'è il signor Claudio Monteverde. Io come suo parziale concorsi al contento universale, si come in particolare, per lo memorabile ricordo nel giorno di S. Antonio l'anno 1620 mentre V. S. onorò con la sua presenza in pubblico Ritrovo la Florida Accademia di S. Michele in Bosco, accompagnato dal Signor D. Girolamo Giacobbi, e virtuosissima comitiva de' Signori Musici Bolognese, dove si recitò orazione, e armonizzò concerti in lode, ed Encomi di V. Signoria qual riverisco, e le bacio la mano* ».

(Questa lettera venne pubblicata nel 1628 fra le *Lettere armoniche* di Adriano Banchieri, che già nel 1609 (*Conclusioni del suono dell'organo*) era un monteverdiano convinto e chiamava il Monteverdi « soavissimo compositore di musiche »).

« E' mirabile la condotta di questi quattro soggetti tenuta dall'Autore,

riscontrandosi in essa una chiarezza, e naturalezza sorprendenti che dimostra il merito e singolar suo valore ».

Il secondo Madrigale ha pure il suo commento :

« Dall'uso delle dissonanze, e specialemente della Settima libero e affatto alieno dalle Leggi de' primi Maestri, che ha fatto l'Autore in questo suo Madrigale si verrà in chiaro del perchè si suscitassero contro di lui tanti oppositori, come accennato abbiamo nell'esempio antecedente. I zelanti non potendo soffrire in pace un tal'uso contrario alle antiche Leggi, si allarmarono contro di lui rimproverandolo d'aver usati Intervalli falsi, e Dissonanze irregolarmente, e senza alcuna Preparazione. Ad onta però di tutti i loro rimbrotti egli ebbe il bel piacere di vedere la pratica da lui introdotta sì bene accolta, ed abbracciata dai Compositori che fino ai giorni nostri si mantiene in tutto il suo credito. Come però, a quando possano usarsi lodevolmente le Dissonanze aliene dalle Regole, da questo esempio potrà agevolmente rilevarlo il Giovane Compositore, avvertendo però che se le dette Dissonanze furono introdotte, e vengono permesse nello stile concertato di Chiesa, di Madrigali, di Musica profana, drammatica, e Instrumentale, non furono mai però praticate sino a' giorni nostri da' veri periti Maestri nello Stile a Cappella, perchè aliene, e repugnanti ad un tale stile, che purtroppo, e lo dico con grandissimo dispiacere, a giorni nostri è quasi perduto affatto, e pochi vi sono, che siano a portata di scrivere esattamente a Cappella, e che abbiano una piena cognizione del vero, e legittimo carattere di questo Stile ».

« Rifletter deve il Giovane Compositore, che l'Autore non usa le dissonanze aliene dalle Leggi se non ne' casi, in cui l'esige l'espressione delle parole, e ne' soli Madrigali. E siccome per comun sentimento quanto le Consonanti sono grate all'Udito, altrettanto spiacevoli si rendono le Dissonanze, quindi è, che queste non debbono usarsi fuori di proposito, ma o con Legatura, o di passaggio, affinchè non riescano nojose o disagiati. Si usano queste ne' Madrigali, perchè, essendo cantati dalle sole parti di cui sono composti, e senza l'accompagnamento d'alcun Istrumento, era facile che venissero intonate a perfezione da pochi Cantanti, di quello che nelle Composizioni di Chiesa, nelle quali canta tutta la turba de' Cantori, i quali, come l'esperienza d'insegna, non sono tutti disposti a una giusta, e perfetta Intonazione ».

E l'*Agnus Dei* è commentato con acume e larghezza di vedute :

« Affinchè il Giovane Compositore possa restar persuaso, che i Maestri di Musica hanno sempre fatto tutto lo studio di usare uno Stile nella Musica Ecclesiastica molto diverso da quello della Profana, eccone in questo esempio una evidente riprova. Soltantochè mettasi a confronto questo

Agnus Dei coi Madrigali dello stesso Autore, vedrassi chiaramente, che in esso più tosto che l'espressione delle parole, risalta l'Arte del Contrappunto. E a ragione, Imperocchè l'espressione delle parole per l'uso quasi affatto libero delle Dissonanze, e per una Modulazione continua, e straordinaria si rende più efficace e dilettevole il senso, che a mover gli effetti, e d'altra parte il fine principale della Musica Ecclesiastica essendo di eccitare nell'animo degli ascoltatori affetti di devozione, di ossequio, e di venerazione verso l'infinita Maestà di Dio, tutti i più celebri Maestri hanno procurato nelle loro Composizioni da Chiesa d'usare uno Stile tutto proporzionato a conseguire un tal fine, e affatto diverso da quello a lor praticato nelle composizioni di Musica profana, e così eccellentemente ha fatto l'Autore di questo Esempio, dando in tal guisa a dividere e la sua grandezza nell'Arte musicale, e la sua saviezza nell'adattarsi a quella sorta di Stile, che richiedeva la diversità delle sue Composizioni ».

« Da tutto questo può ognuno abbastanza comprendere quanto questo insigne compositore fosse eccellente nella sua Professione e sapesse distinguere stile da stile, e usarne la varietà a misura del convenevole ».

Infine si deve al Padre Martini se la maggior parte delle opere di Claudio Monteverdi si trova ora nella Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. E' stato lui a raccoglierle nel Monastero di S. Giacomo.

LA GRANDEZZA DI CLAUDIO MONTEVERDI

Tutti i meravigliosi aspetti dell'arte monteverdiana, sia nel campo dell'armonia, che del canto, nascono sempre da un animo tormentato, avido di novità, ma che non disdegnava di seguire con palese interesse l'evoluzione di tutta la musica europea. Il viaggio in Ungheria (1595), non ostante le battaglie a cui ha assistito, più che sulla musica eroica (*Combattimento di Tancredi e Clorinda, ecc.*) ha forse influito sul carattere di certe sue melopee un po' slave e un po' orientali. Comune pure se dopo aver letto e sentito, durante il viaggio nelle Fiandre (1599) le nuove musiche francesi, egli scrisse della musica « alla francese » e lo dichiara apertamente, non si abbassa mai alla gretta imitazione, ma arricchisce di nuovi mezzi d'espressione, a sua già ricchissima « fucina sonora ». Fin dal primo Libro dei Madrigali, s'intuisce la grandezza dell'innovatore, dominato dal fascino dell'armonia e dalla canzone popolare. Vi abbondano vaporosi ed operosi passaggi armonici che potrebbero inorgoglierne un contemporaneo di Claudio Debussy (es.: I Libro 4° e 5° Madrigale).

Le sorprese armoniche dei sei primi libri dei Madrigali e dell'*Orfeo*

sono troppo numerose e sarebbe fatica inutile enumerarle tutte, tanto più che sovente le più azzardate derivano dall'indipendenza assoluta delle parti.

I polifonisti italiani del XVI secolo, compreso in Palestrina si temperarono al rigore delle leggi contrappuntistiche che lo Zarlino promulgò definitivamente nei suoi trattati.

Il Monteverdi, senza nè punto nè poco rinunciare alle risorse infinite dell'intuizione, preferì seguire le teorie di Nicola Vincentino (*L'antica musica ridotta alla moderna pratica*) ma non si può dire per questo che « il Monteverdi disponeva male le parti! ... » « Egli è stato accusato di essere un debole contrappuntista nell'ottocento, quando il contrappunto s'insegnava (come del resto in molte scuole italiane s'insegna tuttora) avendo « il Cherubini » come guida. Questi ha ridotto il contrappunto a una esercitazione scolastica che non ha più nulla a che vedere con la vera arte contrappuntistica dei grandi polifonisti italiani, l'unica che dovrebbe interessare ora la gioventù studiosa, sia per liberarsi da uno dei tormenti della scuola, che per acquistare la conoscenza della nostra grande arte musicale.

Avendo il Monteverdi creato vari capolavori nello stile della più pura arte polifonica, si è dimostrato un abile contrappuntista, e poco importa se non ha seguito le orme degli « Zarlينiani ».

Adottando nuovi procedimenti armonici e semplificando il contrappunto egli non ha voluto evitare scolastiche difficoltà, ma allargare il proprio orizzonte.

Spesso in qualche voce si trovano salti di quinta diminuita: (IV libro, 9^o Madrigale) o di seconda eccedente (IV libro, 4^o Madrigale) e se talvolta egli non evita le proibitissime quinte e ottave parallele, lo fa per conservare una linea più nobile e più vigorosa alle parti. Certamente avrebbe potuto accontentare i suoi critici se, anzichè un innovatore egli fosse stato un arido accademico e avesse pensato che due secoli dopo la sua morte, le leggi del contrappunto sarebbero state dettate da Luigi Cherubini.

Nei primi libri dei Madrigali è innegabile che si riscontra già il germe della « seconda pratica » perchè, specialmente nei madrigali più patetici, è sempre una parte che « canta » e se il tema predominante passa serpeggiando da una parte all'altra, egli lo fa per ottenere singolarissimi effetti di colore. Però fra la prima e la seconda maniera c'è un salto enorme, che nelle altre arti non si potrebbe riscontrare nello stesso autore. Egli è Giotto e Paolo Veronese, Mino da Fiesole e il Bernini.

Oggi noi troviamo più perfette e moderne le opere della prima maniera monteverdiana, specialmente, per il fascino delle ardite armonie, ma chi nel Monteverdi della seconda maniera deplora, quali sintomi di decadenza, la sobrietà armonica, le frequenti progressioni, le parti che hanno

lunghi procedimenti per terza e per sesta, le cadenze troppo comuni, dimentica che la maggior parte di queste originalissime invenzioni monteverdiane, per due secoli interi vennero sfruttate da tutti i « compositori », perchè semplificando la tecnica musicale egli ha spianato il cammino ai faciloni e all'improvvisazione melodrammatica. Nelle opere di Claudio Monteverdi, il diatonismo, le progressioni, il canoro cadenzare sono ancora « materia vergine » uscita dalla fantasia di un insaziabile innovatore.

Non è esagerazione « di parziali » il ritrovare nelle sue opere, per quanto in embrione, anche il tema con variazioni. La *Romanesca* del VII libro lo conferma.

Se egli si inebriava a girare anche per otto o più battute fra la tonica e la dominante, non poteva immaginare che da buon alchimista stava filtrando un potentissimo veleno che soltanto due secoli più tardi avrebbe distrutto l'armonia.

Nemmeno si deve giudicare una lacuna l'assenza di bemolli o diesis in chiave (quasi tutte le sue opere sono in *fa* e in *do*, e nei relativi maggiori e minori, e allora gli esecutori, se necessario, cioè secondo le voci di cui disponevano, trasportavano la composizione che dovevano cantare, in una tonalità più alta o più bassa) perchè alle modulazioni da tono a tono egli preferiva la varietà delle armonie. Il frequente mutare di tonalità si usò più tardi per mascherare la monotonia armonica.

Egli fu il precursore di tutto e di tutti, anche di quelli che non poterono subire la sua influenza diretta perchè nati quando ormai egli era stato fatalmente dimenticato. Nelle sue opere ci sono spunti, temi, progressioni armoniche e ritmiche di Bach; Beethoven (nell'ottavo Madrigale del sesto libro c'è un intero passaggio beethoveniano) Chopin e Domenico Scarlatti, e di quest'ultimo non dobbiamo meravigliarci: Domenico Scarlatti fu l'anello di congiunzione fra Monteverdi e tutta la musica del XVIII secolo e dei romantici.

Ma alludendo a queste parentele non si deve materializzare il legame spirituale fra i musicisti del passato e quelli dell'avvenire. Il plagio, l'imitazione volontaria non esistono. L'evoluzione del linguaggio musicale obbedisce a leggi che non dipendono dalla volontà di chi è stato destinato a creare quei capolavori che la volubilità della moda non può condannare a una vita effimera e al meritato oblio.

G. FRANCESCO MALIPIERO

(Dal vol. « *Claudio Monteverdi* » - Milano, 1929).

G I U S E P P E T O R E L L I

E' doveroso che nella ristampa di alcune pagine di un mio studio su Giuseppe Torelli, gentilmente richiestemi dalla Direzione della Settimana Senese, informi i lettori che un accurato articolo del Dr. Raffaele Brenzoni, apparso nelle « Note d'Archivio »; Annata XIII-1936, (e, cioè, nove anni dopo la pubblicazione e undici dopo la stesura del mio lavoro) ha potuto precisare in base a documenti da lui ritrovati che il Nostro nacque a S. Maria in Chiavica, presso Verona, il 22 aprile 1658. Si trasferì a Bologna verso il 1680 dopo avere fatto i primi studi in patria (probabilmente sotto il magistero del Massaroti) per perfezionarsi nella sua arte. La mia supposizione ch'egli abbia potuto compiere tale perfezionamento con gli stessi maestri di S. Petronio, sotto la cui guida s'era messo anche il Corelli, viene quindi confortata da una maggiore verosimiglianza.

Scarsissime, spesso incerte, le notizie biografiche che si possono sino ad oggi raccogliere su Giuseppe Torelli. Tuttavia nei confronti delle date, di qualche lettera, di qualche notizia delle persone con le quali ebbe dimestichezza o consuetudine di professione, qualche barlume traspare.

Di nascita veronese e, secondo un codice martiniano, nel 1651; come risulta con certezza ch'egli morì in Bologna l'8 febbraio 1709 «in età di circa 50 anni», siamo per credere che questa data pecchi di imprecisione e vada riportata a qualche anno dopo.

L'Orlandi (1) parlando di Felice Torelli, suo fratello minore e nato nel 1670, asserisce che da giovanetto il Nostro parve portato alla pittura, mentre Felice mostrava attitudini al suono. Quindi soggiunge: «Ma riuscendo all'uno e all'altro stranieri quei principî, cambiarono partito: s'applicò Gioseffo al violino, in cui riuscì quel famoso sonatore tanto acclamato dalla Germania e dall'Italia, che gode l'opere sue stampate, e Felice attese alla pittura nella scuola di Gio. Gioseffo dal Sole. Egli maneggia con franchezza i pennelli in Bologna, dove ha condotto in consorte la signora Lucia Casalina nata l'anno 1677, pittrice bolognese e della scuola medesima ».

(1) P. A. Orlandi: L'Abbecedario pittorico ecc. - Bologna, 1719.

Egli insieme al fratello minore Felice, pittore, si trasferì dalla città nativa a Bologna e quivi ebbe parentele.

Quando vi si trasferì? Sarebbe molto interessante conoscerlo, poichè potremmo in tal modo essere informati s'egli studiasse musica a Bologna o se l'apprendesse in patria o altrove. Si può tuttavia congetturare che v'andasse qualche anno prima d'essere diplomato all'Accademia Filarmonica (1684) attratto dalla rinomanza della locale scuola musicale, rinomanza non minore di quella che avevano allora le scuole di pittura, fra cui appunto frequentatissima era la scuola del Dal Sole sotto la cui disciplina si mise il fratello allora giovanetto.

Un dato preciso invece lo desumiamo dai verbali delle sedute degli accademici filarmonici del 1684.

Il 27 giugno di quest'anno dovendosi procedere all'ammissione di nuovi aspiranti, si fece la votazione e fu eletto fra gli altri, Giuseppe Torelli, veronese, suonatore di violino.

Un particolare curioso: il Torelli non ottenne i pieni voti, ma 27 favorevoli e 3 contrari, mentre i pieni voti furono fra altri, dati a Leonardo Veneziano.

Dopo due anni dal suo accoglimento all'Accademia, alle cui manifestazioni artistiche prese parte, il Torelli invia alla fabbriceria di S. Petronio una sua domanda per essere ammesso come sonatore di violetta.

Settembre 1686

L'humilissimo Oratore delle SS. LL. Ill.me, Giuseppe Torelli, havendo presentito che sia vacato un luogo di suonatore di violetta nella Cappella di questa insigne Basilica di S. Petronio et bramando esso haver l'honore di servire in tal posto, ricorre per ciò alla somma benignità di lor SS. Ill.mi, supplicandoli della loro protezione et voto favorevole per conseguire il suo intento, promettendo servire con ogni puntualità.

Sotto questo documento scritto in uno dei fogli volanti del secolo XVII dell'Archivio di S. Petronio si legge:

28 settembre 1686 - Restò eletto per tutti li voti favorevoli in n. di 4: 1. Caprara; 2. Pietramellara; 3. Orsi; 4. presidente.

Dopo quattro mesi di elezione provvisoria alla Cappella di S. Petronio, il Torelli divenne sonatore effettivo di violetta con un onorario mensile di L. 12. Ma pochi anni appresso (1689) fu fatto sonatore di viola tenore, e, per quanto i documenti esistenti nell'Archivio della Basilica bolognese consentono d'inferire, rimase in tale qualità sino al 1696. Non pare, tuttavia, che in tale ufficio fosse di soverchio diligente. Spesso nelle note

di paga figura accanto al suo nome la annotazione: « fu più volte assente ». Accade circa in quest'anno un fatto importantissimo per quanto riguarda la musica in questa Cappella. Spentosi il Colonna (1695) che ne era il maestro, la direzione fu provvisoriamente affidata al vicemaestro P. A. Fontana. Le forti spese che si dovevano sostenere e le beghe che sorgevano di continuo fra i componenti il corpo delle musiche, condussero i fabbricieri a prendere una grave risoluzione: la Cappella fu disciolta e sino al 1701 (anno in cui fu ricostituita con bilanci più economici) vennero assoldati volta per volta musicisti d'occasione paesani e forestieri.

Si capisce in quale condizione dovesse, insieme agli altri dimessi, trovarsi il Torelli.

E' vero bensì che quasi tutti i maestri di S. Petronio per il credito che a loro derivava dall'ufficio che occupavano in così eminente istituto e per la valentia che dimostravano, contavano scuole fiorenti. Così sappiamo che del Torelli, furono, fra altri, allievi Girolamo Laurenti, Pietro Battinozzi e Francesco Manfredini, ma il guadagno che potevano ricavare da queste private lezioni non certo sopprimeva ai bisogni della loro esistenza.

Per questa ragione il Torelli lasciò Bologna e, portatosi fuori d'Italia sulla fine del 1695, andò a Vienna.

Nel 1698 egli era certamente (lo si rileva dalla intitolazione della sua opera VI) maestro di concerto del Margravio di Brandeburgo. Può darsi che a fargli ottenere questo posto, o ad esortare lui ad occuparlo, si facesse premura il suo allievo Bettinozzi che, secondo quanto è detto in una memoria conservata fra le carte del Martini) nel 1695 occupava già il posto di violinista in quella stessa Corte e durante la sua dimora in Germania « applicò allo studio di suonare, oboè, flauto e fagotto e fu dei primi che a Bologna portato avesse l'uso di suonare tali strumenti nelle musiche, come esso praticò molte volte di suonarli ».

In ogni modo il Torelli restò colà per poco tempo poichè nel dicembre del 1699 lo troviamo di nuovo a Vienna (dove alla Corte dell'Imperatore Leopoldo si era pure trasferito il Bettinozzi) e di lì scrive al suo maestro Perti per informarlo del suo interessamento per certi donativi che erano aspettati dalla munificenza imperiale.

A Vienna trovavasi allora anche il cantante Pistocchi che dovette con la sua influenza aiutarlo ad entrare nelle buone grazie della Corte e a far accettare l'ordinativo di un oratorio che fu giudicato bellissimo e « non solo degno di essersi sentito dall'Imperatore, ma da tutto il mondo e piacque universalmente a tutti per esser vago come una primavera, virtuosamente scritto poi ed insieme così modesto e divoto che non ricordo

mai di aver cantato cosa con maggior piacere e certo non fa torto al maestro ».

Ma la fortuna del Torelli a Vienna non dovette essere molto benigna. Lo si desume dal tenore delle sue poche lettere rimasteci dove sono espressi, o almeno mal celati, sentimenti di sconforto. A Vienna cercava certo appoggiarsi al Pistocchi, suo amico « stimato assaissimo »; con lui si recò ad Anspach nel maggio del 1700 « per andare a pigliar quei pochi, se il Signore Iddio vorrà, e nello stesso tempo per ottenere la licenza di venire in Italia » e si occupava di ordinativi di quadri per il suo fratello pittore che stava a Bologna.

In una sua lettera diretta al Perti scriveva: « Io mi trattengo a Vienna, a far che non lo so », e in un'altra in data 24 marzo 1700 si legge: « io senza fallo, a Dio piacendo, quando partirò da Vienna, verrò a Bologna volendo andare a Loreto per voto fatto e poi quest'estate voglio andare a beber l'acque a San Marino, così consigliato da medici, più per la mia maledetta ipocondria e malinconia che, abbenchè io abbia una ciera da principe, mi tormenta molto ». Qui abbiamo, per sua attestazione, un lato caratteristico della sua indole.

Ripristinata la Cappella di S. Petronio nel 1701 sotto la direzione del Perti, il Torelli, ritornato a Bologna, vi riprese le sue funzioni di sonatore non più come prima con paga fissa, ma chiamato a stipendiato di volta in volta. Nell'elenco dei componenti stabili della Cappella e pagati con mensili fissi, il suo nome infatti non figura.

Particolare curioso: il suo nome è registrato come sonatore di violino, e non più come suonatore di viola, in occasione di funzioni solenni. Per esempio:

31 marzo 1701 - Pagato al Sig. Gioseffo Torelli, sonatore di violino, per aver fornito la chiesa a n. 14 funzioni della settimana santa e feste di Pasqua L. 35.

Negli anni posteriori il Torelli ha un onorario fisso di L. 2,10 per ogni sua prestazione.

Può recare meraviglia il fatto che, avendosi a Bologna un soggetto così eminente come il Torelli, i fabbricieri non abbiano cercato di includerlo fra i violinisti stabili della Cappella che dal 1701 al 1707 furono: Leonardo Veneziano (Brugnoli), Bartolomeo Laurenti, e quel Pietro Bettinozzi già scolaro del Torelli e più volte sopra ricordato. Ma forse quando il Torelli ritornò a Bologna da Vienna, i posti disponibili erano già tutti accaparrati e il bilancio della basilica non poteva acconsentire di essere aggravato di più.

Ciò non ostante l'attività artistica del Torelli in questo periodo non rallentò: figurano le sue composizioni in concerti privati e di chiesa e in accademie. La notizia ch'egli fosse maestro di Cappella del Duomo della vicina Imola, riportata più volte nel citato manoscritto Martiniano, non ha ricevuto nessuna conferma da ricerche accurate che ho fatto fare.

Risulta invece esatta la data della sua morte: 8 febbraio 1709.

La Confraternita dell'Angelo Custode, a cui il Torelli era ascritto, curò la sua sepoltura e l'Accademia Filarmonica, nell'ottavario della morte, celebrò una funzione d'esequie nella chiesa di S. Giovanni in Monte.

Egli fu giudicato dai suoi contemporanei « uomo non solo di costumi docili ed umili, ma ancora erudito ed eloquente ».

* * *

Se pur di nascita veronese Giuseppe Torelli, per la lunga dimora fatta a Bologna, per la sua lunga attività artistica quivi svolta, per i suoi continui contatti coi maestri di quella città e per l'adozione delle loro maniere, deve essere compreso nell'ambito di quella Scuola; Scuola che tuttavia ripete le sue originarie propagini dalla maggiore Scuola Veneta.

La figura e la personalità artistica del Torelli è strettamente connessa alla storia delle origini de Concerto, che egli fu, se non il primo, certo dei primi a iniziare e a coltivare.

Il Concerto Grosso nasce nell'ambiente delle Cappelle delle più importanti Basiliche italiane quando ai complessi vocali e corali si affiancarono nell'impiego dello stile (detto appunto concertato) complessi strumentali. Per spiegarne la germinazione dobbiamo distinguere la « maniera » di eseguire musiche di assieme con la divisione di strumenti « principali » e di strumenti « di ripieno », da quella che diverrà una vera e propria (« forma », di parecchi decenni per lo meno posteriore. Non tutti gli storici ne hanno tenuto sufficiente conto e hanno così generato una deplorevole confusione, spiegando erroneamente, o non interamente, la sua origine, prospettando sottili quanto inutili distinzioni tra le varie forme strumentali in uso sullo scorcio del Seicento; Sonate, Sinfonie, Concerti.

Il Concerto Grosso in sostanza non fu altro che la Sonata da chiesa esibita e concertata con archi di principali e di ripieno accompagnati dal Basso continuo per Organo. Si comprende quindi la identità nella ripartizione dei Tempi e della loro struttura.

Studiando le opere torelliane a stampa e le molte tuttora inedite conservate nell'archivio della Cappella di S. Petronio si può sin dall'Op. V (*Sinfonie a tre e Concerti a quattro* - Bologna 1692) osservare come l'autore

faccia una distinzione tra Sinfonie e Concerti, dichiarando al lettore, a proposito di questi ultimi: « Se ti compiaci suonare questi Concerti, non ti sia discaro moltiplicare tutti gli istrumenti, se vuoi scuoprire la mia intenzione ». E noi vi rileviamo già uno stile più vago e disinvolto, dialogato — sia pur brevemente — fra Violino primo e secondo, con evidente intenzione di dar loro preminenza e spicco.

Questa novità, ancor timidamente espressa nell'Opera V — che fu del resto delle sue più pregiate e quella che consolidò la sua rinomanza — diventa più evidente nell'opera seguente: *Concerti Musicali*, dove nello « Avvertimento ale lettore determina con maggior precisione la sostanza della nuova forma musicale che uscirà piena e compiuta nell'Op. VIII. « Ti avverto — scrive il Torelli — se in qualche Concerto troverai scritto *solo*, dovrà esser suonato da un solo Violino; il rimanente poi fai duplicare le parti etiandio tre o quattro per strumento, così scuoprirai la mia intenzione ».

Constatando che nell'epoca in cui il Torelli compose questi Concerti, si trovava ad Anspach, lo Schering ed altri storici ritennero ch'egli subisse l'influsso dell'arte violinistica tedesca. Si potrà ammettere che la conoscenza e il contatto con i maestri tedeschi abbiano beneficamente influito sulla sua tecnica violinistica, come lo si può rilevare in certi particolari che contraddistinguono le ulteriori opere di lui, ma per quanto riguarda la fisionomia e la struttura della composizione, non dai tedeschi. Chè questi da noi appresero non poco.

In quest'opera VI adunque gli a soli del Violino sono più sviluppati e, quello che più conta, nell'esame sintetico si noti la robustezza della composizione la lucida trasparenza delle idee, la conquista di uno stile strumentale che rigetta i vecchi formalismi per esprimersi con impeto spontaneo di fantasia e con logico procedimento di modulazione.

E' nell'Op. VIII: *Concerti Grossi con una Pastorale per il SS. Natale*, pubblicati postumi dal fratello di lui Felice per i tipi del Silvani di Bologna (1709) e dove possono leggersi gli stessi *Avvenimenti al lettore* sopra riportati dalle sue opere anteriori, che possiamo avere veramente la misura del valore inventivo di lui. I due Violini principali sono come due soggetti che rivaleggiano nella elaborazione e nello svolgimento de' temi. Li palleggiano, li trasformano, li animano di continuo, li fioriscono in graziose varianti per affidarli poi volta a volta alla ripetizione dei « Tutti ».

La ripartizione dei Tempi (*Allegro - Adagio - Allegro*) già palesi (salvo qualche eccezione) nell'opera precedente, qui si mantiene e si consolida definitivamente.

Dei dodici Concerti onde l'Op. VIII si compone, i primi sei hanno

« due Violini che concertano soli » gli ultimi « un Violino che concerta solo ».

Ora se si considerano questi sei ultimi, balza evidente il fatto che l'autore ha voluto mettervi in risalto, più che nei precedenti, il virtuosismo del Violino concertante affidandogli passi difficili per tecnica e per meccanismo (sempre relativamente a quelli dell'epoca) o se mai supplendo al secondo Violino concertante con procedimenti di note doppie, di duplici melodie, di accordi arpeggiati.

Non è questo forse un prodromo del Concerto a solo che più tardi il Vivaldi porterà in piena luce?

Non certo in Giuseppe Torelli la armoniosa compostezza, la purezza e la classicità di linee del Corelli, non il fuoco impetuoso e l'avvincente vivacità del « prete rosso ». Ma sovente egli appalesa ardimenti, ricerca geniale del nuovo, desiderio di varcare i confini del consueto. La prudenza di codeste sue manifestazioni svelano talora la sua timidezza, ispiratagli forse dallo spirito di classicità propria della Scuola donde era uscito.

Lo trattengono la deferenza e l'ossequio per i dettami della tecnica scolastica e dello stile accademico allora invalso e che purtroppo sovente lo impaccia e lo allaccia. Onde molte delle composizioni sue, solide, di struttura, correttissime nella forma, risultano fredde e rettoriche.

Ma là dove egli riesce — specie nei pezzi di carattere elegiaco — ad effondere liberamente la sua sensibilità delicata, un po' nostalgica, malinconiosa, anelante al sogno, troviamo palpito, passione, vita e molte delle pagine ch'egli scrisse sono fra le più belle prodotte dalla letteratura sinfonica italiani di quel tempo. Non dovrebbero essere dimenticate e neglette.

FRANCESCO VATIELLI

(Da « *Arte e vita musicale a Bologna* » - Bologna, 1927).

OPERE ED ORATORII DI G. B. BASSANI

(NOTA BIBLIOGRAFICA)

La cospicua produzione musicale di G. B. Bassani sia strumentale o sinfonica che sacra e da camera venne in gran parte stampata, sicchè è abbastanza nota attraverso i consueti repertori dal Gerber al Fétis, al Riemann, all'Eitner, allo Schmidl. Non altrettanto completa è invece la bibliografia delle opere e degli oratori, che trovasi frammentaria qua e là nelle varie fonti. Cerchiamo appunto con questa *Nota* di portare un modesto contributo col riunire quanto è stato possibile di trovare in fatto di notizie relative, ricordando anche le *riproduzioni* date successivamente alla prima esecuzione.

Di un'opera (*Vitige*) e di un oratorio (*Il trionfo della fede*) non ho trovato cenno nei libri consultati: ne son venuto a conoscenza solo per averne trovati i relativi libretti; così pure per qualche altra esecuzione o riproduzione finora sconosciuta.

I dati biografici del Bassani (che talora è scritto *Bassiani*, tal'altra *Bassano* ingenerando così confusioni con altri musicisti) sono sufficientemente noti. Per comodità riassumo qui brevemente il suo *curriculum vitae*. Nato a Padova nel 1657, allievo del Castrovillari, diviene organista nonchè distinto violinista e compositore. Nominato organista e Maestro di Cappella alla Confraternita della Morte di Finale di Modena (1677) e frattanto accolto come Accademico Filarmonico di Bologna. Maestro della Duchessa della Mirandola (1680), Principe dell'Accademia Filarmonica (1682) di Bologna dove restò fino al 1683. Passa poi nel 1684 come Maestro di Cappella dell'Accademia della Morte nonchè della Cattedrale di Ferrara (succedendo al Mazzaferata). Ivi rimane per 28 anni e finalmente il 9 maggio 1712 diviene Maestro di S. M. Maggiore a Bergamo restandovi fino alla morte che fu il 1° ottobre 1716. Permane tuttora in qualche sua biografia anche recente l'errore di ritenerlo maestro del Corelli: opinione che il Vatielli dimostrò infondata già fino dal 1916.

Oltre a numerose composizioni, in gran parte stampate, comprendenti *Balletti*, *Correnti*, *Gighe*, *Sarabande*, *Sinfonie*, *Sonate* a 1 o 2 violini c. b., *Cantate* (13 volumi aventi ciascuno uno speciale titolo) e molta musica

sacra (*Messe, Mottetti, Antifone, Salmi, Completori, Responsori* etc.) scrisse le seguenti opere ed oratori:

OPERE TEATRALI.

1. FALARIDE TIRANNO D'AGRIGENTO. Testo: Morselli Adriano - Venezia, T. S. Angelo, 1683 - *Ripr.* a Treviso, T. Anigo, 1694.
2. L'AMOROSA PREDI DI PARIDE o *Elena rapita* - t. ?.. Bologna, T. della Sala, 1683.
3. VITIGE. t. Bonacossi Borso-Ferrara - T. Bonacossi, 1686. *Sconosciuta ai biografisti* - (Libretto in collez. Rolandi).
4. ALARICO RE DE' GOTI - t. Bonacossi Borso - Ferrara, T. Bonacossi, 1685, *Ripr.*: Bologna, T. della Sala, 1685; Ferrara 1686; Bologna, T. Formagliari dal 7 al 30 giugno 1716 (col titolo accorciato in *Alarico*); e forse Padova 1709.
5. GINEVRA INFANTA DI SCOZIA - t. Grazzini Giulio Cesare - Ferrara, T. Bonacossi 1690.
6. GL'AMORI TRA GL'ODII o *sia il Ramiro in Norvegia* - t. Remena Marc'Antonio - Verona 1693 (*esecuzione sconosciuta ai biografisti*: libretto in Coll. Rolandi). *Ripr.*: Macerata, 1695.

ORATORI.

1. L'AMORE INGEGNERO - t....? - Mirandola, Chiesa S. Maddalena, 1678.
2. DAVIDE PUNITO o *La Pestilente strage d'Israele* - t....? - Bologna - Oratorio SS. Sebastiano e Rocco, 1682 - *Ripro.*: Ferrara (col solo titolo *La Pestilente strage d'Israele*), Chiesa Confraternita della Morte, 1690 (*esecuzione sconosciuta ai biografisti*: libretto in Coll. Rolandi).
3. IL TRIONFO DELL'AMOR DIVINO - t....? - Bologna - Orat. S. Benedetto, Quaresima, 1683.
4. LA MORTE DELUSA *dal pietoso suffragio prestato in Ferrara alle anime degli estinti nelle imprese cristiane contro il Turco*. Oratorio dedicato all'E.mo Sig. Card. N. Acciajoli, Legato etc - t. Ambrosini Ambrogio - Ferrara, 1686. Partitura all'Estense di Modena.
5. GIONA - t. Ambrosini Ambrogio - Modena, 1689 (sorge dubbio circa questa esecuzione modenese perchè il Gandini e lo Schmidl darebbero come eseguito a Modena nel 1689 un *Giona*, testo del Bartoli, musica del Vitali: ma la partitura del Bassani esistente tuttora all'Estense di Modena, colla data 1689, sembra dar conferma all'esecuzione mode-

- nese di quell'anno). *Ripr.*: Firenze, Oratorio S. Filippo Neri, 1693
(*esecuzione sconosciuta ai biograf*: libretto in Coll. Rolandi).
6. IL CONTE DI BACHEVILLE - t. Frosini Francesco - Pistoia, 1696.
 7. MOSÈ RISORTO DALL'ACQUE - t....? - Bologna, Casa del Conte Ludovico Rizado Malvasia, 20 marzo 1698.
 8. GL'IMPEGNI DEL DIVINO AMORE nel transito della B. Catterina Vigri detta di Bologna - t....? - Ferrara, 1703.
 9. IL TRIONFO DELLA FEDE *Oratorio Sacro di S. Francesco Saverio* - t. Gorij Petronio - Ferrara 1707 - *Sconosciuto ai biograf* (libretto in Coll. Rolandi).
 10. LA TROMBA DELLA DIVINA MISERICORDIA - t....? - Strano che proprio di questo oratorio di cui esistono vari esemplari di Partitura (a Parma, a Ferrara, a Parigi, a Münster, a Londra e all'Estense di Modena) non si sappia poi nè il luogo, nè l'anno di esecuzione.

Dott. U. ROLANDI

I DUETTI DI AGOSTINO STEFFANI

... non è certo per le opere teatrali che Steffani meriterebbe di esser ricordato, nè è per questo che il suo nome si cita con somma lode nella storia musicale. Dove Steffani fu veramente grande si è nei suoi numerosissimi duetti da camera per due voci e basso continuo. Io traduco quanto ne dice Chrysander nella sua biografia di Handel (Vol. I, pag. 327 e seg.), perchè io non saprei certo parlarne meglio o al pari, e perchè il libro di Chrysander, esaurito da anni, è divenuto quasi raro.

« I duetti che portano il sigillo dell'arte più perfetta non si possono lodare abbastanza e periranno quando finirà la musica stessa. Essi hanno una tal varietà, una vita sì fresca e rigogliosa, quale è propria soltanto delle vere opere d'arte create dal genio e non dall'imitazione di altri maestri. La forma è larga, i motivi ampî, alle volte elevatissimi. L'invenzione più facile si accoppia alla sapienza teoretica ed il frutto ne furono questi canti d'amore che descrivono tutto l'ambito dei sentimenti umani. Data una sfera sì ristretta, c'era il pericolo di esaurirsi, di cadere nel manierato e lezioso, di finire in una falsa sentimentalità. Ma il gentile artista sa schivare tutti questi scogli senza fatica: il suo periodare non è mai un gioco di forme e la sua lingua appassionata non ha nulla d'artificioso. Chi vuol godere dell'aspetto della vera salute musicale in piccole forme deve ricercare questi duetti. Egli trova la nota per ogni situazione, anzi io credo che egli era capace di dir tutto quello che con la forma a due voci si può esprimere e che egli lo ha anche detto. In ciò egli tiene lo stesso posto che Haydn ha nel quartetto, e, come noi, ascoltando i suoi quartetti, non pensiamo agli *a solo* ed alle grandi sinfonie, così ci dimentichiamo sentendo i duetti di Steffani, che vi sono anche canti ad una, tre, quattro e più voci ».

E' pure interessante sentire il giudizio che ne dà il noto musicista, cantante, critico. Mattheson nel suo *Perfetto Direttore d'orchestra* e nell'*Essenza dello scibile musicale*:

« Questi duetti italiani domandano maggior arte e ponderazione che un intiero coro ad otto o più voci. Essi abbisognano di continui fugati ed imitazioni con legature, modulazioni ed abili risoluzioni, senza che l'armonia ne soffra. Steffani era in ciò insuperabile. Io stesso cantai in teatro cori di

lui, scritti in questa maniera, che erano degni della chiesa. Il duetto è esso pure un'aria, ma di tutt'altra specie dell'*a solo*, perchè esso pretende, oltre una melodia gradita, pure un complesso di stile fugato e concertato ed una armonia accurata. Il duetto o l'aria a due si compone secondo la maniera italiana o la francese. Le *airs à deux* francesi prediligono il contrappunto, cioè una voca canta le parole contemporaneamente dell'altra e una differisce soltanto di rado dall'altra. Simile specie di duetti fa bell'effetto specialmente in chiesa. Essi sono facili a capirsi ed ispirano devozione. Ai duetti italiani invece mancano spesse volte, per il loro stile fugato ed artificioso, queste qualità di chiarezza e devozione, ma hanno d'un vero ingegno e sono, per orecchi musicali ben educati, un vero godimento se sono cantati da artisti provetti. Il suddetto Steffani si è distinto in questo genere sopra tutti gli altri e merita d'esser fin d'oggi preso a modello, giacchè queste cose non s'inventano facilmente ».

Le poesie dei duetti di Steffani sono dell'amico Mauro, dell'abate Guidi e di qualche altro autore ignoto o quasi; l'eterno argomento è l'amore in tutte le sue fasi. E, cosa strana, questi canti non s'occupano che degli affetti di una sola persona, sicchè, secondo il nostro modo di sentire moderno, le poesie scelte non si adattano punto al genere di composizione del duetto, perchè devono mancare di natural conseguenza i contrasti e l'elemento drammatico. Ma noi non dobbiamo giudicare queste opere con criteri moderni, nè il talento di Steffani era precipuamente drammatico, ma piuttosto lirico.

La forma dominante è il canone unito all'imitazione o al fugato. Una voce enuncia il tema, la seconda lo ripete esattamente o all'unissono od all'ottava. Coll'entrata del secondo tema comincia poi la forma canonica, seguono le imitazioni, le voci si uniscono, si separano, si rincorrono. Altre volte si amplifica la forma del duetto, che diventa quasi una piccola cantata con brani lirici, a solo e recitativi. Tutto ciò non era forse nuovo, giacchè Carissimi e Stradella hanno scritto delle opere concepite allo stesso modo, nè mancano esempi simili, specialmente nelle opere di Cesti. Ma Steffani è in ogni riguardo più perfetto e nessuno sa raggiungerlo, specialmente nella forma scherzevole, oppure nell'espressione di sentimenti delicati di una certa malinconia, che arriva qualche volta al sentimentale e al patetico.

I duetti di Steffani ebbero dovunque grande plauso ed erano ricercatissimi. Le lettere della principessa Sofia contengono continue espressioni di ammirazione e ripetute domande per aver nuovi duetti. E che la loro fama durò lungo tempo dopo la morte dell'autore si può anche conchiu-

dere da un passo nelle opere di E. T. Hoffmann,, il noto autore delle novelle fantastiche, che in un suo racconto (*die Fermate*) fa cantare a Teresina e Lauletta « quei serî ed ispirati duetti dell'abate Steffani ».

Burney osserva pure che i duetti di Steffani si usavano dai grandi cantanti, come Senesino, Strada, ecc., come solfeggi, tanta era la sapienza dell'autore nel trattare la voce umana.

A. UNTERSTEINER

(Dalla « *Rivista musicale italiana* » - 1907).

L'INGANNO

TRADITO

DALL'AMORE.

DRAMA PER MUSICA.

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO DI CORTE.

PER

ORDINE DI S.A.R.

MONSIGNOR

FRANCESCO

ANTONIO,

ARCIVESCOVO, E PRENCIPE

DI SALISBURGO,

Prencipe del S. R. I. Legato Nato, della

S. Sed. Apost. Primate della Germania,

E PRENCIPE D'HARRACH, &c. &c.

POESIA

Del Sig. Antonio Maria Luchini.

MUSICA

Del Sig. Antonio Caldara, Vice-Maestro di Cappella

di S. M. C. & C.

SALISBURGO.

Appresso Giovanni Gioseppe Mayr, Scrittore

di Corte di Sua Altezza Reverendissima.

L'ETEARCO

DRAMMA

PER MUSICA,

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO DI CORTE.

PER

ORDINE DI S.A.R.

MONSIGNOR

FRANCESCO

ANTONIO,

ARCIVESCOVO, E PRENCIPE

DI SALISBURGO,

Prencipe del S. R. I. Legato Nato, della

S. Sed. Apost. Primate della Germania.

E PRENCIPE D'HARRACH, &c. &c.

MUSICA

Del Sig. Antonio Caldara, Vice-Maestro

di Cappella di S. M. C. & C.

SALISBURGO.

Appresso gli Eredi di Giovanni Gioseppe Mayr, Scrittore

di Corte di Corte 1726.

SULLA VITA E SULLE OPERE DI ANTONIO CALDARA

Quest'anno il festival Senese è dedicato ai musicisti veneziani, e venendo fra l'altra eseguita anche musica di Antonio Caldara, si ha l'occasione di dare alcune notizie sconosciute su questo veneziano alla Corte di Vienna, e di chiarire alcuni punti riguardanti la sua vita e le sue opere.

Antonio Caldara nacque a Venezia il 1679 e morì a Vienna il 28 dicembre 1736. Anche se Fetis (II, 149), da cui evidentemente ha copiato anche lo Schmidl (I, 276), scrisse, che Caldara « rimpatriato nel 1738, visse ritirato a Venezia sino alla sua morte, 28 agosto 1763), si deve opporre a questa, la data del 28 dicembre 1736 a Vienna, data che portano tutti i lessici tedeschi, antichi e moderni e che danno tutti i musicologi austriaci, perfino il Prof. Robert Haas, il geloso custode delle partiture delle opere e degli oratori caldariani nella biblioteca di Stato a Vienna (vedi: Adler, 610), da le date della sua vita col 1676-1736. (Il volume di Mandyccevsky: D. T. O. XIII, purtroppo non è a mia disposizione, perchè non trovasi a Roma in nessuna Biblioteca e sfortunatamente non ho visto neanche il lavoro manoscritto del Prof. Felix von Krauss, l'indimenticabile Gurnemanz di Bayreuth, il quale ha scritto un grande lavoro sul Caldara). Mendel: *Musikalisches Conversations Lexikon* (II, 277) scrive positivamente che anche la notizia ampiamente divulgata che Caldara si ritirò a Venezia nel 1738 e morì colà novantenne il 28 agosto 1763, deve essere annoverata tra le leggende, ma la questione decisiva sul luogo e sul tempo della morte di Caldara è stata risolta da Pohl: *Biografia di Haydn* I, 51, dove riporta il *protocollo della morte*: « Caldara morì il 28 agosto 1736 all'età di 66 anni ». Considerando quale grande benevolenza e stima godesse il maestro Veneziano a Vienna non è da meravigliarsi se gli fu dato l'onore di essere sepolto nella chiesa metropolitana di Vienna, tanto più sapendo, che nell'anno 1712 una sua figlia fu battezzata nella stessa chiesa: il Duomo di S. Stefano.

Nato a Venezia entrò secondo Caffi (II, 30,269) come cantante nella cappella di S. Marco. Ma evidentemente Caldara teneva molto di più ad essere compreso tra i musicisti, perchè nella sua *Opus* I (XII Sonate a tre,

2 viol. con violoncello e parte per l'organo, Venezia 1700), lui stesso si chiama « *musico di Violoncello, Veneto* ». Una copia di questa opera, evidentemente considerata importante, fu mandata dalla Biblioteca del Liceo musicale di Bologna all'Esposizione internazionale di musica e teatro a Vienna nel 1892. (vedi: Kat. Wien, 115). Si potrebbe senz'altro accertare la data di quando lasciò Venezia, dagli atti dei procuratori nell'archivio di Stato di detta città. perchè tutti i membri della cappella di S. Marco poterono lasciare la repubblica solamente col permesso dei procuratori. (vedi il mio argomento: Fedeli. Riv. Mus. Torino, fasc. I, 1931).

Io credo che Caldara fosse andato alla Corte di Mantova, perchè solo in questo modo si può spiegare la notizia, che si trova nel libretto a Barcellona del 2 ottobre 1708: « *Componimento da camera per musica: il più bel nome nel festeggiare il nome felicissimo di S. M. Cattolica, Elisabetta Cristina, Regina di Spagna* », e cioè: « *Caldara viene da Venezia, ove fu maestro della cappella per dirigere la sua musica* ». Caldara non fu mai a Venezia maestro di cappella, per quello che finora sappiamo, ma si può quasi tenere per certo, che già nel 1701 fu maestro della cappella a Mantova, e non nel 1714, come dicono Fetis e Galvani, perchè la partitura dell'opera Pastorale, già una volta in possesso dell'Arciduca Rodolfo, oggi nella Società degli amici della Musica a Vienna, porta la data: Mantova 1701. Nel libretto di Barcellona fu scritto Venezia, perchè in Spagna in quel tempo la musica veneziana era molto più conosciuta di quella della corte di Mantova.

Posso chiarire anche il soggiorno di Caldara in Spagna, di cui nessun manuale parla preciso. *Caldara non fu mai a Madrid*. Nel 1936 io stesso ebbi occasione di studiare profondamente negli archivi e nelle biblioteche a Madrid, ma di questo maestro veneziano tanto fecondo non trovai nessuna opera nè nelle ricche collezioni della biblioteca del Palazzo Reale, dove ebbi in mano scheda per scheda, nè nella ricchissima collezione musicale della Chiesa della Corte, che fu ricordinata con cura amorevole e molta competenza dall'ultimo maestro della cappella; anche in quella vasta collezione del Principe di Medinaceli non trovai nessuna traccia del nostro veneziano. Delle sue numerose opere certamente non ne fu mai eseguita una a Madrid. L'opera « *Farnace* », che fu rappresentata a Madrid e di cui Emilio Cotarelio Y Mori (*Origines y establecimiento de la opera en España hasta 1800*, 116) scrisse, che fu messo in musica nel 1703 da Caldara e che Wiel, (*Teatri musicali di Venezia*, 4) afferma essere stata rappresentata a Venezia nell'autunno del 1703 nel Teatro S. Angelo, fu a Madrid eseguita invece con musica di Francesco Corselli, maestro della corte Spagnola, e data nel Teatro « *Real de Buen Retiro* » nel 1739 in occasione dello sponsali-

zio di Filippo di Borbone, Infante di Spagna con Luisa, Principessa di Francia. Un'altra opera di Caldara: « *Demetrio* » (Part. nella Bibl. Naz. a Vienna, n. 17151) rappresentata il 4. XI. 1731 in occasione del giorno onomastico dell'Imperatore, fu ripetuta secondo Weilen (*zur Wiener Theatergeschichte, Wien 1901, 97*) il 25. XI. e li 1^o XII dello stesso anno. L'autografo di questo codice, già in possesso dell'Arciduca Rodolfo si trova oggi nella collezione della Società Amici della Musica a Vienna e una copia della partitura nella Biblioteca di Stato. Certamente l'opera *Demetrio*, sempre col testo di Metastasio, fu eseguita a Madrid, ma non con musica di Caldara.

L'attività di Caldara è senza discussione concentrata solo nella Catalogna o meglio ancora in Barcellona. Sotto il Re Carlo III e la Regina Elisabetta Cristina di Brunswick si ebbe a Barcellona un'epoca aurea per la musica italiana. Furono eseguite opere dei veneziani Pollarolo e Gasparini e poi anche di Pacini, d'Astorga, Badia e Porsile. L'arrivo del maestro Antonio Caldara fu senza dubbio molto benvenuto alla Corte reale. In occasione del genetliaco della Regina, il 2-VIII-1708, lui stesso dirige nel teatro Lonja, (secondo il libretto da me visto nella Biblioteca Catalana), la sua opera « *Componimento per musica da camera: il più bel nome nel festeggiarsi il nome felicissimo di Sua Maestà Catt. Elisabetta Cristina, Regina della Spagna* ». Il libretto fu scritto da Pietro Pariati. La musica di quest'opera è conservata in due esemplari, il primo si trova nella Biblioteca di Stato a Vienna, Ms. 18. 238, nel quale è scritto erroneamente, *componimento da camera, composto per l'onomastico Maest. Carlo III, Re di Spagna 1709* (sic), e il secondo si trova nella biblioteca del Conservatorio a Bruxelles (Ms. 584), nel quale il titolo è scritto in modo preciso, ma la data è: 1730.

Quest'opera da festa presenta tre parti e compaiono in scena: *Giunone, Venere, Ercole, Paride*, il *Fato* e due grandiosi cori « *Seguaci della Beltà e seguaci della virtù* ». Alcune arie di quest'opera furono stampate da Novello a Londra: Aria « *Biondi crini* ».

La seconda opera: « *Imeneo* », secondo il libretto da me visto nella Bibl. Catalana a Barcellona, ne 1936, fu rappresentata nel palazzo Reale stesso, e il celebre architetto Ferdinando Galli Bibiena, chiamato alla corte reale a Barcellona ne 1708, fece non soltanto sei bellissime scene per quest'opera, ma anche i disegni dei costumi. In tutta la Catalogna si parlò della bellissima illuminazione del « *Lago favorito* » ove fu eseguita la Pastorale di Caldara. Evidentemente « *Imeneo* » fu ripetuto il 31-VIII-1727 a Vienna in occasione del giorno natalizio della Imperatrice (Eitner II, 278 e Weilen. 92). La musica di questa opera, partitura autografo

era pure in possesso dell'Arciduca Rodolfo e oggi rimane come tesoro presso la Società degli Amici della Musica a Vienna, la copia della partitura: N.º 17136 è conservato nella Bibl. di Stato a Vienna. Caldara, senza dubbio scrisse per Barcellona altre opere e forse anche musica sacra, perchè nei conventi di S. Maria del Mar ed altri furono eseguiti oratori e drammi sacri, ma con i tanti incendi avvenuti a Barcellona ne rimane difficile l'accertamento. Dal 1710 non furono più rappresentate opere alla corte reale di Barcellona, ma non deve essere dimenticato un capolavoro del maestro italiano Astorga, che fu composto in questo paese: lo «*Stabat Mater*» scritto nel 1707 sotto l'impressione del terribile terremoto in Catalogna, che fu considerato da tutti i suoi contemporanei capolavoro e opera molto profondo. (Eitner I, 227. Ms. Bibl. Monaco, Berlino Bibl. di Stato, Wien, Ms. 15.605)

Caldara dovette lasciare Barcellona nel 1709, perchè la sua consorte non poteva sopportare il clima, come lui stesso scrisse nella petizione all'imperatore per aver un posto nella cappella imperiale. (La Mara I, 147). Il regno di Carlo III fu bruscamente interrotto dalla improvvisa morte del suo fratello Giuseppe I, che nel 1712 fu vittima della peste a Vienna, e non avendo lasciato egli nessun erede, dovette salire al trono dell'impero germanico il di lui fratello Carlo III. Se breve fu il soggiorno di Caldara a Barcellona, solamente un anno, molto decisa fu la sua carriera essendo egli chiamato alla corte imperiale di Carlo VI come vice maestro della cappella il 1º gennaio 1716. La sua amicizia con Astorga e le sue relazioni con Galli-Bibiena contratte a Barcellona, rimasero e si manifestarono spesso in collaborazione artistica.

Sarà bene ricercare se Caldara sia andato direttamente da Barcellona a Vienna, o si sia trattenuto per alcuni anni a Mantova, ma in ogni modo è certo, e lo sappiamo dalla lettera pubblicata da la Mara, che egli fu anche per alcun tempo a Roma, comunque sia, nell'anno 1712, il maestro veneziano si trovava già a Vienna, perchè una sua figlia fu battezzata, facendo da padrino il suo amico Astorga, nella chiesa metropolitana: il duomo di S. Stefano. Ciò fa supporre, che Caldara già in quel tempo godesse a Vienna di una certa stima, tanto più che fu nominato in quest'atto di battesimo «*Magister cappellae Augustissimi Imperatoris*». Se pure questo titolo non era legato da un impegno alla corte imperiale, era tuttavia una forte distinzione come considerazione da parte dell'imperatore, non soltanto molto amante della musica, ma anche considerevole compositore. (Vedi Adler: D. T. — O. Volume degli Imperatori).

Nel 1712, quattro sono le rappresentazioni, come nomina Weilen, che troviamo fra le poche che furono eseguite alla corte imperiale in con-

seguenza del profondo lutto per il giovane e geniale musicista imperatore Giuseppe I. Di queste quattro rappresentazioni tre sono opera di maestri veneziani, e cioè: una cantata di Carlo Agostino Badia, un oratorio di Lotti, e già il 28 febbraio 1712 un oratorio di Caldara: la « *Castità al Cimento* », il primo lavoro del nostro veneziano che fu eseguito alla corte imperiale (Bibl. Naz. Vienna, Part. 18311, 19091) (il libretto dice: « il trionfo della castità, ovvero S. Francesca Romana. Veilen 74). Anche nell'anno 1713 furono eseguiti a Vienna due oratori di Caldara: *S. Fermia*, (Part. Autografo Vienna, Soc. d. Amici della Musica, Bibl. di Stato; 17080) e *Maddalena ai piedi di Christo*, part. 17101, Vienna, Bibl. Nat. (Weilen 75). Nel 1714 Caldara per la prima volta prende parte nella composizione di un dramma: *L'Atenaide*, part. Vienna, Bibl. Nat. 16192 (Weilen 75), di cui un atto fu composto del vice maestro imperiale M. A. Ziani, il secondo di A. Negri e il terzo atto da Caldara. Questa opera, come vedremo dal libretto, fu rappresentata il 27 Novembre in occasione del giorno onomastico dell'imperatrice, e ripetuta il 1° Dicembre dello stesso anno. Dovrebbe essere stata un'opera di una certa importanza, perchè fu invitato a comporre g'intermezzi e la licenza, Franc. Conti, il celebre tiorbista e compositore, molto apprezzato alla corte imperiale. Matteis compose la musica per i balletti. L'imperatrice Elisabetta Christina certamente non dimenticò Caldara e le serene giornate a Barcellona e ricordò con piacere il « *magister cappellae augustissimi imperatoris* ». Anche nel 1714 fu eseguito un oratorio di Caldara: *S. Flavia Domitilla*, Part. Bibl. Nat. 18142, 13154.

Nell'anno 1715 sembra veramente che Caldara si sia allontanato da Vienna perchè fra le esecuzioni alla corte imperiale non troviamo nè una cantata, nè un oratorio, nè un'opera del maestro, che già tanto piede aveva preso nell'ambiente musicale viennese. Ma si deve ricordare che Caldara forse già nel 1713 aveva una speranza per il posto di vicemaestro di cappella che si era reso vacante, e nel 1715 quando il 22 Gennaio morì il veneziano M. A. Ziani, per la seconda volta avvenne un cambiamento degli importanti posti musicali alla corte imperiale. Si può bene immaginare quante domande arrivassero alla corte per queste tanto aspirate cariche. Ciò fa capire il perchè Caldara, evidentemente assente da Vienna, scrivesse nella sua domanda (Atto del 23-VI-1715 publ. da La Mara I, 147): « *ho paura, che in conseguenza della mia lontananza dalla corte imperiale la mia domanda non arrivi in tempo* ». Può darsi che in quel momento si fosse recato in Italia, poichè sappiamo che nel 1715 fu stampato a Bologna la sua opus IV: *Motetti a 2 e 3 voci*, (anche questa stampa fu mandata all'esposizione di Vienna nel 1892. (Vedi: Kat. Vien, 116).

Ma l'imperatore evidentemente risolse lui stesso la situazione, perchè Giuseppe Fux, che prese nel 1715 il posto di primo maestro di cappella, lasciò al giudizio dell'Imperatore la decisione: « perchè S. Maestà conosce questo virtuoso completamente, mentre io ho solo poca conoscenza ». (Köchel II, 379).

Così si può concludere che Caldara sia stato nominato vicemaestro della corte per desiderio dell'Imperatore e ricevette uno stipendio di 1600 fiorini con l'*adjuta*, e arrivò con gli anni sino a 3900 fiorini, una somma più alta di quella del molto apprezzato maestro Fux, che ebbe solo 2000 fiorini.

Caldara sviluppò subito una vivace attività musicale, e già nel primo anno del suo nuovo impegno ebbe l'onore di comporre per il giorno onomastico dell'imperatore, il 4-XI-1716 la cantata di festa: *Il Natale di Augusto*, (Part. 17-933, Bibl. Nat. Vienna, Weilen 17.933). E per il giorno onomastico dell'imperatrice, il 13-XI fu eseguito un'opera del veneziano Antonio Lotti: *Costantino*, (Part. Wien, Bibl. Nat. 17.933) J. Fux fu invitato a comporre la sinfonia e Caldara la licenza e gl'intermezzi. Infatti secondo le mie ricerche ebbe l'onore nientemeno di scrivere per venti anni la musica per l'auguste feste.

La società degli Amici della musica è in possesso di 162 composizioni, in gran parte autografe. Questa collezione era in possesso dell'Arciduca Rodolfo, il prediletto scolaro di Beethoven, il quale gli dedicò le sue sonate: op. 81, op. 106 e 111. Questo arciduca di molto talento morì già nel 1831 il 24 agosto. Egli era stato nominato protettore della nuova fondazione della Società degli Amici della musica, e poichè conobbe il valore e lo scopo ideale di questa istituzione, volle lasciare nel suo testamento tutte la collezione musicale a detta società. (Vedi: Mandyczewski. *Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* I, 40). La collezione dell'arciduca ebbe un valore di 100.000 fiorini e quando fu trasportata dall'Abbazia di Kremsmünster, fu imballata in 90 casse del peso di 5 quintali ciascuna. Questa società si trova in possesso delle seguenti musiche di Caldara: 8 messe, 8 mottetti, 1 Kyrie, 4 Gloria, 1 Credo, 1 Te Deum, 22 Oratorii, 41 opere teatrali, 11 cantate grandi e 67 piccole.

Nella chiesa metropolitana di S. Stefano, spesso furono eseguite musiche di Caldara, e prima tutte la sua: *Missa cardinalis*, composta per l'abbazia di Heiligenkreuz, poi due Mottetti, *Confitebor*, *Miserere*, l'Offertorio « *Ascendit Deus* », tutte le opere dell'ultimo periodo della sua vita.

Ma posso indicare un'altra attività, che cosa strana, non viene accennata da nessun lessico e cioè il suo servizio musicale alla corte dell'arcivescovo di Salisburgo.

Un manoscritto autografo che io ho trovato in un archivio in Svezia, documenta questa mia affermazione e da questo stesso si vede che l'arcivescovo non fece eseguire soltanto nel suo teatro di corte opere già in scena a Vienna, come per esempio: *l'Inganno tradito dall'amore*, che Caldara scrisse per il giorno natalizio dell'imperatore a Vienna, eseguito il 1° Ottobre 1721, (Part. Bibl. Soc. d. Amici d. M.), ma ordinò anche opere per conto proprio. Non ho potuto chiarire come questo manoscritto dell'opera *Etearco*, che non è nominato fra le opere di Caldara in nessuna pubblicazine, si trovi in Svezia, perchè Franc. Uttini (1723-1795) il primo maestro italiano in Svezia, arriva in questa terra solo in 1754 (Dahlgren, *Anteckningar om Stockholms Theater*, 525), e potrebbe essere forse che egli lungo i viaggi con la compagnia Mingotti incontrasse questa partitura. E nonostante tutto ciò ho trovato questo codice autografo sotto le opere che usò Uttini, dico usò, perchè una rappresentazione di quest'opera di Caldara non fu mai fatta in Svezia. In ogni modo ho potuto notificare, che questa opera fu eseguita a Salisburgo nel 1726, secondo il libretto che si trova nella biblioteca degli studi a Salisburgo. Sul manoscritto si legge un autografo di Caldara stesso: *L'Etearco, opera per musica per sua Altezza Rev, Principe e Arcivescovo di Salisburgo, composto da me Antonio Caldara per comando della medesima A. Rev.ma*. Per l'opera: *l'Inganno tradito dall'Amore*, ho trovato non solo il libretto della esecuzione a Salisburgo, ma anche i disegni delle scene, che fece l'architetto imperiale Beduzzi per il teatro vescovile.

Fra le opere di Caldara eseguite alla Corte Salisburghese durante il regno dell'Arcivescovo Harrach ho potuto rintracciare secondo i libretti:

1718: *Chi si arma di virtù vince ogni affato*, (sic!).

1720: *Gli eccessi dell'infedeltà*.

1726: *Etearco*.

1726: *L'Inganno tradito dall'amore*. (Vienna 1721).

1727: *Il finto Policare*. (Vienna 1724, Autogr. Vienna Soc. d. Amici).

1727: *L'Imperatore cinese Camaide*. (Vienna 1722. Ms. Vienna Soc. amici d. M.).

Senza data: *Dafne*. (Vienna 1719).

» » *Astarte*. (Vienna 1725. Ms. Soc. d. Amici...).

» » *Il Germanico Marte*. (Vienna 1721 Ms. Soc. d. Amici...).

» » *La ribellione di Assalone*. (Vienna 1720. Part. Vienna Bibl. Nat. 1758-59).

» » *Arsinio*.

Se aggiungiamo a queste opere il trattenimento musicale: *Il giubileo*

della Salza, che nomina Schmidl, risulta che finora Caldara scrisse per la corte vescovile 4 opere. Ma poichè è rimasto tanto poco materiale si deve supporre che il numero sia stato di certo maggiore.

Caldara compose anche la musica in occasione dei festival di Corte a Graz e Linz. Nell'archivio del castello Kremsier del vescovo Lichtenstein Castelkom si trova fra molta musica italiana, anche qualche composizione di Caldara. Nel castello Wirschau del Cardinale Schratzenbach fu rappresentato nel 1725 l'opera: *Amalasunta* di Caldara e questa opera evidentemente piaciuta, fu ripetuta alla corte del Conte Giovanni Questenberg nel Castello Jameritz, ove fu rappresentata nel 1727.

A Bruno nella chiesa di S. Tommaso e in quella di S. Giacomo si trovano tra la musica veneziana, diversi manoscritti musicali di Caldara. Nel 1730: la *Caduta di Gerico*, azione sacra a 5 voci fu rappresentato con musica di Caldara e pure: *Morte e sepoltura di Cristo* nello stesso anno.

Non è da meravigliarsi se fra tanta musica italiana alla corte di Moravia si siano trovate anche opere di Caldara: noi conosciamo la vivace attività musicale a queste corti principesche e vescovili e conosciamo anche la loro continua relazione con la corte imperiale.

Dando un sguardo generale all'immense opere di Caldara alla corte imperiale e alle altre corti, come io ho cercato di dimostrare, non possiamo non solo abbastanza ammirare l'immensa fecondità di questo maestro, ma possiamo anche confermare con orgoglio, quanti onori ha ricevuto nella sua vita questa « magister cappellae augustissimi imperatoris ».

Egli ebbe l'onore di dirigere l'opera di Fux, *Costanza e fortezza*, rappresentata alla Corte di Praga durante le feste d'incoronazione dei Reali di Boemia.

Forse un evento di una importanza artistica maggiore furono per Caldara le rappresentazioni della sua opera: *Semiramide in Ascalona*, (Part. 18226 Bibl. Naz. Vienna, Weilen 89), che fu rappresentata il 28-VIII-1725 in occasione del giorno natalizio dell'imperatrice nel giardino del castello Favorita. La celebre cantante veneziana Faustina Hasse Bordoni venne da Dresda per cantare la parte della Semiramide. Per il giorno onomastico dell'imperatore, il 4-XI-1725 fu eseguita l'opera di Caldara: *Venceslao*, (Part. 18228 Bibl. Naz. Vienna, Weilen 89). Essa fu ripetuta, secondo Weilen, quattro volte sino al dicembre, e la Faustina Hasse cantò la parte di Lucinda.

Caldara scrisse anche l'opera di festa per lo sposalizio dell'Arciduchessa Maria Teresa, futura imperatrice, che fu eseguita il 13 febbraio 1736: *Achille in Ciro* (Part. 17113 e 17179 Bibl. Nat. Vienna, Weilen 105) e fu ripetuta il 17 dello stesso mese. Per il genetliaco dell'imperatrice il

28-VIII-1736 fu eseguita nel castello Favorita un'opera di Caldara: *Ciro riconosciuto*, che evidentemente fu apprezzata perchè sappiamo da Weilen, pag. 106, che fu ripetuta il 2 e il 10 Settembre dello stesso anno. Per l'onomastico dell'imperatore fu eseguita l'opera di Caldara: *Temistocle*. Fétis (Vol. II, 149) scrisse: « sembra, che dopo aver scritto la sua opera *Temistocle*, la cui rappresentazione ebbe luogo a Vienna il 4 Novembre 1736, Caldara afflitto del poco successo di quest'opera, rinunciassero al teatro! » Questa notizia è molto discutibile, primo perchè Caldara nel dicembre del 1736 era già morto, secondo perchè è da escludere senz'altro il fiasco, dato che anche questa opera di gala fu ripetuta due volte, come assicura Weilen, pag. 106, secondo i libretti del 5 e dell'11 dicembre. Con ciò si può riassumere che Caldara anche nel mese della sua morte, ebbe la soddisfazione di vedere ripetuta l'ultima sua opera.

Si può ritenere, insomma, che nessuna composizione di Caldara fece fiasco. Egli invece, sempre molto ben veduto dalla famiglia imperiale, fu invitato in ogni occasione a prender parte alle feste più intime, come testimonia un autografo con musica, oggi in possesso della Società Amici della musica a Vienna: *Il gioco del Quadriglio*, una cantata di Caldara, composta per desiderio dell'imperatrice, in cui, come vedremo dalla prima pagina dell'autografo musicale, l'arciduchessa Maria Teresa, la futura imperatrice, canta insieme con altre dame di corte. Una copia di questa composizione si trova nella bibl. Naz. Part. 17646, (Weilen 113).

Un'altra testimonianza dell'approvazione artistica della musica di Caldara è la splendida partitura dell'opera: *Giunio Bruto* ovvero *La caduta dei Tarquini*, che si trova nella biblioteca di Stato a Vienna, di cui il 1° atto fu composto da Carlo Francesco Cesarini, il 3° da Alessandro Scarlatti, e il 2° dal nostro veneziano Antonio Caldara. Questo codice è uno dei più bei manoscritti che esistano nella biblioteca nazionale a Vienna. Esso contiene delle scene dipinte a mano niente meno dal celebre Filippo Iuvara, che fece pure le iniziali dei 3 atti.

L'imperatore si mostrò sempre molto generoso verso il suo vicemaestro, non solo assegnandogli uno stipendio più alto di quello del primo maestro di cappella come ho già detto, ma fece molto di più, indennizzando la sua famiglia con la forte somma di 12.000 fiorini alla morte del maestro; e nonostante tutto questo la sua vedova, nata Pedroni, ricevette ancora una pensione annuale di 500 fiorini (secondo le notizie di C. F. Pohl: *Joseph Haydn* 1,51).

L'arte di Caldara fu molto apprezzata non solo al suo tempo, ma anche sino alle ultime pubblicazioni dei musicologi viennesi; nella *Adler's Handbuch der Musikgeschichte*, Francoforte 1924, negli importanti saggi

dei Prof. Robert Haas, Alfred Orel, Hans Schnoor; e non dobbiamo nemmeno dimenticare ciò che dice Schering nel suo « *Geschichte Handbuch des Oratoriums* » e Domner: *Handbuch der Musikgeschichte*, pag. 457 in poi.

In tutte queste pubblicazioni fu molto sottolineata la sua capacità di compositore, ma quasi più interessante è il giudizio del maestro di cappella alla corte danese I. A. Scheibe, il quale mentre parla nel suo: *Kritischer Musicus* con tanta infamia delle opere di Bartolomeo Bernardi, (vedi C. Thrane: *Fra Holfviolonernes Tid.* pag. 79), scrive invece del Caldara: « *era padrone nelle sue opere teatrali delle più belle melodie e armonie e aveva sempre a sua disposizione una squisita scelta e ordine nella sua coloritura dinamica e nelle idee* ».

Il ritratto ad olio, che si trova nella sala delle sedute nella Società degli amici della musica, è un ritratto che mostra un uomo dai fini lineamenti e dell'impressione serena, ma che non può essere del tempo di Caldara e per il suo costume e per il modo in cui porta i capelli; invece il ritratto, fotografia di un disegno a matita, della già collezione dei ritratti del Granduca di Toscana, poi Imperatore a Vienna, non si mostra il tipo di una persona imponente e bella, ma la parrucca propria dell'epoca e la divisa di corte, persuadono maggiormente che si tratti del vero ritratto di Caldara. Esso ci mostra un uomo distinto, dai forti lineamenti maschili, e che, in armonia con se stesso, medita il futuro con grande serenità.

Dott. E. I. LUIN



(Ritratto inedito di Antonio Caldara)

Per Conrado d. M. d. Imperadore.

Allegro - molto - con spirito - Cantata a quattro voci con basso continuo
Contra Alt. Sopr. Tenor. Basso. Conduca Forte. Fin.
A 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Conduzione

Alto

UN CODICE SCONOSCIUTO DI BENEDETTO MARCELLO

Le arie di Marcello che figurano nella «Settimana» sono tratte da un codice di cantate da camera fin qui sconosciuto.

Rinunzio a descrizioni e confronti che dilaterebbero di troppo questo cenno; voglio però offrire al lettore una notizia sufficiente del raro volume, da me posseduto, in quanto mi sembra che esso porti un contributo non trascurabile alla bibliografia del Marcello. Infatti, allo stato delle ricerche risulta che sedici sulle ventiquattro cantate del manoscritto sono sconosciute.

Il codice, di piccolo formato oblungo, è rilegato in pergamena e conta in complesso 248 pagine; le cantate sono ben divise da pagine bianche, inoltre hanno, dalla 1^a alla 13^a una graziosa iniziale in acquarello; dalla 14^a in poi gli spazi preparati per l'acquarello rimasero vuoti; la musica invece non presenta lacune e giunge ordinatamente all'ultimo foglio.

La raccolta è certo del tempo del Maestro e non certo una copia comune; forse fu preparata per lo stesso autore o per qualche altro personaggio della nobiltà veneta? Comunque, il lavoro di ornamento non fu condotto a termine e il dono non venne offerto.

Sul primo foglio bianco il codice reca, in carattere stampatello un po' incerto: CANTATE DEL N: H S. / BENEDETTO MAR: / CELLO

Le cantate sono tutte in chiave di soprano, col Basso continuo; quà e là è dato in esteso qualche tratto del cembalo. Quattordici cantate consistono di tre pezzi, cioè due arie inframezzate da un recitativo; le altre dieci hanno anche un recitativo avanti la prima Aria; arie e recitativi seguono lo stile tradizionale della cantata da camera; aria col *da Capo*, recitativo nelle consuete formule dialettiche; mal si penserebbe qui ad Alessandro Scarlatti; piuttosto, la grazia e un certo compiaciuto languore settecentesco che temperano, e qualche volta stemperano, gli schemi scolastici, richiamano Giovanni Bononcini.

Le due arie che fanno parte del programma della «Settimana» son tratte: una dalla cantata «Se mi parli», l'altra dalla cantata «Ti sento,

Amor »; la prima richiama le squisitezze di Bononcini, la seconda pel suo carattere leggero e un pò malinconico è un pezzo romantico avanti lettera; entrambe possono sorprendere solo chi del Marcello abbia in capo la formola stereotipa del « compositore di Salmi » e non la multiforme opera.

Nella nota che segue, le cantate sono disposte in ordine alfabetico; hanno l'asterisco quelle fin qui sconosciute.

Per utile confronto si danno anche gli inizi delle singole cantate.

E. DAGNINO

NOTA BIBLIOGRAFICA.

- * *Ah dove sei, ben mio*
- * *Amanti, sospirate*
- * *Amore, è tempo ormai*
- * *Ascolta, Irene, ascolta*
- * *Colombe innamorate*
Deh vanne, del mio cor
Di dolor in dolor
Filli, tu sol lasciasti
Folle core, a che mai
- * *Il mio misero amante*
- * *La pastorella sul primo albore*
- * *Liberò fin ch'ha il passo*
- * *Nasce il sole ed io sospiro*
- * *Non so morta nel partire*
- * *Queste un giorno al mio guardo*
Ora che poi partite (edita da G. F. Malipiero)
- * *O voi prati felici*
Se mi parli o se mi guardi
Se nel mondo v'è mai
- * *Senza il caro e dolce guardo*
- * *Soletta un giorno Clori*
- * *Sorgi, candida aurora*
- * *Ti sento, Amor*
Udite, o selve, o fiumi

E. D.

IL "TEATRO ALLA MODA", DI B. MARCELLO E LE SUE PROPAGGINI

Quale inesauribile fonte di allusioni, di parodie, di satire, di imitazioni dovette essere già ai tempi quel frizzante « Teatro alla moda » in quel bizzarro ambiente teatrale veneziano del 2° quarto del sec. XVIII!

Pur attraverso la sferzante ironia, espressa peraltro in forma apparentemente ingenua, Benedetto Marcello sa in quella satira mantenersi sempre *Zentilomo*, senza grossolanità, nè soverchia amarezza: sembra guardare dall'alto e con patrizia signorilità mettere in ridicolo i difetti del mondo teatrale, evitando le personalità.

Forse l'unico che venne direttamente preso di mira, specialmente nel frontespizio, fu il Vivaldi — che probabilmente non godeva le simpatie del Marcello — ma la diretta allusione al « prete rosso » (come pure ad altre persone: gl'impresari Orsatti e Modotto, le cantatrici Borghi, Belisani e Canteli etc.) era evitata o meglio dissimulata attraverso un'abile ed opportuna crittografia letteraria e figurativa.

« *Zentilomo* sì, ma piuttosto proclive a mettere in caricatura » osserva giustamente Andrea D'Angeli (*B. Marcello - Vita ed opere*. Milano, Bocca, 1940), librettisti, maestri di musica, cantanti, impresari etc.». Ma per tornare al *Teatro alla Moda*, quell'enigmatico frontespizio ha fatto stillare il cervello a moltissimi e solo da pochi anni è finalmente chiarito!

Detti già notizia (v. *Musica d'oggi*, gennaio 1940) dell'aver trovato netta conferma alla primitiva comunicazione del Malipiero (in *Bollettino Bibliografico Musicale* del gennaio 1930) circa remote annotazioni manoscritte, da lui rinvenute su di un esemplare della 1ª edizione del « *Teatro alla moda* », che chiarivano l'interpretazione e il significato dell'enigmatico frontespizio di quella celebre satira di B. Marcello (1): comunicazione che mi confermava l'interpretazione già avanzata — e comunicatami nel 1928 — dal Prof. A. D'Angeli che aveva identificato A. Vivaldi nell'*Aldiviva* di quel frontespizio etc.

La conferma mi era data da un libriccino d'ignoto autore « *Li diavoli in maschera* - Dialoghi curiosi ricavati dal francese dal Sig. N. N. ».

IL TEATRO ALLA MODA

O S I A

METODO sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire
FORERE Italiane in Musica all' ufo moderno.

Nel quale

si danno Avvertimenti utili, e necessari a Poeti, Compositori
di Musica, Musicisti dell'uno, e dell'altro sesso, Impresari,
Suonatori, Ingegneri, e Pittori di Scene, Parti buffe,
Sarti, Paggi, Compare, Suggestori, Copisti,
Protettori, e MADRI di Virtuose, ed altre

Regione appartenenti al Teatro.

DEDICATO

**DALL' AUTTORE DEL LIBRO
AL COMPOSITORE DI ESSO.**



Stampato ne BORGHI di BELISANIA per ALDIVIVA
LICANTE, all' Insegna dell'ORSO in PEATA:
Si vende nella STRADA del CORALLO alla
PORTA del PALAZZO D'ORLANDO.

Come pure in MILANO da Francesco Agnelli.

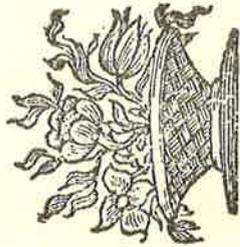
Stampandosi ogni anno con nuove aggiunte.

L'OPERA IN COMEDIA

DIVERTIMENTO COMICO-CRITICO

Del Sig. N. N.

Da Recitarsi nel **Famosissimo**
Teatro alla Moda.



A M S T R D A M.

Presso Ercole Rom-fietek.

(Venezia - F. Storti, 1726, in-16, di pag. 128) dove al 4° dialogo si parla proprio di quel frontespizio e vi si trovano interessanti notizie circa l'attività d'impresario del Vivaldi.

Trascrivo qui quei punti del dialogo che possono interessarci (rimando per il resto a quella mia nota su *Musica d'oggi*). Interlocutori Fichetto e Frisesomoro: conservo la grafia originale.

Fich. *Dimmi di grazia quell'Orso così famoso nel Teatro alla moda si potrebbe saperne lo scioglimento dell'Antonomasia. Ridicola è veramente la metafora.*

Fris. *Tutto lo scioglimento consiste nell'Impresa del Frontispiccio rappresentante una Peata con oglio, farina etc....*

Fich. *quell'Orso in Peata mi riesce molto misterioso.*

Fris. *Io non ho mancato d'intenderne lo scioglimento dell'enigma, ora sappi, mio caro Collega, che quell'Impresa che appare sul Frontespiccio è ottimamente adattata alla bizzarria dell'Idea, in riguardo al soggetto, di cui si tratta. Sotto la metafora dell'Orso, viene rappresentato il Sig. SATIRO (2), all'ora Impresario famosissimo, il quale... [Sappi dunque che il Signor SATIRO che tale appunto egli è il suo Nome (3)... porta in corpo senza accorgersi il Diavolo Tentatore dell'Opere...*

Fich. *Tutto va bene: ma quell'Angiolo che sta suonando il violino a poppa della Peata, che, che significa di simbolico?*

Fris. *L'Angiolo rappresenta il personaggio del Prerotesso Aldiviva (4) confidentissimo del Signor SATIRO, il quale essendosi impegnato di entrare per la sua porzione nell'impresa d'un Teatro, vi arrischiò la composizione, e qualche centinaia di Ducati. Ma che; vi perdè con la fatica anco il sapone.*

Fich. *Come sarebbe a dire?*

Fris. *Tutto si è liquefatto in oglio, e spolverizzato in farina...*

Fich. ... *il mistera allegorico mi è nuovo affatto, e in grazia ti prego significarmi tutto appieno l'Enigma, perchè nel Mondo, dove corre famoso questo Libro, tutti m'interrogano sovra le particolarità Simboliche di quell'Impresa frontispicciale dell'Orso, Peata, Sachi, Botti etc. onde io resto più volte confuso di non saper appagare la curiosità degli Uomini.*

Fris. *Questo va a riferire, che il Signor SATIRO Impresario figurato nell'Orso, vagando la barca, il Sig. Aldiviva fece provvisione idest col dinaro delle prime recite immantinente d'oglio, farina, vino etc. con la speranza di rimborsare la parte appartenente al compagno nel decorso delle recite, e cavarne assieme l'Onorario de' Signori Musici, che strepitano ancor oggi giorno di non aver conseguito l'intero pagamento delle lor recite. Ma il buon Uomo del Signor SATIRO Aldiviva (5) fu ingannato nella sua aspettazione. Il Mondo avido, e curioso sempre delle novità, corse a folla le prime*

sere al Teatro, ma si saziò ben presto, che nelle sere seguenti quel medesimo Teatro, che diede speranze nella moltitudine del concorso, sul principio d'una buona riuscita divenne poi un Romitorio, anzi un Deserto. Di modo che i Signori Impresari per ingannare il Modo, con fargli credere, che la moltitudine vi concorrevva ogni sera, dispensavano sotto mano, artificiosi biglietti gratis, onde quelli, che vi si trovavano, non pagavano niente, ed erano così accaparrati dal Signor SATIRO, acciò pubblicassero encomii della sua Opera...

Fich. Dimmi di grazia, chi è quel Signor, che tutto sollecito sen corre alla parte della Scena, mostrando ansietà di qualche affar premuroso?

Fris. Quell'appunto è il Signor SATIRO Impresario, e questo Teatro corre quest'anno alle sue spese ».

Trovo ora una ulteriore, se pur indiretta conferma, con allusioni al « Teatro alla Moda » in un altro libercolo che dovette essere coevo (verso il 1726-27) sebbene non porti data. Eccone i dati bibliografici:

L'OPERA IN COMEDIA - *Divertimento comico-critico del Sig. N. N. da recitarsi nel famosissimo Teatro alla Moda - Amsterdam - Presso Ercole Rom-sterck*; in-16 piccolo (cm. 15,5 x 10,5) di pag. 48, diviso in 3 atti. S'intende che la città e lo stampatore sono nomi fittizi, come già ci fa sapere l'Allacci (*Drammaturgia* 1755), col. 575). Evidentemente dev'essere un'edizione veneziana, probabilmente del 1726 o 27 perchè vi si parla qua e là di varî eventi teatrali veneziani del 1726 (*Siface, Turia Lucrezia Sireo*, opere ivi eseguite nel Carnevale di quell'anno) e vi è citata una « Vita di Arlecchino » pubblicata pure nel 1726.

Anche in questo libretto (che in fondo è una satira teatrale, ma molto meno geniale e pungente di quella del Marcello!) si parla più volte del « Teatro alla Moda » — già esplicitamente nominato nel frontespizio — e fra gli Attori nel Prologo v'è proprio l'Orso in Peata del quale poi si parla ripetutamente durante il dialogo della Commedia.

Già nel Prologo troviamo questo brano di evidente derivazione marcelliana:

« D. Chisciotte. Ma ditemi signore, vi ritrovate voi del guadagno in far l'Impresario?

Orso. Cappari, se vel ritrovo, principalmente all'ora quando mi è permesso di fare a modo mio. Non manco mai di fare la provvisione d'oglio, vino, farina per tutto l'anno, e minutamente osservo i precetti del Teatro alla Moda ».

Sorvolando su altri punti — per non gravare questa nota di soverchie citazioni — riporto le parole dell'impresario *Arlecchino* a pag. 38 (Atto II,

scena 6^a): / « sappiate che molta gente non cammina se non al suono di stromenti. Quando io voglio che camini a passo lento faccio suonare un *Adagio*, un *Grave*, *l'aimable*, e simili; quando io voglio che vadino un poco più presto, faccio suonare le *gighe*, i *minuetti*, e siccome io voleva oggi arrivare à tutta diligenza hò fatto suonare la * famosa tempesta del Maestro Vivaldi con tutte le fughe dei venti, che in meno di due ore ci ha condotti al Teatro ». / (All'asterisco corrisponde una noticina, a piè di pagina, che dice « *Concetto famosissimo* »: forse svista tipografica in luogo di *Concerto*).

Se pensiamo che al Tempo S. Angelo si dettero 5 opere del Vivaldi nello spazio di un anno (*L'Inganno trionfante in amore* nell'Autunno 1725; *Fede tradita e vendicata* e *Farnace in Carnevale* 1726 e *Dorilla in Tempe* nell'Autunno 1726) potremmo esclamare: Vivaldi dunque, sempre Vivaldi in tutte le salse!

Nè questi libercoli sono i soli che originarono dal *Teatro alla moda*: a Venezia ne vennero fuori come i funghi!

Già nel campo prevalentemente « letterario » del teatro era apparsa nel 1724 la nota satira di Zaccaria Vallarezzo: « *Rutzvanscad il giovine arcisopratragicchissima tragedia elaborata ad uso del buon gusto de' Grecheggianti compositori* » la quale, come si sa, voleva ferire specialmente la *Merope* del Maffei (1714) e più ancora l'*Ulisse il giovane* del Lazzarini (1720). Ad essa faceva riscontro « *Mintidaspe il vecchio Arcipiù che ridicolosissima tragicommedia in risposta* » etc. nonchè « *Bacco usurpatore di Parnaso o sia Arlechino Poeta Tragico alla moda, e di buon gusto* » etc. ambedue di M. A. Boccardo, comparse nello stesso anno (e forse qualche altra che ci sfugge) tanto che trovo persino una « *Canzone in occasione, che sono uscite alla luce alcune tragicommedie pro, e contra la Poesia principalmente tragica e Drammatica* » (Venezia, A. Geremia, 1724).

L'anno seguente poi venne fuori « *IL MONDO ALLA MODA Capricci comici di Smacottofano Berlincanciandola dedicati etc. Nella Stamperia di Barba Nicolò Spegazzo all'insegna del Barbagiani. Nella contrada del Violino ad istanza dell'Orso* » (6). Il richiamo al frontespizio del *Teatro alla moda* è evidente: nè si limita qui, perchè anche nel testo — diviso in 8 capricci simili ad 8 scene teatrali — trovo vere parafrasi in versi di alcuni brani del *Teatro alla moda* e vi si nomina l'*Orso in Peata* (pag. 7) e il sig. *Orso* (pag. 21) e di nuovo, in una « *Scena Prima atto Primo* » inclusa nel *Capriccio 6.o* (pag. 22), v'è « *Orso in Peata, provision d'oglio, vino, farina, e c. Un fanciulletto poi che su la poppa a suono di violini voga alla barca* ». Che volete di più per riconoscere la derivazione marcelliana?

Nello stesso anno 1725 appare il *Nerone detronato nel Trionfo di Sergio*

Galba, scherzo in forma di libretto musicale per il T. S. Salvatore di Venezia di un tal Dottor Graziano Cimbalmi (pseudonimo sotto cui si nascondeva l'A. rimasto ignoto) e poi via via la « *Fama dell'Onore, della virtù e della innocenza etc. Dramma breve e ridicolo* » (Venezia, Teatro S. Samuele, 1727, testo di diversi, musica di Salvatore Apolloni)...

Una vera frenesia satirica (stavo per dire una... *satiriasi!*) che dilaga anche fuor di Venezia. A Bologna infatti si rappresenta nel 1728 il « *Malmocor Tragichissimo Dramma per musica* » al Teatro Marsigli Rossi; autore del testo e della musica quel bizzarro e geniale G. M. Buini. Arieggia un po' il *Rutvanscad*. Tornando a Venezia vediamo ivi rappresentato l'« *Artaganamennone Dramatragichissimissimo per musica* » (pure del Buini) nel 1731 al Teatro S. Moisè e le « *Metamorfosi odiamorose in Birba trionfale nelle gare delle terre amanti* (1732 allo stesso teatro: testo del Gori, musica dell'Apolloni) e giù giù il *Re dispietato* (1747), tra i cui personaggi vi sono *Malmocor e Artaganamennone*, l'*Opera in prova alla moda* (1751), l'*Urganostocor* (1753)... e potremmo continuare giungendo fino all'« *Opera seria* » di R. de Calzabigi (che poi fu posta in musica nel 1771 col titolo *la Critica teatrale*) e al « *Prima la musica e poi le parole* » di G. B. Casti, musicato dal Salini nel 1786.

Persino nei *Capricci teatrali del secolo XIX* (1805) trovo al T. V. una gustosa satira, nelle « *Notizie comiche* » intitolata: *Istruzioni segrete per ben sostenere una impresa di teatro che senza proprio parafrasare il Teatro alla Moda appare esserne una sicura derivazione, direi quasi un'« ammodernamento »*: certo vi è spiritualmente connessa.

Nè potremmo escludere che per altre produzioni teatrali del secolo XVIII si debba in fondo riconoscere l'origine marcelliana: tali i vari *Impresario*, *Impresario in angustie*, *Impresario delle Isole Canarie* etc. fino alle celebri *Cantatrici villane* del Fioravanti (1799). E ancora nel secolo XIX la *Prova di un'opera seria* (musica di F. Guecco, 1803), le *Convenienze teatrali* (musica del Guglielmi nel 1803 e più tardi del Donizetti nel 1827) il *D. Bucefalo* del Cagnoni (1851) e tante altre che sarebbe lungo l'enumerare.

Così potente e durevole fu l'efficacia di quel *teatro alla moda* del Nobilomo nonchè « *Principe della Musica* » Diante Sacreo P. A., al secolo Benedetto Marcello!

Dott. U. ROLANDI

NOTE

Per il più facile ed immediato raffronto riporto qui dalla pubblicazione del Malipiero (l. c.) quella parte che ci interessa delle annotazioni manoscritte da lui trovate:

« ALDIVIRA LICANTE. « Aldivira » Mon.r Vivaldi virtuoso celebre di violino, e compositore dell'opere in Sant'Angelo....»

ORSO IN PEATA. « Orso » il Sig.r Orsatto Impresario, il quale subito auto un teatro affitta Palchi, scagni, Botteghino etc. e provvede di legne, vino, farina etc. per tutto l'anno. Sta egli pertanto a seder sopra sacchi e con bandiera di Vittorioso, la quale già delineata si vede in guisa di Pallio sul biglietto di S. Moisè dov'esso Orsatto è impresario.

« Peata ». Il Signor Modotto una volta padron di Peata voga a due remi fuor del costume. Questo è Impresario in S. Angelo e gettato il farajolo favorisce il Signor Orsatto.

Per l'« Angelo » in figura di protettore, o custode del bastimento si à a intendere li teatro di cui è impresario il sopradetto signor Modotto: ma per il cappello in testa e violino in mano, toccato dall'« Angelo » con piede in aria, si viene a significare Mon.r Vivaldi, al quale il detto Modotto s'è interamente affidato. Mon.r Vivaldi dunque ghe la suona, lo fa andar a due remi, e col piede in aria (oltre il far la battuta) gli dà la spinta ».

(2) e (3) Già dalle notizie del Malipiero (l. c.) sapevamo che l'*Orso* rappresentava l'impresario *Orsatti* del Teatro S. Moisè. A ben riflettere e tenendo presente la pronuncia veneta di quel cognome, che suona « Orsati » vediamo che la parola *Satiro* è il preciso anagramma di *Orsati* e ne darebbe conferma la frase successiva « che tale appunto egli è il suo Nome ». A quanto pare anche l'ignoto autore del *Diavoli in maschera*, degno discepolo di tanto Maestro (B. Marcello) si diletta di anagrammi! Ne troviamo conferma più oltre v. nota 4).

(4) Evidente l'anagramma di *Prerotesso* per *Prete rosso*, il noto attributo o soprannome dato al Vivaldi: le seguenti parole « *essendosi impegnato* etc. *vi arrischiò la composizione* (il « far la battuta » secondo la spiegazione Malipiero — vedi nota 1) *a qualche centinaja di ducati* (« gli dà la spinta ») vengono a confermare la interpretazione resa nota dal Malipiero.

(5) Quel *Satiro Aldiviva* riesce un po' oscuro e ci disorienta in tanto garbuglio di anagrammi e di crittografie! Ma le cose fondamentali rimangono accertate.

(6) Secondo l'Allacci sarebbe edito nel 1725 a Venezia per A. Geremia.

L'ATTO DI MORTE DI ANTONIO VIVALDI

Non si conosceva nè il luogo nè la data della morte di Antonio Vivaldi. Nei Commemoriali del Gradenigo è detto: « morì povero in Vienna », ma nessuno aveva fatto indagini accurate prima di Rodolfo Gallo, che ha avuto la fortuna di trovare l'atto di morte. Di queste ricerche ha dato notizie nell'Ateneo Veneto (fasc. XII, 1938) in uno scritto intitolato A. V., il Prete rosso, La famiglia, La morte, dal quale scritto riportiamo i brani seguenti e i documenti annessi.

Aggiungiamo che in seguito a questa scoperta nella Cappella di Santa Cecilia del Palazzo Chigi-Saracini, ogni anno il 28 luglio viene celebrata una messa in suffragio del grande musicista.

«
... a Vienna presso l'Ufficio parrocchiale del Duomo, la Chiesa di Santo Stefano, ebbi la ventura di rintracciare l'atto di morte ed insieme la nota delle spese pagate per i funerali del Maestro. (Doc. V e VI) *

Morì Antonio Vivaldi in Vienna, di febbre, nella casa della famiglia Satler, posta in parrocchia di S. Stefano, presso la Porta Kärntner e fu sepolto il 28 luglio 1741 nel Cimitero dell'Ospedale.

Ancora esiste la Kärntner Strasse la quale partendosi dal Duomo terminava un tempo alla Porta Kärntner ed oggi giunge fino al Ring, là dove è il Teatro dell'Opera, ed è anzi una delle vie più importanti della Innere Stadt. La casa dove morì il Vivaldi doveva trovarsi nell'isolato a sinistra della Kärntner Strasse, per chi si avvii verso il Ring, isolato compreso fra la Krugerstrasse e la Walfischgasse; ma se queste vie sono tuttora rimaste, le case dell'isolato sono state ricostruite in epoca non lontana. Al di là di questo isolato, e della Wlafischgasse vi erano, come si vede nella pianta di Vienna del 1740, i bastioni che cingevano la città e che come abbiamo visto hanno lasciato posto al Ring. L'ospedale, il Burger Spital, occupava una vastissima area dalla parte opposta della Kärntner Strasse, quasi di contro dell'isolato sopra indicato. In un quadro di Bernardo Bellotto, il Canaletto, esposto alla Gemäldegalerie di Vienna si vede l'edificio dell'Ospitale a destra della piazza Lobokowitz, di fronte al palazzo di questo nome, mentre nel fondo del quadro figura una grande croce e il muro di cinta del convento dei Cappuccini. Ancora oggi rimangono la piazzetta

e il palazzo Lobokowitz, ma il convento è stato demolito e dove erano l'Ospedale e l'annesso cimitero sono stati costruiti dei nuovi, moderni fabbricati. E' pertanto perduta ogni speranza di poter rintracciare e onorare le spoglie mortali del grande scomparso.

Il quale dall'atto di morte risulterebbe di anni 60, ma tale cifra deve ritenersi soltanto approssimativa, mentre è probabile che fosse di età più avanzata, avvicinandosi ai 66 anni, secondo le congetture del Salvatore.

RODOLFO GALLO

* ATTO DI MORTE DEL VIVALDI (Doc. V).

28. Dito (July 1741).

Der wohl Ehrwürdige Herr Antoni Vivaldi, welt. Priester im Satlerischen Hauss Beym Karner Thor, in Spittaler Gottsacker. Klein gleuth. (Wein, Dom-und Metropolitanpfarramt St Stephan, Totenbuch, Tomo 23. Fol. 63).

* SPESE FUNERALI (Doc. VI).

Conduct Vivaldi

Den 28 July

Der wohl Ehwürdige Herr Antoni Vivaldi, welt. Priester im Satlerisch. Haus beym Kartnertjor an Inneren bran bschaut worden, alt 60 Jahr. im Spittaler Gottsacker.

Kleingleuth	2:36
Hierrn Curaten	3:—
Barhtuch	2:15
Pfarrbild	:30
Grabstall	2:—
Bahrleicher u. Mesner	1:15
Kirchendiener	:30
6 Trager mit Mantl	4:30
6 Windlichter	2:—
6 Kuttenbuben	:54
Barh	:15

(Wien, Dom-und Metropolitanpfarramt St. Stephan, Totenbuch, Tomo 1741, Fol. 177).

IN MARGINE AI MSS. VIVALDIANI

Certi autografi del Vivaldi nella R. Biblioteca di Torino portano la cifra che qui viene riprodotta. Poche, fra le centinaia di opere del compositore sono contrassegnate con questo segno speciale, ed esse sono, per lo più opere teatrali. Fra le opere sacre sei recano la cifra: *Gloria a 4 con Istrom.ti* (vol. I op. sac.); *Laudate a canto solo con Istrom.ti* (vol. II op. sac.); *Introduzione al Gloria ad alto solo con Istrom.ti* (vol. IV op. sac.); *Laudate pueri a 2 canti in due cori diversi* (vol. IV op. sac.); *Introduzione al Dixit a canto solo con Istrom.ti* (vol. V op. sac.) ed uno fra i concerti strumentali, il *Concerto con due violini principali* (vol. V op. sac. p. 519).

In margine al concerto per violino (N. 4 vol. III concerti) si trova una

AAA *Arilda Regina di Pomo.*
Vcllo Primo
Scena Prima
Luca creduto Tanese, Arilda
Claudio Arilda e Nicandro.

Claudio
Luca, o Popoli, è il giorno in cui si tiene con vittoriani noni ciuad, ede al
e granta: quello, da cui dipende il cristen bene, e d'ogni vegno e'l luma:

Autografo di A. Vivaldi

variante che Vivaldi si è evidentemente divertito a combinare con le sole iniziali A. V. ma che non adopera altrove. A parte questi due concerti, le opere strumentali non sono distinte da nessun segno particolare, se si eccettui la pagina 290 (vol. V concerti) dove il Maestro (non può essere che lui) in seguito ad una piccola macchia d'inchiostro ha lasciato l'impronta del suo pollice, di grandezza un po' eccezionale, e di una chiarezza che soddisferebbe un Bertillon.

Le opere che portano la sigla sono le seguenti: *Ottone in Villa*; *Il Giustino*; *Rosmira Fedele*; *La Verità in Cimento*; *Arsilda*; *Armida al Campo d'Egitto*; *Orlando finto pazzo*; *L'incoronazione di Dario*; *il Farnace* (in tutte due le copie); *Orlando furioso*; *La Fida Ninfa* e l'Oratorio «*Juditha*». Dal che risulta che dal 1714, per oltre 20 anni Vivaldi ha adoperato questo segno. Per quali ragioni? Per designare le opere preferite o i mss. più perfetti? La seconda copia del *Farnace* che consiste dei soli atti I e II, porta la data 1738. Quest'opera fu già data a Venezia al Teatro S. Angelo nel



Autografo del primo coro della *Juditha*

1727: si può dunque credere che si tratta della versione definitiva. Ma che pensare di questo sigillo così personale sull'opera *Rosmira fedele*, 1738, opera solo in parte del Vivaldi, l'introduzione essendo di Girolamo Michele, e parecchie arie di altri compositori, fra i quali il Pergolese, il « Sig. Handel », il « Signor Sassone » G. Ant. Paganelli, Antonio Mazzoni, ed un'aria, proveniente dal *Siroe* di Ant. Pampino?

Nel monogramma si trovano tutte le lettere del nome Antonio Vivaldi, ma disposte in tale maniera da mettere quasi in rilievo la lettera D, e inoltre ci sono due A. Forse la chiave della cifra potrebbe essere il desiderio del compositore di unire il suo nome alle iniziali del suo protettore il Principe D'Assia Darmstadt, sui mss. offertigli in omaggio.

OLGA RUDGE



UN CONCERTO DI VIVALDI ATTRIBUITO A MARCELLO

S. W. Dehn, pubblicando per la prima volta tra il 1850 e il 1860 i sedici concerti trascritti per clavicembalo da G. S. Bach, e ripubblicati da A. Schering (Ed. Peters n. 217) scriveva: « I primi undici di questi concerti, composti da Antonio Vivaldi per violino e ridotti per clavicembalo da G. S. Bach, che noi pubblichiamo per la prima volta, sono stati tratti da un manoscritto proveniente dalla successione di Giovanni Ernesto Bach (figlio di Giovanni Bernardo, organista della Corte e organista municipale a Eisenach). Questo manoscritto, intitolato *XII Concerti di Vivaldi, elaborati da G. S. Bach*, con questa menzione: *J. E. Bach, Lips. 1739*, sembra essere un autografo di quest'ultimo anno ».

A. Schering nella prefazione alla sua nuova edizione dei concerti aggiunge: « E' riferendosi al titolo di questo manoscritto del 1739 (nella Biblioteca Reale di Berlino) che Dehn, e dopo di lui gli editori della « *Bachgesellschaft* », hanno attribuito ad Antonio Vivaldi la serie intera degli originali di cui Vivaldi si è servito per le sue trascrizioni. Ma delle ricerche più recenti hanno provato che nel numero si trovano anche dei concerti di Benedetto Marcello, di Giorgio Filippo Telemann e del Duca Giovanni Ernesto di Sassonia Weimar.

Queste ricerche sono state fatte dallo Schering il quale avrebbe stabilito fra l'altro che il concerto 3 della raccolta è di Benedetto Marcello. (*Zur Bachforschung*, « *Sammelbanden* » IV, 1903 e V, 1904). Lo Schering parla di un Ms. della *Hofbibliothek* di Darmstadt che ha per titolo: « *Concerto di B. Marcello, accomodé au Clavessin de J. S. Bach* » e di un Ms. della biblioteca di Schwerin che ha sulla parte del basso: « *Concerto a 5: Hautbois, Violino primo, Violino secundo, Viola, Basso continuo di Marcello* ». Il Basso è senza cifre; la tonalità del primo pezzo è Si bemolle, che Bach ha trasportato in Re.

Come mai questo manoscritto porti il nome di Marcello, non ci è possibile indagare, non avendo alla nostra portata elementi di nessun genere, Ma quello che ci sembra certo è che il concerto non possa attribuirsi a Benedetto Marcello, e che sia da ritenersi opera autentica di Vivaldi.

Benedetto Marcello non ha scritto che dei *Concerti a 5 stromenti* (la sua prima opera, stampata a Venezia nel 1701, quando aveva appena 17 anni) e nella sua produzione non si trova altra musica strumentale. Basta ad ogni modo la più superficiale conoscenza della sua musica per restare perplessi all'attribuzione dello Schering. Lo stile del Concerto è tipicamente vivaldiano e violinistico. Si osservi particolarmente il primo tempo, e si confronti il secondo (*l'Adagio*) col *Larghetto* del primo concerto della raccolta, che è il n. 9 dell'*Estro armonico*. Purtroppo non siamo riusciti a trovare l'originale di questo concerto nell'Indice tematico dei concerti esistenti a Torino, compilato da Olga Rudge e pubblicato dall'Accademia Chigiana il 1939 in occasione della *Settimana Vivaldiana*, ma il fatto che il ms. si trovi a Darmstadt ci conferma nella opinione che il concerto, non ostante porti il nome di Marcello, sia opera autentica di Vivaldi.

S. A. LUCIANI

CATALOGO TEMATICO

delle opere a stampa di A. Vivaldi delle edizioni moderne e delle trascrizioni compilato da

WILH. ALTMANN.

Con l'autorizzazione della casa Kistner e Siegel di Lipsia, riproduciamo il seguente catalogo, pubblicato nella Rivista Archiv. für Musikwissenschaft (P. II, pp. 262-279), divenuto raro.

Ad esso facciamo seguire il Catalogo delle opere vocali inedite dalla Biblioteca di Torino, compilato dalla violinista Olga Rudge, di cui nel fascicolo illustrativo della Settimana vivaldiana fu pubblicato il Catalogo dei concerti inediti.

La stessa Rudge ha compilato il catalogo dei concerti di stampe e manoscritti, esistenti nella Biblioteca dell'Accademia Chigiana.

Op. 1. Sottate da camera a tre, due Violini e Violone o Cembalo Amsterdam: Est. Roger (V. Nr. 185)

Nr. 1 Preludio Grave Allemanda, Allegro
Nr. 2 Adagio Capriccio, Allegro Gavotta, Allegro
Nr. 3 Grave Corrente, Allegro
Nr. 4 Giga, Allegro Gavotta, Allegro
Nr. 5 Siciliano, Andante Corrente, Allegro
Nr. 6 Largo Corrente, Allegro
Nr. 7 Siciliano, Andante Corrente, Allegro
Nr. 8 Siciliano, Andante Corrente, Allegro
Nr. 9 Siciliano, Andante Corrente, Allegro
Nr. 10 Siciliano, Andante Corrente, Allegro
Nr. 11 Siciliano, Andante Corrente, Allegro
Nr. 12 Siciliano, Andante Corrente, Allegro
Nr. 13 Siciliano, Andante Corrente, Allegro

Nr. 8 Preludio, Allegro Adagio (sar. 7 Takte)
 Allemanda, Allegro
 Corrente, Presto
 Nr. 9 Preludio Adagio
 Viol. II Allemanda, Allegro
 Viol. I Gavotta, Presto
 Nr. 10 Preludio, Andante Corrente, Allegro
 Giga
 Gavotta, Presto
 Nr. 11 Folia, Adagio (mit 19 Variationen)
 Nr. 12 Preludio, Andante Corrente, Allegro
 Giga
 Gavotta, Presto

Op. 2. Sonata a Violino e Basso (cont.) per il Cembalo
 Amsterdam: E. Roger. 478.

Sonata I Preludio, Andante Giga, Allegro
 Sarabanda, Largo Corrente, Allegro
 Sonata II Preludio a Capriccio, Presto
 Presto Corrente, Allegro
 Adagio Giga, Allegro
 David, die Ehe seines Violinists" Nr. 4. Jensen, "Klass. Violinen" Nr. 23. Die Corrente beach
 t. a. Viol. in Jos. Hiebsch, "Quintensammlung Bst 8 (Nr. 120) Max Brodhahn, Leipzig
 Sonata III Preludio, Andante Corrente, Allegro
 Adagio Giga, Allegro
 Hoffat, "Kantaten" Nr. 10

Sonata IV Andante Allemanda, Allegro
 Sarabanda, Andante Corrente, Presto
 Sonata V Preludio, Andante Corrente, Allegro
 Giga, Presto
 Sonata VI Preludio, Andante Allemanda, Presto
 Giga, Allegro
 Sonata VII Preludio, Andante scensis Nr. 14 Allemanda, Allegro
 Corrente, Allegro
 Sonata VIII Preludio, Largo Giga, Presto
 Corrente, Allegro
 Sonata IX Preludio, Andante Capriccio, Allegro
 Giga, Presto Gavotta, Presto
 Sonata X Preludio, Largo Corrente, Allegro
 Hoffat, "Musenreise" Nr. 81, vor der Corrente
 en "Ballets Air (Poco Andante) ausgegeben.
 Sonata XI Preludio, Andante Capriccio, Allegro
 Giga, Presto Gavotta, Presto
 Sonata XII Preludio, Largo Allemanda, Allegro
 Giga, Allegro

Sonata 15 (V)
 Preludio. Largo
 Allemanda. Allegro
 Corrente. Allegro
 Preludio na Allemanda in Mod. Al., „Sonata-studies“ Nr. 8, Corrente mit Klavier in Moll für „Seine Studien“ Nr. 8
 Preludio. Andante
 Allemanda. Allegro
Sonata 17 (V)
 Corrente. Allegro

Sonata 18 (V)
 Preludio. Largo
 Allemanda. Allegro
 Alr. Menuet. Allegro

Das LARGO (ohne die nachfolgende 2. Violine) bei J. B. Cartier, „L'Art de Violon“ (1798) S. 108

Op. 6 VI Concerti à cinque stromenti, tre Violini, Alto Viola e Basso Continuo
 Amsterdam: Est. Roger u. le Cense (1741-42)

Nr. 1
 Allegro
 Gravo
 Allegro

Nr. 2
 Allegro
 Largo
 Allegro

Nr. 3
 Allegro
 Allegro

Nr. 4
 Allegro
 Adagio
 Largo
 Allegro

Nr. 5
 Allegro
 Largo
 Allegro

Nr. 6
 Allegro
 Largo
 Allegro

Nr. 6
 Allegro
 Largo
 Allegro

Op. 7 Concerti à cinque stromenti, tre Violini, Alto Viola e Basso Continuo
 Libro II Amsterdam: M. Ch. le Cense 1742-43-44

Libro I
Nr. 1
 Allegro

Nr. 2
 Adagio
 Viol.
 Allegro
 Nr. 2000 statt Viol. presto
 Largo

Nr. 3
 Allegro

Nr. 4
 Allegro
 Gravo
 Presto

Nr. 5
 Allegro
 Adagio

Nr. 6
 Allegro
 Gravo
 Allegro

Nr. 7
 Allegro
 Largo
 Allegro

Nr. 8
 Allegro
 Largo
 Allegro

Libro II
Nr. 1 (V)
 Largo
 Allegro

Nr. 1 [6] **Allegro assai** *Largo cantabile*

Nr. 2 [6] **Allegro** *La Part um 43. Jung. v. Bach's Werken (sop); daseib. Bach Konzert Nr. 2*

Nr. 3 [6] **Allegro** *Grave*

Nr. 4 [6] **A la breve**

Nr. 5 [6] **Allegro** *Adagio*

Nr. 6 [6] **Allegro**

Nr. 7 [6] **Allegro** *Grave*

Nr. 8 [6] **Allegro**

Nr. 9 [6] **Allegro** *Allegro*

Nr. 10 [6] **Allegro** *Grave assai*

Nr. 11 [6] **Allegro**

Op. 8. Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione. Concerti n. 4 e 5. Libro II.
Amsterdam. M.C. Le Cene (N. Nr. 1591)

Nr. 1 **Allegro** *La Prima vera.*

Nr. 2 **Largo** *Allegro Danza pastorale*
Viol. primo

Nr. 3 **Allegro non molto**

Nr. 4 **Allegro** *Adagio*

Nr. 5 **Presto**

Nr. 3 **Allegro** *Allegro*
Camallo arpeggio

Nr. 4 **Allegro non molto** *Allegro. La Caccia*

Nr. 5 **Largo** *Allegro*

Nr. 6 **Largo** *La Nuova Messa di mare*

Nr. 7 **Allegro** *Allegro*

Nr. 8 **Allegro** *Allegro*

Nr. 9 **Allegro** *Allegro*

Nr. 10 **Allegro** *Allegro*

Nr. 11 **Allegro** *Allegro*

Nr. 12 **Allegro** *Allegro*

Nr. 13 **Allegro** *Allegro*

Nr. 14 **Allegro** *Allegro*

Nr. 15 **Allegro** *Allegro*

Nr. 16 **Allegro** *Allegro*

Nr. 17 **Allegro** *Allegro*

Nr. 18 **Allegro** *Allegro*

Nr. 19 **Allegro** *Allegro*

Nr. 20 **Allegro** *Allegro*

Nr. 21 **Allegro** *Allegro*

Nr. 22 **Allegro** *Allegro*

Nr. 23 **Allegro** *Allegro*

Nr. 24 **Allegro** *Allegro*

Nr. 25 **Allegro** *Allegro*

Nr. 26 **Allegro** *Allegro*

Nr. 27 **Allegro** *Allegro*

Nr. 28 **Allegro** *Allegro*

Nr. 29 **Allegro** *Allegro*

Nr. 30 **Allegro** *Allegro*

Nr. 31 **Allegro** *Allegro*

Nr. 32 **Allegro** *Allegro*

Nr. 33 **Allegro** *Allegro*

Nr. 34 **Allegro** *Allegro*

Nr. 35 **Allegro** *Allegro*

Nr. 36 **Allegro** *Allegro*

Nr. 37 **Allegro** *Allegro*

Nr. 38 **Allegro** *Allegro*

Nr. 39 **Allegro** *Allegro*

Nr. 40 **Allegro** *Allegro*

Nr. 41 **Allegro** *Allegro*

Nr. 42 **Allegro** *Allegro*

Nr. 43 **Allegro** *Allegro*

Nr. 44 **Allegro** *Allegro*

Nr. 45 **Allegro** *Allegro*

Nr. 46 **Allegro** *Allegro*

Nr. 47 **Allegro** *Allegro*

Nr. 48 **Allegro** *Allegro*

Nr. 49 **Allegro** *Allegro*

Nr. 50 **Allegro** *Allegro*

Nr. 51 **Allegro** *Allegro*

Nr. 52 **Allegro** *Allegro*

Nr. 53 **Allegro** *Allegro*

Nr. 54 **Allegro** *Allegro*

Nr. 55 **Allegro** *Allegro*

Nr. 56 **Allegro** *Allegro*

Nr. 57 **Allegro** *Allegro*

Nr. 58 **Allegro** *Allegro*

Nr. 59 **Allegro** *Allegro*

Nr. 60 **Allegro** *Allegro*

Nr. 61 **Allegro** *Allegro*

Nr. 62 **Allegro** *Allegro*

Nr. 63 **Allegro** *Allegro*

Nr. 64 **Allegro** *Allegro*

Nr. 65 **Allegro** *Allegro*

Nr. 66 **Allegro** *Allegro*

Nr. 67 **Allegro** *Allegro*

Nr. 68 **Allegro** *Allegro*

Nr. 69 **Allegro** *Allegro*

Nr. 70 **Allegro** *Allegro*

Nr. 71 **Allegro** *Allegro*

Nr. 72 **Allegro** *Allegro*

Nr. 73 **Allegro** *Allegro*

Nr. 74 **Allegro** *Allegro*

Nr. 75 **Allegro** *Allegro*

Nr. 76 **Allegro** *Allegro*

Nr. 77 **Allegro** *Allegro*

Nr. 78 **Allegro** *Allegro*

Nr. 79 **Allegro** *Allegro*

Nr. 80 **Allegro** *Allegro*

Nr. 81 **Allegro** *Allegro*

Nr. 82 **Allegro** *Allegro*

Nr. 83 **Allegro** *Allegro*

Nr. 84 **Allegro** *Allegro*

Nr. 85 **Allegro** *Allegro*

Nr. 86 **Allegro** *Allegro*

Nr. 87 **Allegro** *Allegro*

Nr. 88 **Allegro** *Allegro*

Nr. 89 **Allegro** *Allegro*

Nr. 90 **Allegro** *Allegro*

Nr. 91 **Allegro** *Allegro*

Nr. 92 **Allegro** *Allegro*

Nr. 93 **Allegro** *Allegro*

Nr. 94 **Allegro** *Allegro*

Nr. 95 **Allegro** *Allegro*

Nr. 96 **Allegro** *Allegro*

Nr. 97 **Allegro** *Allegro*

Nr. 98 **Allegro** *Allegro*

Nr. 99 **Allegro** *Allegro*

Nr. 100 **Allegro** *Allegro*

Nr. 11 **Allegro** **Largo**
Violini

Nr. 12 **Allegro** **Largo**
Violini

Nr. 13 **Allegro** **Largo**
Violini

Op. 9. La Cetra. Concerti (nr. 3 Viol., Vln. Vcllo u. Organo) Libro III
(Arch. & Oboe)
Amsterdam: M.C. le Cene (V. Nr. 534A)

Nr. 1 **Allegro** **Largo**
Allegro

Nr. 2 **Allegro** **Largo**
Allegro

Nr. 3 **Allegro non molto** **Largo**
Allegro non molto

Nr. 4 **Largo**
Allegro non molto

Nr. 5 **Allegro** **Presto**
Largo

Nr. 6 **Allegro** **Largo**
Allegro non molto

Violini solo scordati

Nr. 7 **Allegro** **Largo**

Nr. 8 **Allegro** **Largo**

Nr. 9 **Allegro** **Largo**
Allegro

Nr. 10 **Allegro** **Largo**
Allegro
Con 2 Viol. Celli.

Nr. 11 **Allegro molto** **Largo**
Allegro

Nr. 12 **Allegro** **Adagio**
Allegro

Nr. 13 **Allegro non molto** **Largo**
Allegro

Op. 10 VI Concerti a Flauto traverso, Viol. I e II, Alto Viola, Organo e Violoncello
Amsterdam: M.C. le Cene (V. Nr. 544)

Nr. 1 **Allegro** **Largo**
Largo
Presto

La Cetra
di Flauto

Nr. 2 **Largo** Fantasma. **Presto**
La Noite

Largo Il Sonno
Viol. II. **Pis.** **Allegro**
Viol. II

Nr. 3 **Allegro** **Viol. I.** **Viol. II.** **Viol. III.** **Viol. IV.**
Il Giardellino

Cantabile
Viol. II **Allegro**
Nr. 4 mit Klav. beschr. v. Franz Grot-Waldsee, Klaus Lepitz (1888). Nur das Cantabile für Flöte und Klavier bearbeitet von W. Berger „Bühnenspielerstücke“ Nr. 30. Bob Forberg, Leipzig

Nr. 5 **Allegro** **Viol. I.**
Allegro

Nr. 6 **Allegro** **Viol. I.** **Largo**

Nr. 7 **Allegro** **Viol. I.** **Largo**

Nr. 8 **Allegro** **Viol. I.** **Largo**

Op. II. Sei Concerti a Viol. principale, Viol. II, Alto Viola, Organo e Violoncello
Amsterdam: M.C. le Cense (V. Nr. 343)

Nr. 1 **Allegro** **Largo**

Nr. 2 **Allegro** **Andante**

Il Favorito **Allegro**

Nr. 3 **Allegro** **Andante**

Andante

Nr. 4 **Allegro** **Largo**

Allegro

Nr. 5 **Allegro non molto** **Largo**

Allegro non molto
Für Viol. mit Klav. beschr. v. Alfred Noffel, R. Gebhart Schum, Julius u. Leipzig (1919)

Nr. 6 **Allegro non molto** **Largo**

Allegro non molto
Op. 12. Sei Concerti a Viol. principale, Viol. II, Alto Viola, Organo e Violoncello
Amsterdam: M.C. le Cense (V. Nr. 345)

Nr. 7 **Allegro** **Largo** **Viol. III** **Viol. IV**

Nr. 8 **Allegro** **Larghetto**

Nr. 9 **Allegro** **Grave** **Allegro** **Viol. I**

Nr. 10 **Largo** **Allegro**

Largo **Allegro**

VI Sonate Violoncello^o solo col Basso. Le Clair et Mad. Botvin

1 **Largo** **Allegro**

II **Largo** **Allegro**

III **Largo** **Allegro**

IV **Largo** **Allegro**

V **Largo** **Allegro**

VI **Largo** **Allegro**

*) Remarquable: 6 Sonates originales per Violonc. et Basso, recueillies et annoncées par M^{rs} Chalignon; réalisation de la basse éditée par W. Moriss - Remondel, Maurice Benart et Co., Paris 1916

Anhang

Sonata **Moderato** **Adagio** **Allegretto**

Solo

Sonata p. Viol. w. accomp. de Piano, arrang. et harmonise en v. de l'execution au Concerto par L. A. Sollner Nr. 8. Czerny, Leipzig (1877, V. Nr. 1988). Klaus Schmitz, modernes Orgelwerk, Leipzig 1916. Für Klavier bearbeitet von dem Komponisten selbst. Das Adagio f. Viol. mit Klavier besetzt v. Fabian Rabold, (Clara Meier Nr. 70) Bismarck, Leipzig 1916

87. 5 **Allegro** **Largo**

Allegro

Nr. 6 **Allegro** **Largo**

Allegro **Andante**

Allegro

Largo

Für Viola, Sirenscherch. u. Orgel, bzw. Viol., Klav. u. Orgel, bzw. Viola. Klav. bzw. v. Truaxer, Nüchcz u. Böhmisch-Göhr, Mainz u. Leipzig (1921)

Nr. 6 **Allegro** **Largo**

Concert für 3 Viol. mit unbek. Baß

Allegro

Nach einer in der Privatbibli. des Königs von Sachsen bewahrten Hs. f. 3 Viol. u. Pianoforte besetzt von Edmund Medefind (1838) Dresden. Georg Naumann, Jettz Wernichel, Berlin

Largo

Aus einem Violinkonzert (das in Dresden) mit Klav. u. ersten Mal herge. von A. Schering, „Perlen alter Kammermusik“ Nr. 4.

VI Concerti à 6 Stromenti, 3 Violini, Alto Viola u. Basso Continuo dei Signor. F. M. Veracini, A. Vivoldi, G. M. Alberti, Salvinio e G. Torelli

Nicht festzustellen, welches Werk darin von Vivoldi ist

Concerti à cinque con Violini, Oboe, Violoncello e Basso Continuo dei Signori G. Valentini, A. Vivoldi, T. Albinoni... Libro II

Amsterdam: M. C. le Cense Nr. 431.

Nr. 8 **Allegro** **Largo**

Presto

Für Principal-Violine

Nr. 12 **Vivace** **Adagio** **Allegro**

Für Principal-Violine

Concerto in La per Viol. con accompagn. di Quintetto d'archi e Cembalo. Realizzazione di F. de Guarnieri - Ricordi, Milano 1916

Allegro mosso **Largo**

Allegro

*) Veranschaulicht auch eine Ausgabe f. Viol. mit Klav.

Opere vocali attribuite a Antonio Vivaldi
 Nella R. Biblioteca Musicale Nazionale Torinese

Can. Solo
 And. (Fas)
 1. *Lento*
 Sei che senti che l'esperta Ombra
 nel tuo cuore, non senti...

2. *And. a. a. a.*
 Tu che senti che l'esperta Ombra
 nel tuo cuore, non senti...

3. *Can. Solo*
Lento
 Ombra non senti, non senti...

4. *Can. Solo*
And. molto
 Tu che senti che l'esperta Ombra
 nel tuo cuore, non senti...

5. *Can. Solo*
And. molto
 Tu che senti che l'esperta Ombra
 nel tuo cuore, non senti...

6. *Can. Solo*
And. molto
 Tu che senti che l'esperta Ombra
 nel tuo cuore, non senti...

7. *Can. Solo*
And. molto
 Tu che senti che l'esperta Ombra
 nel tuo cuore, non senti...

8. *Can. Solo*
And. molto
 Tu che senti che l'esperta Ombra
 nel tuo cuore, non senti...

9. *Can. Solo*
And. molto
 Tu che senti che l'esperta Ombra
 nel tuo cuore, non senti...

10. *Can. Solo*
And. molto
 Tu che senti che l'esperta Ombra
 nel tuo cuore, non senti...

"La gloria Himeneo"

11. *Can. Solo*
And. molto
 Ombra non senti, non senti...

12. *Can. Solo*
And. molto
 Ombra non senti, non senti...

13. *Can. Solo*
And. molto
 Ombra non senti, non senti...

2382 2/16 *all.* *Stren.* *all.* *Can't stop*

2383 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2384 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2385 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2386 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2387 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2388 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2389 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2390 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2391 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2392 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2393 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2394 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2395 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2396 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2397 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2398 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2399 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2400 2/16 *all.* *grace* *all.* *Can't stop*

2377 2/16 *all.* *Can't stop*

2378 2/16 *all.* *Can't stop*

2379 2/16 *all.* *Can't stop*

2380 2/16 *all.* *Can't stop*

2381 2/16 *all.* *Can't stop*

2382 2/16 *all.* *Can't stop*

2383 2/16 *all.* *Can't stop*

2384 2/16 *all.* *Can't stop*

2385 2/16 *all.* *Can't stop*

2386 2/16 *all.* *Can't stop*

2387 2/16 *all.* *Can't stop*

2388 2/16 *all.* *Can't stop*

2389 2/16 *all.* *Can't stop*

2390 2/16 *all.* *Can't stop*

2391 2/16 *all.* *Can't stop*

2392 2/16 *all.* *Can't stop*

2393 2/16 *all.* *Can't stop*

2394 2/16 *all.* *Can't stop*

2395 2/16 *all.* *Can't stop*

2396 2/16 *all.* *Can't stop*

2397 2/16 *all.* *Can't stop*

2398 2/16 *all.* *Can't stop*

2399 2/16 *all.* *Can't stop*

2400 2/16 *all.* *Can't stop*

4) *Largo* *all.*

5) *Largo* *all.*

6) *Largo* *all.*

7) *Largo* *all.*

8) *Largo* *all.*

9) *Largo* *all.*

10) *Largo* *all.*

Fitz William Library Cambridge (copied per Miss Price)

all. molto *Largo* *all.*

"Il Pastor Fido" Opus XIII Somates
 pour la Musique, flûte, hautbois, violon
 "moralisme" promouvent l'alla collazione del
 "best theatrical" *all. Tempo de grande affluente*

1) *all.* *g.m.* *all.*

- 37 *all. molto* *Andte* *all.* *Surprenant*

- 38 *all. molto* *Andte molto* *all.* *Surprenant*

- 39 *all.* *Largo* *Surprenant*

"Moralisme" di Mrs attribuiti a Vivaldi nella
 "Bibliothèque Nationale Paris"

1) *all.* *Surprenant*

2) *all.* *Surprenant*

3) *all.* *Surprenant*

4) *all.* *Surprenant*

5) *all.* *Surprenant*

6) *all.* *Surprenant*

7) *all.* *Surprenant*

8) *all.* *Surprenant*

9) *all.* *Surprenant*

10) *all.* *Surprenant*

2. *Pedante, Ad.* *Allegro assai*

Sarabanda all. *Allegro*

3. *Pedante Andanti* *allegro ma non più*

Sarabanda e Corant. *Giga all.*

4. *Pedante Largo* *Allegro, ma non più*

Pedante, ad libit. *allegro*

non più vivace *allegro ma non più* *non più vivace*

5. *Allegro*

Minuette 1. *Minuette 2.*

Vivace *alla breve Fuga da Capella*

6. *Largo* *allegro ma non più*



FRANCESCO ANTONIO BONPORTI

Il nome di Francesco Antonio Bonporti non è noto ai frequentatori, anche abituali, delle nostre sale da concerti. E ciò per uno dei quei strani complessi di circostanza con le quali il destino sembra spesso voler crudelmente colpire gli uomini che sortirono da natura doti particolarissime: quasi che il privilegio della genialità debba essere talvolta scontato con le peggiori amarezze della ingratitudine. Di Bonporti ne hanno parlato in rarissime occasioni i musicologi: quasi sempre a sproposito, per un distratto e causale incontro, azzardando giudizi spesso ingiusti per la semplicissima ragione che non ne conoscevano l'opera. Ai musicisti ed agli esecutori il suo nome è finora del tutto rimasto ignoto.

Eppure un più attento esame dell'opera bonpartiana ci convinse, fin dall'inizio dei nostri studi su questo autore, di quanto fosse ingiusto l'oblio cui era stato condannato, e ci stimolò a dedicare le nostre forze a questo singolare « caso Bonporti ». Le sporadiche esecuzioni delle prime musiche elaborate convinsero non solo noi, ma i più severi critici ed i migliori pubblici di Italia e fuori, che era doveroso mettere il compositore trentino nella luce che a lui spettava nella storia della musica. Di simili revisioni, del resto, ne reclama non poche la nostra storia musicale.

Ma se Bonporti ha già trovato qua e là esecuzioni festeggiatissime, è oggi la prima volta che questo autore è proposto all'onore di una consacrazione ufficiale, e trattandosi di una creatura alla quale silenziosamente abbiamo dedicato tutte le nostre cure, ci siano consentite poche parole per una rapida messa a fuoco di questo nome.

Francesco Antonio Bonporti appartiene alla singolare e privilegiata schiera dei « dilettanti » italiani, coè di coloro che esercitarono la composizione musicale solo per una necessità del proprio spirito, indipendentemente da stimoli od ambizioni professionali. Fu, come Vivaldi, sacerdote e imparò la musica nelle ore che riusciva a distogliere ai severi studi del seminario.

Iniziò gli studi teologici nella natale Trento e li terminò a Roma al « Collegium germanicum » ed ai quattro anni di permanenza romana durante i quali riuscì ad approfittare dei consigli del Gorelli, si può ridurre tutto il vero periodo di preparazione musicale. Poi, il sacerdote trentino

CONCERTINI, E SERENATE
CON ARIE VARIATE, SICILIANE, RECITATIVI,
E CHIUSE
A VIOLINO, E VIOLONCELLO,
O CEMBALO

Del S: D. Francesco Antonio Bonporti.

Notabile Dilettante, e Familiar' Auhco Di Sua Maestà Cesareà

OPERA XII

Scolpit' in Rame et fatti Stampare

*da Giovanni Christiano Leopold Intagliatore
in Augusta.*

Pace la Pace: Opera, che non averà ungeranza con più giustizia, che all'V: che tanto à gloria di Dio, et à vantaggio del Impero amò la Pace. Questo libro Parla in nome che al sigilo dell'Imi ammette la Pace, uero simbolo della Pace questo l'V: ma à solcio della in magnanimo applicationi, nella ore meno oi ammetterò in uolta queste melodia da me composte d'un gusto, e studio particolare se per la lontananza: compariscono di adorne, mi compiaciò in flettere, che il delicato suo gusto riguarda solo alla sostanza, e non alla accidenti.

Presentai di già un altra Opera dedicata al Mento eccelso dell'V: ma, in ordine à l' Eccellenza di Monzignor Viceprincipe d'Avignone, e il sig: De' del moltuereno sena, che haueua destinato per me qualche segno di ricognizione per à parte della Monre fu poi meza in soluzione, o forse differita. Imploro in tanto dalla sua impagabile benignità la grazia di clementissime aggradiamenti, e con sentimenti di benedizimo rispetto et gratio rimmarzo

Del S. V. Em. ma

Vento 24 Giugno 1799

Autografo di F. A. Bonporti

disse messa nel Duomo della sua città per quarantatrè anni, istruendo i cori e suonando organo e violino nelle funzioni, e durante questo periodo riuscì a far pubblicare 5 libri di Sonate a tre, uno di Mottetti per voce ed orchestra, quattro di Sonate per violino e cembalo, uno di Concertini per violino ed uno di Concerti per orchestra d'archi. In totale più di cento composizioni, delle quali ne abbiamo rintracciate e studiate oltre ottanta.

Contrariamente a quello che era stato possibile ai grandi musicisti della sua epoca, il Bonporti non ebbe agio di visitare i grandi centri artistici europei, di vivere a contatto con i più famosi compositori ed esecutori, di partecipare a quello scambio spirituale che è spesso il lievito più efficace della genialità. Per quanto ci è stato possibile sapere fino adesso, egli non conobbe nessuno, non viaggiò, non attinse alla facoltosa polla degli incontri fortunati: al contrario, rimase tutta la vita legato all'altare del Duomo di Trento, componendo, allorchè l'estro gli dettava e vagheggiando un sogno che non possiamo ricordarlo senza sorridere per la sua ingenuità. Volle infatti con ogni mezzo, diventare canonico in quello stesso Duomo dove egli era soltanto beneficiato d'altare, e tutta la sua produzione musicale ad altro non era diretta che ad ottenere, attraverso le pompose dediche a principi della Chiesa o dell'Impero, l'appoggio necessario per conquistare il sospirato posto. Nonostante che il Bonporti mettesse tutte le risorse del suo genio in pro di questa causa, non riuscì mai a realizzare tale sogno.

Ma se al Bonporti mancò la possibilità di incontrarsi con i maggiori musicisti del tempo, la sua musica non passò ignota nè ai più celebri esecutori nè ai massimi compositori del primo '700: valgano per tutti i nomi del Veracini che eseguì le sonate dell'op. 10 in tutta Europa, e di G. S. Bach che tali opere studiò amorevolmente e copiò attentamente di suo pugno. Tutti sanno infatti come quattro invenzioni dell'op. 10 bonportiana siano state inserite nella grande edizione dell'*Opera Omnia* di Bach, e come sotto tale nome circolino ancor oggi.

Se il Bonporti iniziò la propria attività di compositore risentendo dei brevi contatti con l'opera del Corelli, nel corso di pochi anni sperimentò e maturò nuove espressioni nelle quali affiorano già quei caratteri di abbandono, di passione, di affermazione soggettiva che costituiranno i cardini della futura epoca comunemente denominata romantica. Di ciò ne fanno fede molte pagine dell'op. X e XI dove l'ascoltatore può afferrare quel palpito inconfondibile sostanziato di libertà, di espressività, di calore che, a chi conosce il primo decennio del '700, suona nuovo e inatteso. Giacchè l'opera del Bonporti si conclude tutta intorno al 1715

in epoca cioè nella quale si iniziava la pubblicazione delle opere del Vivaldi e dei massimi violinisti-compositori del primo settecento.

Sotto questo punto di vista il nostro autore appare sotto la luminosa veste di precursore, di geniale artefice che nel continuato ritiro della città montana accoglieva in sé quei soffi che circolano misteriosamente nell'aria allorchè si avvertono i primissimi segni che preludono alle grandi epoche storiche del pensiero umano.

Ma assai più di qualunque parola varranno ad offrire a chi ascolta un'idea precisa del mondo musicale bonportiano, le musiche stesse che verranno eseguite. Nei Mottetti per voce e orchestra d'archi che sono del 1703 accanto alla nobilissima linea della melodia, accanto all'aderenza dello spirito della musica a quello delle parole, accanto alla struttura perfettissima della forma dell'aria col da capo, si respira quel sentor di profano misto al carattere sacro del testo e di certi spunti melodici, quell'abbandono indubitabilmente passionale, specialmente nei recitativi, quell'alternare l'empito sanguigno alla contempazione spirituale, insomma quel complesso tutto latino che con una parola, si può chiamare « umanità ».

Nelle Sonate per violino e piano dai tempi *adagio* si sprigiona un fervore denso e suggestivo, mentre negli allegro si ode la vivacità di certe formule ritmiche che avranno molta fortuna nella futura letteratura violinistica. Ultimi, in ordine di composizione, vengono i Concerti per orchestra d'archi e cembalo. E' questo il mondo più libero e ardito del musicista trentino, il regno dello spirito maturato che non conosce che la regola dell'estro e che persegue le vie dettategli dalla animata ansietà del nuovo. I ritmi sono più scintillanti e inconsueti, la struttura si amplifica e rinvigorisce: sono orizzonti nuovi che si delineano nella volta celeste della musica. Nel concerto in fa N. 6 l'*adagio* è affidato al violino, al violoncello e al cembalo che da soli, mentre l'orchestra tace, dialogano sommessamente in un colloquio pervaso di una intimità tremula e contemplativa, che si scioglierà nel graziosissimo gioco del minuetto variato dove non è difficile ravvisare anticipi dello stile galante. Nel concerto in fa n. 5, l'*adagio* ci porta in una atmosfera che non ha riscontro nella precedente produzione; voglio dire del Recitativo. Ascoltate: si è concluso in pianissimo, il primo tempo, quando l'orchestra tutta mormora appena, in sordina, ampi e sostenuti accordi di un significato armonico che sorprende ed avvince, e sopra la voce degli archi, solo, ardito, come un'improvvisazione, si eleva il canto del violino solista. Tutto questo recitativo si stende su accordi, si spezza in volute dolcissime ed espressive, indugia su alcune note per scivolare e risalire in un continuo concatenarsi delle arcate di arpeggi: il violino non canta, recita. Ed il brano si svolge con una confusione intima del

solista sussurrata in atmosfera quasi crepuscolare di soprendente lirismo. Lo stupore di una simile potenza espressiva è seguito dall'allegro finale, incisivo, esuberante, gioioso che potrebbe benissimo esser compreso in uno dei Concerti brandemburghesi bachiani.

Non si può tacere, anche in queste schematiche note sugli adagi di Bonporti, il valore che il maestro trentino dà alle pause che egli pone con intuito felicissimo nei momenti dove la suggestività raggiunge il massimo: anche questo uso della pausa, come parte integrante del discorso musicale, è espressione tutta romantica, già largamente adottata dal Bonporti: non furono infatti i romantici a considerare il suono come silenzio condensato?

Accanto a tali qualità la musica del nostro « dilettante » possiede il gran pregio di rifuggire ogni prolissità e di non ripetersi mai, nel variare continuo della delicatissima struttura armonica. Doti queste della chiarezza e dell'equilibrio italiano, che il Bonporti portava vigorosamente impresse nella sua tempra e che, attraverso la sua musica, non mancarono di influenzare alcune correnti musicali del nord, specialmente germaniche. Il caso Bonporti-Bach ne è la riprova più inconfutabile.

In questi momenti di revisione e di rivalutazione dei valori spirituali del nostro passato, abbiamo l'impressione che la nobilissima parola musicale di questo nostro maestro che timidamente, e fra i primissimi fece risuonare la propria voce come voce di purissimo Settecento, possa particolarmente interessare gli ascoltatori di oggi, come già entusiasmò i salotti e singolarmente colpì i maggiori musicisti di due secoli or sono. Ed è in questa fiducia nata da non breve meditazione sulle dimenticate pagine, che abbiamo tratto nuovamente alla luce le musiche del maestro trentino.

GUGLIELMO BARBLAN

LE SONATE DI GIOVANNI PLATTI

Supponiamo che in una serata musicale, fra amici appassionati di buona e vecchia musica, si sia ascoltato qualche *a solo* per cembalo del settecento: da Handel a G. S. Bach, da Haydn a Mozart, da Couperin a Rameau, e che ad un tratto qualcuno, con fare estroso, vi abbia toccato leggermente sulla tastiera uno di quei pochi pezzi del Galuppi o del Rutini o del Paradies che sono noti in edizione moderna. Voi sentirete subito il fascino di questa musica tenue, delicata, serenamente triste talvolta, tutta piena di brevi episodi lirici, di piccoli echi pastorali che hanno il respiro sonoro delle vaste distese di verde, o fervente di quelle sommesse vibrazioni che ha l'eco della voce che si sperde nella notte, o guizzante via, ad un tratto, in movenze ardite, o rompendosi in risi trillanti. Essa canta e gestisce tanto spontaneamente che vi sentite spinti a personificarla; e non vi parrà forse che essa faccia come una fresca villana, che appena finito un canto di abbandono o di passione, con uguale freschezza rida poi di quello stesso vigor di vita del quale freme tuttavia? Lo sentirete subito, ma comprenderete insieme che di quest'arte vi ha qualche cosa che vi sfugge ancora, la sua impersonalità; un piccolo mondo nuovo di luci e di colori che intravedete appena come un paesaggio lontano tra le ramaglie di un tronco vivo. E direte a voi stessi che, in questi pezzi lirici frementi di canti e di echi, che vivono di nostalgie popolarische nei particolari e di aristocratica finezza nell'armonia insuperata dell'insieme, non è nè l'epico risonare di forti voci concordi del Bach, nè l'impeto compatto e la volontà protesa dell'Händel, nè la grazia *qui badine* del Couperin, nè la prepotenza dialettica, che nella sapiente architettonica discopre ancora lo sforzo costruttivo; nè la bonomia sentimentale e la volontà quasi pantomimica di declamazione e di danza, ora galante, ora campagnola, del Mozart o dell'Haydn.

Ma c'è una libertà ritmica, una finezza di fantasia associativa, una facilità di connessioni semplici ed espressive, un'armoniosa conciliazione di contrasti, che non riuscirete ancora a raccogliere nell'unità di uno « stile » determinato, perchè qualcosa manca all'insieme della vostra comprensione. Ma anche se non riuscirete a scorgere il lontano paesaggio ideale, sentirete da

presso un diffuso e tenue ventilare che par ve ne rechi i remoti profumi come un grande sospiro di primavera.

E se poi lo stesso interprete in un momento di fervida gioia musicale, scorrendo qua e là alcuni antichi fogli ingialliti, vi suonasse a capriccio i quattro frammenti iniziali di sonate che seguono, egli darebbe, nella rada atmosfera stilistica che sentivate alimentare attorno a quei nomi, un tale colpo di vento, che non ve ne ritrovereste più un atomo solo. La serena luminosità e il molle profumo della primavera cederanno forse, nella vostra fantasia, al vigoreggiare di ombre, di luci e di odori dell'estate: nel mareggiare delle messi o nel fiorire spumoso del mare.

E così pure la personalità di questa musica vi sembrerà meno vaga, meno complessiva e simbolica, meno popolaresca anche: perchè non vi si afferma più un tipo riassuntivo ed anonimo di popolano e di virtuoso. Ma l'autore appare già per sè tipico e personale perchè ricco di profonda umanità. E però voi desidererete conoscerlo di persona perchè sentirete che qui l'artista si libera e trionfa dell'arte e che il suo profilo si disegna netto su di uno sfondo storico. Sentirete cioè che egli percorre il romanticismo nelle sue aspirazioni e nei suoi atteggiamenti! E avrete finalmente raggiunto l'intimo spirito di queste musiche e il loro grave e nuovo significato storico.

L'autore di queste piccole meraviglie di grazia è un musicista italiano della prima metà del settecento: rimasto sinora ignoto — insieme a tanti altri — ai recenti lessici della musica. Soli lo citano il Gerber-Lexikon (il vecchio), il Mendel-Reissman che da questo deriva per tante informazioni, e il vecchio lessicocentone pubblicato da Schilling.

Occorre dunque una presentazione in regola ed io vi presento il signor Giovanni Platti « *Musicien de la Chambre de Son Altesse Reverendissime le Prince et Evêque (sic) de Bamberg et Wurtzbourg* » ecc.

La figura di Giovanni Platti rimane assai misteriosa nella sua storicità esteriore e pratica.

Non abbiamo su di lui nessun dato preciso: e persino le poche indicazioni cronologiche rintracciate in pubblicazioni del tempo sono, in gran parte, approssimative.

Dove nacque? A Venezia, se si dovesse credere al cenno che ne fa il Mizler. Costui, dando l'elenco del personale della « *hochfürsliche Bischofliche Wurzburgische Hoffcappelle* » (sic) secondo era costituita qualche tempo addietro (*vor einiger Zeit*) ossia prima del periodo 1746-52, nel quale cadono i fascicoli costituenti il volume terzo della *Bibliothek*, nomina pri-

ma la moglie del Platti « *Frau Theresia Plattin Discantistin, aus Venedig, der Herrn Johan Platti Ehefrau* » (che lo Schilling ripete essere stata cantante del teatro di *Wurzburg*) e poi lo stesso « *Herr Johann Platti, aus virtuos auf der Violine und Hoboe* ».

Non dobbiamo far fede al Mizler, e non più tosto al casato che ce lo fa credere bergamasco?

Quando nacque? Ignoriamo sinora la data esatta. Forse su i primi anni del settecento, come dice (e non sappiamo su quale documento si fondi) il Mendel-Reissmann o, più tosto, su gli ultimi del seicento, come noi incliniamo a credere. Perchè in quest'ultima opinione, che abbiamo espressa sin dal principio dei nostri studi, ci confermarono subito alcune ricerche che facemmo intorno al concerto per Violino, con accompagnamento di quartetto (e di cembalo), che si conserva nella Biblioteca di Dresda. E del concerto, e delle induzioni che esso può suggerire, mette conto di parlarne un pò a lungo. Lo stile di questo concerto per violino principale e quartetto d'archi ci riconduce agli anni della transizione stilistica che raccorda la scuola del Corelli al nuovo indirizzo del Vivaldi, vale a dire al periodo 1710-1730; e mostra tuttavia una tale forza di espressione, un tale possesso dell'arte, da far pensare che il concerto sia opera di maturità di un artista riccamente originale.

Questo concerto, che non è concerto grosso, ma riesce ad una via di mezzo tra i concerti alla Corelli e quelli alla Vivaldi, è, a punto, anche per la forma, interessantissimo esempio di un'arte di transazione e, insieme, di innovazione. Ad ogni modo, in esso il Platti si rivela meno audace, meno « moderno » che nelle Sonate per cembalo, se bene non meno ispirato. E questa constatazione non fa che accrescere il valore del Platti cembalista e l'importanza storica di quel *goût italien* che — oramai è pienamente evidente — il musicista veneto imparò ad amare più tardi, e assimilò in modo così profondo da mutare interamente il suo stile.

FAUSTO TORREFRANCA

Da « *Le origini del Romanticismo musicale* », Torino, 1930.

LE SONATE PER CEMBALO DEL BURANELLO

Nel nostro paesaggio ideale il Galuppi è il bosco selvatico e aromatico, chiazzato di calde luci d'oro al tramonto e di fredde ombre nelle notti lunari. Solitario, ma aperto a tutti i venti e a tutti i raggi, esso risuona di gridii, sommessi, di squittii brevi, di rumori discreti che il fogliame vivo o il tappeto di muschi e di foglie morte attuta e smorza.

Ma nell'ora del tramonto vi scoppia tumultuoso l'inno della vita: quando lo fa garrulo la frenetica gioia dei mille uccelli che vi ricoverano i loro sogni e vi acquetano, in un'orgia di canti, il loro ardente desiderio di voli, di amori, di luce.

E così le voci più fresche e di più schietto timbro cantano da queste sonate un nostalgico addio alla luce, nel tramontare lento e luminoso del giorno di gloria della musica italiana.

E come la frenesia canora del passeraio s'acqueta di quando in quando ed ecco il fischio indifferente dell'assiuolo o il richiamo melanconico del cucù si fanno allora udire, così in queste sonate, dopo il brio più cinguettante pieno di richiami e percosso da rapidi frullii d'ali fremente la voce grave e sommessa della meditazione o vibra un accento di improvvisa ironia.

Ma il passeraio talvolta tace ansioso, come per uno spasimo concorde dei mille piccoli respiri che lo animano, e scatta allora tumultuoso in un nugolo di alucce irrequiete che si innalzano e si disperdono, rapide come una volata di razzi. Sono centinaia di punti neri che svaniscono con un fitto brusio che anch'esso rapido si assottiglia e senza che un solo grido rompa l'angoscioso silenzio. Ecco un'ombra lieve si è librata sul bosco, ed ora digrada di lente ruote inerti, senza palpito d'ale.

Un'ombra predace animata da una volontà sospesa che forse nè pure medita dove farà impeto d'ali per rapire e distruggere, ma ricerca attonita il suo stesso perchè, il perchè della sua conscia violenza rapace di fronte all'ingenua gioia che glorifica la vita semplice e serena. E' una volontà di epica rapina, una volontà romantica che prima disperde la gioia ma poi, come presa da un improvviso ardore di asceti, punta verso l'azzurro trascolorante nel violaceo del crepuscolo e vi si confonde con le ombre imminenti.

Allora il bosco ancor più solitario e silente, e quasi privo di moti, resta a dirci la pura vita, nè violenta nè gioiva, della natura vegetale.

Allora, tra le alte piante che fervono di una tacita armonia di respirazioni e di linfe sottilmente pusanti, udiamo ripercossa qualche tenue eco di vita lontana: il brève risucchio in un'acqua smossa dalla brezza notturna, il lento frinire di una cicala ancor desta, il trepido morire di un canto umano che si allontana.

E riconosciamo, in ogni fusione di ritmi vitali, la duplice vita della natura; la diurna, che mille voci animano, tumultuose e impersonali, e la notturna. Alla quale una sola voce basta a dare un senso magnifico e supremo: la voce dell'uomo.

Per noi l'arte del Galuppi, nelle sue manifestazioni più tipiche, ha questo intimo senso di trasfusione del sentimento panico e del fervore di vita individuale; è però un'arte che accoglie in sè, a un tempo, il mondo e l'uomo che lo anima, celebrandoli nella purità di una lirica schietta, ardente e di insuperata armonia.

E abbiamo cercato di descrivere il senso delle sue rapide alternative di vita; vibranti di voci chiare o di sommessa pensosità, di risa vive e gioive o di una trepida angoscia che si sbianca nel viso ma non si fa smorta nè cupa, che si sente mancare il cuore ma pur resta virile e forte. Ma comprenderemo anche meglio la tempra ideale del Galuppi mettendola a riscontro di quella del Platti.

L'interiorità fremebonda del Platti è tale che in lui ogni musicale elemento di vita vissuta — un ritmo di danza, un accento drammatico teatrale e però già quasi rappresentativo, un guizzo umoristico — più tosto che aspirare vanamente a definirsi in immagini ed affetti, resta uno stimolo verso la riflessione interiore e si astraе nella sfera della pura musicalità.

Il richiamo troppo aspro della vita per contrasto ha ridestato le forze ideali della meditazione e dall'astrazione. E queste bastano a sè stesse e si acquetano nella compiutezza degli svolgimenti ossia in quella calma consapevolezza che è effettuazione di vita, che è esaurirsi di impulsi vitali.

Nel Platti, per ciò, non si rintracciano mai, o quasi, quegli elementi di piena trasfusione del sentimento individuale e del sentimento panico, della coscienza quotidiana e della contemplazione solitaria che sono gli atteggiamenti pastorali: i canti che si smorzano negli eco, le melodie che si diffondono ripetendosi, gli improvvisi risvegli popolarieschi che suscitano immagini di vita campestre; tutto ciò, infine, che fa presupporre uno spazio, uno sfondo figurativo, un orizzonte.

Nel Galuppi invece questo sfondo si intuisce assai spesso, nella fluidità sottile delle sue musiche. Talora anzi l'orizzonte par restringersi e in-

dividuarci ed allora è veramente la poesia di Venezia che si concreta della sua musica: con tutte le sorprese di una prima rivelazione, perchè nessun musicista sinora l'aveva celebrata.

E' una Venezia notturna ma non languida, gioconda ma non chiasosa, capricciosa, ma non frivola, vivace ma non volgare nella quale l'eco è breve e languida e la melodia ha movenze di barcarola e intonazione di serenata, mentre gli svolgimenti che ne derivano hanno la impersonale vita musicale dell'aria che vibra nel vento e dell'acqua che si increspa e fiorisce nell'onda.

E qui il Galuppi è veramente squisitissimo poeta della musica: ogni suo accento melodico, ogni suo trapasso ritmico sono pregni di questa atmosfera veneziana. L'andante della Sonata 8, un vero e proprio notturnino, la Sonata 9, tutta la notturna anche essa. L'Allegro deliziosamente carnevalesco della Sonata 10, l'ampiezza di echi e la profonda irrequietezza appassionata dell'11 ci sveleranno anche questo aspetto dell'arte galuppiana.

L'arte del Galuppi acquista nella sua totalità di vita espressiva dalla delicatezza e dalla rapidità di tocco con la quale essa obbedisce ai più tenui impulsi, più che descrittivi, suggestivi del compositore.

Per ciò essa può mutar luogo e aspetto con una scioltezza spontanea che è ricca di sorprese e per ciò, anche, essa è di una varietà espressiva veramente unica.

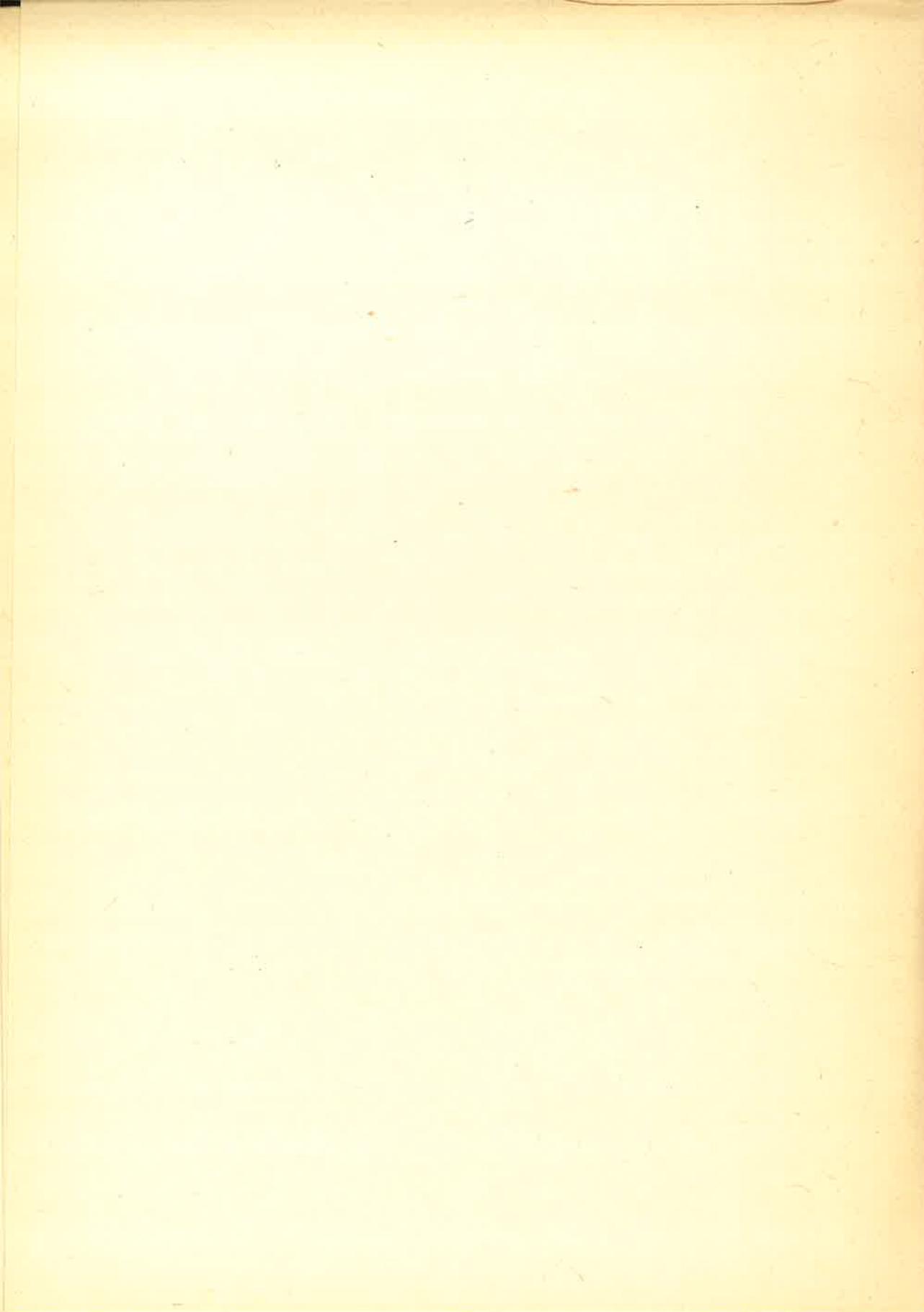
Non vi ha autore di musica da cembalo, sinora noto, che in questo possa vincerne il confronto, se non il Platti ancora. Ma del resto, per quanto meno sodo e meno netto di ritmi, meno solenne e meno puro di stile e con minore commozione drammatica del Platti, egli è altrettanto nobile e forse con più eleganza e con più disinvoltura.

Quegli è il filosofo austero che tuttavia non perde di vista la vita; questi è l'uomo di mondo amabile e osservatore, ma che della vita sente e rispetta le ragioni ideali.

Perciò nello svolgimento di un'intera sonata il Galuppi è meno ampio e meno compatto del Platti — che ha il largo respiro dell'artista sintetico — ma lo supera nei pezzi brevi che gli scoppiano dall'anima con l'arguzia mobile e viva di una risata e con la discrezione sospirosa di una confessione d'amore. E rare volte l'arguzia si difforma nell'umorismo volgare o la confessione intima si assottiglia nella ciacola minuziosa e fastidiosa.

FAUSTO TORREFRANCA

(Da « *Le origini del Romanticismo musicale* » - Torino, 1930, p. 180-183).



I N D I C E

	Pag.
G. CHIGI SARACINI - La terza Settimana musicale	5
Programma delle manifestazioni	7
Elenco cronologico degli autori e delle musiche	9
* * * - Andrea e Giovanni Gabrieli	11
* U. ROLANDI - Le opere teatrali di F. Cavalli	15
G. MALIPIERO - La prima e la seconda pratica di C. Monteverdi .	19
G. MALIPIERO - La grandezza di C. Monteverdi	22
F. VATIELLI - Giuseppe Torelli	25
* U. ROLANDI - Opere ed oratori di G. B. Bassani	32
A. UNTERSTEINER - I duetti di A. Steffani	35
* E. I. LUIN - Sulla vita e sulle opere di A. Caldara	39
* U. ROLANDI - Il teatro alla moda di B. Marcello e le sue propaggini	51
* E. DAGNINO - Un codice sconosciuto di B. Marcello	49
R. GALLO - L'atto di morte di A. Vivaldi	58
O. RUDGE - In margine ai mss. vivaldiani	60
* S. A. LUCIANI - Un concerto di Vivaldi attribuito a Marcello .	63
WILH. ALTMANN - Catalogo tematico delle opere a stampa di A. Vivaldi	65
* O. RUDGE - Catalogo tematico delle opere vocali inedite e dei mi- crofilms della B. Chigi Saracini	74

	Pag.
* G. BARBLAN - Francesco Antonio Bonporti	81
F. TORREFRANCA - Le sonate di G. Platti	86
F. TORREFRANCA - Le sonate del Buranello	89

ILLUSTRAZIONI:

Ritratto inedito di A. Caldara	
Autografo di A. Caldara (<i>Il Quadriglio</i>)	
Front. del libretto dell' <i>Inganno Tradito</i> di A. Caldara	38
Front. del libretto de <i>L'Etearco</i> di A. Caldara	38
Front. del <i>Teatro alla moda</i> di B. Marcello	52
Front. de <i>L'Opera in comedia</i>	52
Autografo di A. Vivaldi (<i>Arsilda, regina di Ponto</i>)	60
Sigla di A. Vivaldi	61
Autografo del I Coro della <i>Juditha</i> di A. Vivaldi	60
Frontespizio dei <i>Concertini e Serenate</i> di F. A. Bonporti	82
Fac-simile di una lettera di G. B. Bonporti	82

* *Gli articoli così contrassegnati sono stati compilati per questo numero unico.*

TERMINATO DI STAMPARE
DALLA S. A. POLIGRAFICA
IL 4 SETTEMBRE 1941-XIX
