

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

Accademia Musicale Chigiana

SIENA

A

VII

I/13

BIBLIOTECA

**MUSICISTI
DELLA
SCUOLA EMILIANA**

A CURA DI

ADELMO DAMERINI E GINO RONCAGLIA

HANNO COLLABORATO:

RICCARDO ALLORTO - BIANCA BECHERINI - UGO BERNARDINI MARZOLLA
ADELMO DAMERINI - ETTORE DESDERI - FEDERICO GHISI - RENATO
MARIANI - ALDA MELICA - RODOLFO PAOLI - GINO RONCAGLIA
LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI

per la XIII Settimana Musicale

16-23 SETTEMBRE 1956



SIENA - MCMLVI



ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

**MUSICISTI
DELLA
SCUOLA EMILIANA**

A CURA DI

ADELMO DAMERINI E GINO RONCAGLIA

HANNO COLLABORATO:

RICCARDO ALLORTO - BIANCA BECHERINI - UGO BERNARDINI MARZOLLA
ADELMO DAMERINI - ETTORE DESDERI - FEDERICO GHISI - RENATO
MARIANI - ALDA MELICA - RODOLFO PAOLI - GINO RONCAGLIA
LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI

per la XIII Settimana Musicale

16-23 SETTEMBRE 1956

SIENA - MCMLVI

Proprietà letteraria riservata

Questa XIII « SETTIMANA SENESE » acquista una importanza eccezionale, prima di tutto perchè coincide con il venticinquesimo anniversario della ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA, che è la mia amata creatura musicale secondogenita e che generò, a sua volta, la SETTIMANA SENESE; in secondo luogo perchè, quest'anno, è stato proposto all'Ente Autonomo un soggetto quanto mai interessante per la conoscenza della storia musicale, e cioè la SCUOLA EMILIANA, che abbraccia l'attività sviluppatasi intorno ai centri principali di Modena e di Bologna, dal Seicento in poi, a dar l'avvio e a determinare tutte le forme musicali, specialmente quelle strumentali, fiorite poi nell'età moderna. Figurano in questa Settimana musicisti poco noti al gran pubblico e considerati minori compositori sol perchè o vissuti all'estero o superati nella fortuna da altri grandi maestri: eppure importante è conoscerne le opere, che costituiscono la vera storia della musica. Tanto vasto è il programma di questa gloriosa Scuola Emiliana, che non era possibile presentare tutti gli esempi più significativi; sarà però cura di far seguire una seconda Settimana, nell'anno prossimo, dove potranno figurare le musiche che nel presente programma hanno dovuto essere soppresse. Bastano però alcuni nomi come Padre Martini, L.A. Predieri, Giovanni Maria e Giovanni Bononcini, Colombi, Torelli, Stradella, O. Vecchi ed infine lo stesso Rossini, che, pur non essendo emiliano di nascita, della Emilia e della Romagna, ha respirato l'aria e nutrito la sua grande anima musicale.

La conoscenza delle rare musiche di tale rinomata Scuola (alcune veramente in prima esecuzione dopo il Settecento), come il mirabile Stabat di L.A. Predieri, scoperto e illustrato da Adelmo Damerini, riuscirà ad incremento della cultura rispetto alla storia della grande musica italiana e specialmente alla origine e alla evoluzione delle forme musicali ancor vive nella pratica moderna.

Non voglio mancare ora di ringraziare, con tutto il mio intimo compiacimento, il Sindaco di Siena Ilio Bocci, Presidente dell'Ente Autonomo, il Prof. Men-caraglia Assessore della P.I., l'illustre Prof. Gino Roncaglia, esperto cultore della storia musicale modenese e prezioso acquisto del Consiglio Direttivo di queste Settimane senesi, il M.^o Adelmo Damerini, i quali due ultimi hanno messo a disposizione la loro conoscenza specifica nella formazione del programma e nella redazione del NUMERO UNICO, vero ed utile contributo alla conoscenza storica della Scuola Emiliana, tutti gli illustri collaboratori dello stesso Numero Unico, che vi hanno portato i risultati preziosi dei loro studi e delle loro ricerche, ed infine il M.^o Vittorio Baglioni, il quale con tanto amore ed intelligenza, seguendo le tradizioni e lo spirito di queste tredici Settimane, ha saputo sempre curarne la diligente preparazione e la scrupolosa attuazione.

GUIDO CHIGI SARACINI

SCUOLA BOLOGNESE

LA SCUOLA MUSICALE BOLOGNESE

DI LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI

L'epoca del massimo splendore dell'arte musicale a Bologna, l'epoca in cui, attraverso il vitale innesto di elementi lombardi sul substrato locale, la scuola musicale bolognese si afferma con caratteristiche proprie inconfondibili e si impone con l'apporto di un contributo di primaria importanza all'evoluzione delle forme strumentali, va fissata nel periodo che dalla metà del Seicento si estende sino ai primi decenni del secolo successivo. Non va tuttavia taciuto che questa splendida fioritura aveva ricevuto una lunga preparazione e maturazione nei secoli precedenti, sì che non ci sembra troppo ardito il cercare le radici di una scuola musicale bolognese autonoma già almeno sullo scorcio del Quattrocento, attorno alle figure di Bartolomeo Ramos de Pareja e del suo allievo Giovanni Spataro. Le notizie concernenti la musica a Bologna risalgono ad epoca ben anteriore, senza però che si possa parlare di « scuola » nel vero senso della parola (almeno allo stadio attuale delle ricerche); certo è tuttavia che all'*Ars Nova* Bologna ha dato un non insignificante contributo con i nomi di Johannes Bazus Coregarius e di Jacopo e Bartolomeo da Bologna (¹).

(¹) Composizioni di autori bolognesi dell'*Ars Nova* (Bartholomaeus de Bononia, Jacobus de Bononia, Johannes Baçus Correçarius de Bononia) si trovano soprattutto nel codice della Bibliothèque Nationale di Parigi, f. fr. nouv. acq. 6771; Jacopo da Bologna è poi rappresentato in quasi tutte le fonti principali dell'*Ars Nova*. Cfr. J. WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation*, Leipzig 1904, I, 228 segg.

Fatti di fondamentale importanza per il consolidamento e gli sviluppi della cultura e della pratica musicale a Bologna furono senza dubbio l'istituzione della cattedra di musica all'università, patrocinata nel 1450 da Papa Nicolò V, e la venuta a Bologna del dotto spagnolo Bartolomeo Ramos de Pareja (2), uomo di alto ingegno e arditissimo novatore che, con la sua attività didattica, l'audacia delle sue intuizioni e delle sue affermazioni, le polemiche suscitate, contribuì a trasformare Bologna in un'esuberante fucina di studi musicali (3). Seguace e discepolo dello spagnolo fu il bolognese Giovanni Spataro, in cui riuscivano a conciliarsi il dotto teorico e il compositore. Egli fu il primo dei bolognesi a ricoprire la carica di maestro di cappella della basilica di S. Petronio (4) e attorno a lui si venne formando un buon nucleo di musicisti conterranei: compositori, liutisti ed organisti, sì che il poeta Giovanni Filoteo Achillini poteva dire nel 1513, parlando di Bologna musicale, che « *de musici è dorata questa terra / che cantano improvvisi*

(2) Cfr. U. SESINI, *Lo studio bolognese nella storia musicale*, Ad Lecturam Musicae, in *Il Comune di Bologna*, XXI (1934), N. 8, pag. 50 segg.

(3) Il fermento è soprattutto originato dalla pubblicazione del *De Musica Tractatus*, Bononiae 1482, di Bartolomeo Ramos de Pareja, nel quale il dotto spagnolo osa scagliarsi aspramente contro Guido d'Arezzo (che a pag. 9 definisce *Guido, monachus fortasse melior quam musicus*) e Marchetto da Padova (pag. 12: *Ego autem Marchetum hunc tanti existimo ut marchetos quattuor*) e rivoluziona la teoria della determinazione degli intervalli musicali, ponendo le basi della moderna armonia. Oppositori delle teorie del Pareja furono Nicolò Burzio e Franchino Gaffurio (nella Biblioteca Musicale « Martini » di Bologna v'è un esemplare del trattato del Pareja postillato, con parole di aspra critica, dal Gaffurio); strenuo difensore ne fu l'allievo Giovanni Spataro.

(4) Cfr. L. FRATI, *Per la storia della musica in Bologna dal secolo XV al XVI*, in *Rivista Musicale Italiana* XXIV (1917), pag. 449 segg., G. GASPARI, *Ragguagli sulla Cappella Musicale della Basilica di S. Petronio e La Musica in S. Petronio*, in *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna*, Serie I, VII (1868), 185 segg., IX (1870), 1 segg.

ogni bel punto, / d'assai compositori a cui non erra / l'arte e molti hanno il canto seco aggiunto » (5). Nel corso del quindicesimo secolo si fanno inoltre sempre più frequenti, benchè indirette, le testimonianze di una pratica strumentale che andrà via via sempre più sviluppandosi e perfezionandosi per raggiungere l'apogeo nel Sei-Settecento. Già del resto nel XIII-XIV secolo abbiamo notizia del costume di proclamare i bandi e gli annunci più importanti « a son de trombe e de trombette »; nel 1422, in occasione di cerimonie pubbliche, un intero complesso di suonatori si esibisce a lungo nel Palazzo del Comune. Nel 1487, per il matrimonio di Lucrezia d'Este con Annibale Bentivoglio, il corteo nuziale è accompagnato nella basilica di S. Petronio da un imponente complesso di « 100 trombita e 70 pifari e trombuni e chorni e flauti e tamburrini e zamamele »; nel secolo seguente, il « Concerto Palatino del Senato » bolognese acquisterà grande rinomanza in tutta la penisola (6). Sempre indirette sono purtroppo le testimonianze e scarsi i documenti riguardanti un altro aspetto dell'arte strumentale a Bologna: la prassi cembalo-organistica nel quindicesimo secolo; senza dubbio proprio a Bologna essa dovette ricevere un particolare impulso ed un eccezionale sviluppo (7). Non

(5) GIOVANNI FILOTEO ACHILLINI,, *Viridario*, Bologna, Hieronimo di Plato, 1513, pag. 186.

(6) Cfr. C. RICCI, *I Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, MONTI, 1888, Prefazione, e F. VATELLI, *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna*, in *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per l'Emilia e la Romagna*, V (1939-40), pag. 33 segg.

(7) Agli inizi del Cinquecento, il poeta Giovanni Filoteo Achillini, nel citato *Viridario*, ci informa sull'attività a Bologna di cinque illustri organisti: « Tra gli altri cinque organisti ci sono, / che ogniun di lor strumento è per divino. / Chi sente il loro harmonizzante suono / stupisce o conterrano o peregrino, / Rugiero, Cesare, Hannibal Rangono, / il dolce Ludovico e il Bolognino, / convien che in alto le sue laudi sorgano / poi che si excelsi artisti son di l'organo ». Nel primo degli organisti qui citati è probabilmente da identificare quell'Ogerio o Ruggiero Saignand di Digione, che fu organista a S. Petronio dal 1474 al 1522.

si spiegherebbe altrimenti l'apparizione, agli inizi del Cinquecento, di una figura di artista così completa come quella di Marco Antonio Cavazzoni da Bologna; per merito del Cavazzoni, nato a Bologna sullo scorcio del XV secolo, la musica cembalo-organistica si avvia verso una completa emancipazione dall'arte vocale; non più quindi solamente trascrizioni o adattamenti di brani vocali, ma creazioni di brani strumentali prettamente autonomi. Tali sono i « Ricercari » di Marco Antonio, fantasiose e libere improvvisazioni di carattere inconfondibilmente virtuosistico, di tutt'altra natura che i severi ricercari contrappuntistici dei successori (primo fra tutti il figlio Girolamo), ma simili ai ricercari liutistici del primo Cinquecento e preannuncianti lo stile toccatistico del Merulo e dei Gabrieli. L'attività del Cavazzoni si spostò presto, è vero, fuor di Bologna, ma tutto induce a pensare che la sua educazione e la sua formazione sia avvenuta in questa città, con la quale egli restò sempre in contatto, come è provato dai suoi rapporti epistolari con lo Spataro ⁽⁸⁾. E' forse più d'una coincidenza che da Bologna prenda l'avvio da un lato, agli inizi del Cinquecento, l'arte degli strumenti a tastiera, dall'altro, nella seconda metà del secolo successivo, riceva un fondamentale contributo la letteratura per strumenti ad arco: la sonata

⁽⁸⁾ Su Marco Antonio Cavazzoni cfr. l'appendice a « *M. A. Cavazzoni, Ricercari, Mottetti, Canzoni, J. Fogliano, J. Segni ed anonimi, Ricercari e Ricercate* » a cura di G. Benvenuti, Milano 1941 (I Classici Musicali Italiani) e K. Jeppesen, *Die Italianische Orgelkunst am Anfang des Cinquecento*, Kopenhagen, Munksgaard, 1943. H. Klorz, nell'articolo *Cavazzoni* in « *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* », suppone quest'autore nato ad Urbino, basandosi sul titolo dell'*Intavolatura* del figlio di Marco Antonio, Girolamo (*Intavolatura cioè Ricercari Canzoni "Himni Magnificat composti per Hieronimo de Marcantonio da Bologna, detto d'Urbino. Libro primo, Venezia 1543*) in cui le parole « detto d'Urbino » sono invece quasi certamente da riferirsi allo stesso Girolamo (in una posteriore ristampa, non datata, della citata *Intavolatura*, il titolo suona infatti *Di Hieronimo d'Urbino il primo libro de Intabolatura*).

per violino, la sonata per violoncello ed il concerto strumentale. Ed è interessante rilevare che Modena, che si affiancherà a Bologna per apportare un analogo contributo alle forme sei-settecentesche, ponga ora, agli inizi del Cinquecento, accanto alla figura del bolognese Marco Antonio Cavazzoni, le figure di Giulio Segni e di Giacomo Fogliano, la cui produzione, inserentesi cronologicamente tra quella di Marco Antonio e quella del figlio Girolamo, costituisce effettivamente una tappa decisiva nell'evoluzione dell'arte organistica italiana (9).

Il Cinquecento, dopo lo Spataro e il Cavazzoni, diede a Bologna notevoli uomini di dottrina, quali il Bottrigari e l'Artusi, ma nessuna forte personalità di musicista; non si possono tuttavia tacere i nomi dell'Azzaiolo, del Costa e del Dattari, autori di fresche e graziose Villotte e Canzonette di carattere popolareggiante (10), che preparano quel clima nel quale doveva fiorire, sullo scorcio del secolo, la musa di Adriano Banchieri. Fu il Banchieri una natura gioviale e faceta, prettamente bolognese, che chiaramente ci si rivela nelle sue piacevolissime commedie madrigalesche, quali « La pazzia senile » e « Il festino nella sera del giovedì grasso », anche se non è sempre disconoscibile in esse l'imitazione dei capolavori del contemporaneo modenese Orazio

(9) Cfr., la citata edizione dei ricercari di Segni e Fogliano a cura di Benvenuti.

(10) Cfr., F. VATELLI, *Canzonieri Musicali del '500* in Rivista Musicale Italiana XXVIII (1921), pag. 397 segg., inserito poi in *Arte e Vita Musicale a Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1927, p. 1 segg. Sul Cinquecento bolognese vedi anche il citato studio di L. FRATI, ed inoltre G. GASPARI, *Ricerche, documenti e memorie riguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna*, in Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna, Serie I, VI (1868), 21 segg. e VIII (1869), 93 segg., *Memorie riguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna al secolo XVI* ibid.. Serie II, I (1875), 13 segg., *Dei musicisti bolognesi al secolo XVI e delle loro opere a stampa*, ibid. II (1876), 31 segg.

Vecchi, l'« Amfiparnaso » e « Le Veglie di Siena » (11). Grande fu poi l'importanza del Banchieri per gli inizi dello stile concertato (nei *Concerti Ecclesiastici* del 1595) e della prassi del basso continuo (12), per l'affermazione di forme strumentali autonome (*Canzoni alla francese a 4* del 1596 e *Moderna Armonia* del 1612), il che va annoverato tra i molteplici contributi bolognesi alla genesi e all'evoluzione delle forme strumentali; nè va taciuto il suo singolare apporto alla letteratura organistica, in cui egli introduce elementi coloristici, dinamici, dialogici ed imitativi, nè la sua considerevole produzione di teorico novatore. Tutta la vita musicale bolognese di questo periodo è accentrata nel Banchieri. Monaco olivetano, egli aprì nel suo convento di S. Michele in Bosco una scuola musicale assai frequentata. A lui dobbiamo anche la fondazione di una delle prime accademie musicali che Bologna vide sorgere, l'*Accademia dei Floridi*, ben presto assorbita e continuata dall'*Accademia dei Filomusi*, istituita da Girolamo Giacobbi, maestro di cappella in S. Petronio e primo fra i bolognesi seguaci e cultori del nuovo stile del « recitar cantando ». Pochi anni dopo sorse un'altra Accademia, denominata dei *Filaschisi*, sino a che, nel 1666, le forze musicali bolognesi si unirono assieme e le due accademie si fusero, per merito del marchese Vincenzo Carrati, nella nuova *Accademia Filarmonica* (13).

X In quest'epoca la vita musicale bolognese si alimenta di nuova linfa; la Cappella di S. Petronio assume un'importanza pari a quella delle maggiori basiliche italiane e diviene culla di una rigogliosa fioritura di musiche vocali e

(11) V. particolarmente F. VATELLI, *Il madrigale drammatico e Adriano Banchieri*, in *Arte e Vita Musicale a Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1927, pag. 57 segg.

(12) Cfr. M. SCHNEIDER, *Die Anfänge des Basso Continuo*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1918.

(13) V. M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926 segg. e N. MORINI, *La R. Accademia Filarmonica di Bologna*, Bologna, 1930.

strumentali. Decisiva è la venuta a Bologna, nel 1657, del musicista lombardo Maurizio Cazzati. Egli giungeva avendo già al suo attivo una ricchissima produzione, dai *Salmi e Messa a 5 voci e 2 violini* (Venezia, Magni, 1641), ai tre libri di mottetti a voce sola (Venezia, Magni 1647, 1648, Vincenti, 1651), dalle *Canzoni a 3*. Dai *Violini e Violone, col suo Basso Continuo* (Venezia, Magni, 1642), al *Secondo Libro delle Sonate a 1, 2, 3 e 4* (Venezia, Vincenti, 1648), alle *Sonate a due Violini op. 18* (Venezia, Magni, 1656). L'esecuzione di una serie di tali musiche nella chiesa bolognese di S. Salvatore nel 1657 entusiasmò subito i bolognesi e gli valse la nomina alla direzione della cappella di S. Petronio. Il suo avvento coincide con un ampliamento e con la stabilizzazione del complesso strumentale della basilica bolognese; per suo impulso cresce in tutti gli ambienti musicali bolognesi l'interesse per le forme strumentali che si manifesta da un lato, nei trattenimenti privati e nelle sedute accademiche, nelle sempre più frequenti esecuzioni di Balletti, di « Trattenimenti », di Sonate da Camera, dall'altro nelle fastose esecuzioni vocali-strumentali in stile concertato delle chiese. Nel nuovo ambiente bolognese il Cazzati intensifica la sua produzione strumentale; a Bologna ripubblica nel 1659, presso l'editore Benacci, le sue sonate a due violini op. 18 e nel 1663, presso Dozza, le sue sonate a tre op. 3; quindi dà alla luce via via i *Trattenimenti per Camera op. 22* (Bologna, Pisarri, 1660), le *Correnti, e Balletti per sonare nella Spinetta, Leuto, o Tiorba; ovvero Violino, e Violone, col Secondo Violino a Beneplacito* (ibid. 1662), le *Sonate a 2, 3, 4, e 5 con alcune per Tromba op. 35* (Bologna, Silvani, 1665) ecc. ⁽¹⁴⁾. L'avvio è dato, l'ambiente musicale è in fer-

⁽¹⁴⁾ Cfr. *Indice dell'opere di musica sin'hora stampate da Maurizio Cazzati, Mastro di Cappella in S. Petronio di Bologna*, Bologna 1663 successivamente ripubblicato nel 1667 e nel 1668. Sull'opera svolta dal Cazzati a Bologna cfr. F. VATELLI, *Il Corelli e i Maestri Bolognesi del suo tempo*, nel citato volume *Arte e Vita Musicale a Bolo-*

V. Vitali

mento; lo stesso anno 1665 il bolognese Giulio Cesare Ar-
resti, il più violento degli oppositori del Cazzati, non sa
rinunciare, con la pubblicazione delle sue *Sonate a tre* op. 4
(Venezia, Magni, 1665) a seguire l'esempio del suo grande
rivale. L'anno seguente, l'anno memorabile della fondazione
della gloriosa « Accademia Filarmonica » bolognese, appare
alla ribalta il più geniale discepolo del Cazzati, il cremonese
Giovanni Battista Vitali, trasferitosi anch'egli a Bologna come
sonatore di viola a S. Petronio; a Bologna il Vitali pub-
blica, come opera prima, le *Correnti, e Balletti da Camera
a due Violini, col Basso continuo* (Bologna, Silvani, 1666).
Sulla stessa scia appaiono contemporaneamente presso l'edi-
tore Monti i *Concerti Armonici* del Mansionario di S. Pe-
tronio Francesco Praticchista. L'anno seguente vengono alla
luce, sempre per i tipi del Monti, l'opera seconda (*Sonate
a due Violini e Basso*) e l'opera terza (*Balletti, Correnti alla
Francese, Gagliarde...*) di G.B. Vitali, a cui fanno seguito,
negli anni successivi (a compendio del periodo bolognese di
questo musicista), i *Balletti, Correnti, Gighe* op. 4 (Bologna,
Monti, 1668) e le *Sonate a 2, 3, 4, e 5 Stromenti* op. 5 (ibid.
1669). La missione dei due artisti lombardi è compiuta; nel
1671 il Cazzati è destituito da maestro di cappella di S. Pe-
tronio e si allontana da Bologna; tre anni dopo anche il
Vitali lascia Bologna per trasferirsi a Modena. Ma il loro
insegnamento è raccolto dai giovani maestri bolognesi che ne
trarranno meravigliosi frutti. In questo nuovo ambiente si
viene maturando e preparando quell'arte violinistica che
sfocerà nell'opera di Arcangelo Corelli. L'origine di una
scuola violinistica bolognese è da cercarsi in Ercole Gaibara,
detto *Il Violino*, strumentista di grande rinomanza, maestro
di Giovanni Benvenuti e Leonardo Brugnoli, maestri a loro
volta di Arcangelo Corelli, oltre che di più anziani compagni

gna, pag. 149 segg. Sulla sua produzione strumentale cfr. tra l'altro
A. SCHLOSSBERG, *Die italienische Sonata für mehrere Instrumente im 17,
Jahrhundert*, Diss. Heidelberg 1932.

di studi di questi, i bolognesi Bartolomeo Laurenti e Pietro degli Antoni, nell'opera dei quali vediamo preannunciate non solo le caratteristiche formali, ma gli andamenti e persino gli spunti tematici che saranno propri del grande fusi-gnanese. Del 1670 e del 1671 sono due raccolte di *Arie, Gigue, Balletti, Correnti...* che il ventitreenne Degli Antoni pubblicò presso l'editore Monti, già rivelando una spiccata personalità; ma più interessanti sono le sue sonate per violino op. 4 (Bologna, Monti, 1676) e op. 5 (ibid. 1686) che preannunciano in maniera sorprendente l'opera 5 del Corelli che apparirà solo nel 1700. Precorrimenti ancor più lampanti si incontrano nelle sonate per violino di Bartolomeo Laurenti (Bologna, Monti, 1691); basti confrontare l'*Adagio* iniziale della settima sonata del Laurenti con il *Grave* d'apertura della prima sonata corelliana dell'op. 5, o la *sarabanda* della terza sonata del Laurenti con la *sarabanda* dell'ottava sonata del Corelli, oppure tutta la dodicesima sonata del Laurenti con la quarta del Corelli (15).

Bologna, e in particolare la basilica di S. Petronio, è in quest'epoca culla di una delle principali forme strumentali del primo Settecento, il Concerto Grosso. Vari e di varia provenienza sono gli elementi che hanno concorso alla genesi della «maniera» del concerto grosso; non va taciuto tra l'altro il contributo della scuola modenese e soprattutto l'opera di Alessandro Stradella (16). Tuttavia, per la trasformazione di questa maniera in vera e propria «forma» è determinante l'opera svolta a Bologna da Giuseppe Torelli,

(15) V. il citato studio del VATELLI, *Il Corelli e i Maestri Bolognesi del suo tempo*.

(16) Cfr. A. BONACCORSI, *Contributo alla storia del Concerto Grosso*, in *Rivista Musicale Italiana* XXXIX (1932), pag. 467 segg., G. RONCAGLIA, *Le composizioni strumentali di Alessandro Stradella*, in *Rivista Musicale Italiana* XLIV (1940), pag. 81 segg., 337 segg. e XLV (1941), pag. 1 segg., E. SCHENK, *Osservazioni sulla Scuola istrumentale modenese nel Seicento*, in *Atti e Memorie della Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Modena, Serie V, Vol. X*, (1952).

veronese di nascita, ma bolognese d'elezione. Il punto di partenza è sempre da cercarsi nel complesso strumentale stabile introdotto a S. Petronio all'epoca del Cazzati. Tale complesso, in occasione di esecuzioni musicali di particolare importanza, veniva spesso notevolmente ampliato, ricorrendo ad elementi estranei, soprattutto dilettanti; venivano così a formarsi masse strumentali imponenti che raggiungevano e talora superavano il centinaio di esecutori. Documenti di epoca non molto posteriore a quella di cui ci stiamo occupando informano che nel 1709 Giacomo Antonio Pertì diresse un complesso strumentale e corale di ben 180 esecutori ⁽¹⁷⁾ e che nel 1716 « i musici suonatori pigliati per ripieni » furono 123 e l'anno successivo 131 ⁽¹⁸⁾. In quest'ambiente Giuseppe Torelli si trovava, in qualità di suonatore di *violetta*, dal 1686, e in questo clima, improntato al gusto per le grandi masse strumentali, nascevano le sue prime opere. Le sue *Sinfonie a tre e Concerti a quattro* op. 5 pubblicate a Bologna, presso l'editore Micheletti, nel 1692, sono precedute da un avvertimento nel quale l'autore si rivolge al lettore dicendo « *Se ti compiaci suonare questi Concerti non ti sia discaro moltiplicare tutti gl'Instrumenti, se vuoi scoprire la mia intenzione* ». Tuttavia, questo « moltiplicar gli strumenti » in complessi eterogenei come quello di S. Petronio, formati

⁽¹⁷⁾ Il cronista Antonio Barilli riferisce nel suo *Giornale* (Bibl. Univ. di Bologna, Ms. 225) che in tale occasione convennero « *Tutti li musici della città, a cui si aggiunsero altri molti virtuosi forestieri... numerandosi in quell'ampio teatro cantori e sonatori in numero 180 ordinariamente distribuito* » (C. Ricci, *I Teatri di Bologna*, Bologna, Monti, 1888, pag. 404).

⁽¹⁸⁾ Cfr., F. VATELLI, *La genesi del concerto strumentale e Giuseppe Torelli*, nel citato volume *Arte e Vita Musicale a Bologna*, pag. 209. Di opere strumentali bolognesi dell'epoca s'è conservato nell'Archivio di S. Petronio il materiale d'orchestra originario, da cui la ricchezza di tali complessi strumentali ci è confermata. Così, il numero delle parti esistenti per una sinfonia di Torelli induce a pensare ad un complesso di 102 suonatori. Cfr. F. GIEGLING, *G. Torelli*, Kassel, Bärenreiter, 1949 (Diss. Zürich), pag. 29 segg.

da un piccolo nucleo di musicisti professionisti e da un folto gruppo di dilettanti, portava con sè l'inconveniente che questi ultimi si mostravano incapaci di eseguire correttamente i brani difficili o virtuosistici che occasionalmente intervenivano; si cominciò quindi ad ordinar loro di tacere in tali punti, lasciando l'esecuzione di questi passaggi ai soli musicisti stabili della cappella, veri e propri virtuosi. Ecco quindi stabilirsi il contrasto, il dualismo *Soli-Tutti* e sorgere la prassi caratteristica del concerto grosso. Vediamo delinearsi tale prassi non certo solo nella basilica bolognese e non solo in seguito all'esigenza pratica cui s'è fatto accenno, ma grazie a molti altri fattori e soprattutto al gusto musicale dell'epoca barocca, amante delle contrapposizioni di piani sonori. Tuttavia, mentre nell'opera di Alessandro Stradella, di Giovanni Lorenzo Gregori, di Arcangelo Corelli incontriamo semplicemente la maniera del concerto grosso, in Giuseppe Torelli individuiamo il creatore della vera e propria forma; in quelli troviamo l'applicazione della nuova prassi all'antica sonata da chiesa, senza che il dualismo *Soli-Tutti* si traduca in dualismo tematico, nella nuova forma di Torelli invece la polarità di *Solo* e di *Tutti* si esprime proprio attraverso un contrasto tematico; è questa la forma che verrà adottata dal Vivaldi e che sfocerà poi nei Concerti Brandeburghesi di J.S. Bach. Sempre nell'opera del Torelli vediamo enuclearsi dal concerto grosso il concerto solistico; l'opera 8, pubblicata postuma presso l'editore bolognese Silvani nel 1709, contiene come prima parte sei concerti grossi, come seconda parte sei concerti solistici per violino ⁽¹⁹⁾.

Allievo del Torelli e degno continuatore della sua arte fu Francesco Manfredini, che nei suoi *Concertini per Camera a Violino, e Violoncello, o Tiorba* op. 1 (Bologna, Silvani, 1704) e soprattutto nelle *Sinfonie da Chiesa* op. 2 (ibid. 1709) e nei *Concerti a due Violini, e Basso continuo obbligato* (ibid. 1718), omaggio quest'ultimo alla forma del concerto

⁽¹⁹⁾ Cfr., VATELLI e GIEGLING, opere citate alla nota precedente.

grosso, ci ha lasciato opere di altissimo interesse, a torto trascurate, opere che verosimilmente non furono senza influsso sui maestri tedeschi contemporanei, Händel e Bach inclusi; già Riccardo Nielsen rilevava la sorprendente affinità fra il tema base della « Kunst der Fuge » bachiana con un tema della Sinfonia da Chiesa op. 11, Nr. 2 ⁽²⁰⁾.

Innumerevoli sono ormai gli illustri esponenti della scuola bolognese; ricordiamo Giovanni Paolo Colonna, successore del Cazzati al posto di maestro di cappella di S. Petronio, che introdusse nella tradizione polifonica bolognese (egli che era stato allievo di Benevoli e di Abbatini) forme e maniere della scuola romana; ricordiamo soprattutto Giacomo Antonio Perti, successore del Colonna a S. Petronio nel 1696, musicista di altissima levatura, che porta all'apogeo il luminoso stile corale-strumentale che dalla metà del secolo dominava sotto le volte della basilica bolognese, che sa inoltre vivificare le sue messe ed i suoi oratori di un afflato lirico del tutto particolare ⁽²¹⁾.

E' per merito del bolognese Domenico Gabrielli (che i concittadini, nella loro pittoresca parlata, chiamavano « Mingàn dal Viulunzèl ») che il violoncello, svincolandosi dalle orme del basso continuo, si afferma a poco a poco come strumento solistico e che la sonata per violino e basso riceve il suo equivalente violoncellistico. Ed è con Giuseppe Jacchini, anch'egli violoncellista a S. Petronio ed allievo del Gabrielli, che il violoncello va acquistando un carattere virtuosistico e viene trattato in forma concertistica ⁽²²⁾. Tra

⁽²⁰⁾ Tale Sinfonia è stata riveduta dal M.^o Riccardo Nielsen per un'esecuzione e registrazione alla RAI (diretta dal M.^o Carlo Maria Giulini).

⁽²¹⁾ Cfr. F. GIEGLING, *G. A. Perti*, in *Die Musikforschung* VIII (1956), pag. 445 segg.; (traduzione italiana in *Musica Sacra*, Serie II, Anno I (Milano, 1956), pag. 105 segg.).

⁽²²⁾ Cfr. W. WASIELEWSKI, *Das Violoncell und seine Geschichte*, Leipzig 1911, F. VATELLI, *Primordi dell'arte del violoncello*, in *Arte e Vita Musicale a Bologna*, pag. 117 segg..

gli altri nomi illustri ricordiamo ancora la dinastia dei Pre-
dieri (da Giacomo Antonio « il vecchio », celebre suonatore
di cornetto, ad Angelo, a Giacomo Cesare, a Luca Antonio),
Giuseppe Aldrovandini, Floriano Arresti, Bartolomeo e Cle-
mente Monari, nè va taciuta l'attività svolta a Bologna (in-
torno al 1682) da Giovanni Battista Bassani.

Con la forzata emigrazione dei musicisti bolognesi, suc-
ceduta alla chiusura della cappella di S. Petronio verso la
fine del Seicento, il nome ed il valore dei compositori bo-
lognesi e della loro scuola si fanno conoscere sempre di più
all'estero, esercitando un notevole influsso, sì che il Mat-
theson aveva a lamentare che molti maestri suoi connazio-
nali « *odoravano troppo di salume bolognese* » (23).

In due altri campi, oltre a quello della musica stru-
mentale, Bologna si distinse particolarmente nel XVII e nel
XVIII secolo; in quello dell'oratorio (24) (forma che Bologna
fu tra le primissime città a coltivare) ed in quello dell'arte
del canto; Francesco Antonio Pistocchi, l'allievo di questi
Antonio Bernacchi, e più tardi Lorenzo Gibelli ne furono i
più illustri esponenti, Pier Francesco Tosi e Giambattista
Mancini i codificatori.

Nel XVIII secolo la scuola bolognese è impersonata dalla
poliedrica figura del Padre Giambattista Martini (25), studioso
di somma dottrina ed erudizione e al tempo stesso fecondo
compositore, difensore degli ideali della severa tradizione
polifonica cinquecentesca, ammiratore dell'arte contrappun-

(23) Cfr., F. VATELLI, *La scuola musicale bolognese*, Bologna 1928.

(24) V. F. VATELLI, *L'oratorio a Bologna negli ultimi decenni del
Seicento*, in *Note d'Archivio per la Storia Musicale*, 1938 (XV),
pag. 26 segg.

(25) Su Padre Martini e sull'ambiente musicale bolognese del primo
settecento, cfr. soprattutto L. BUSI, *Il Padre G. B. Martini musicista-
letterato del secolo XVIII*, I, Bologna, Zanichelli, 1891; vedi inoltre
P. A. PAUCHARD, *Ein Italienischer Musiktheoretiker, Pater Giambattista
Martini*, Lugano, Tip. Mazzucconi, 1941 (Diss. Freiburg in der Schweiz).

tistica di J. S. Bach ⁽²⁶⁾ e tuttavia non restio ad accogliere forme ed elementi del leggiadro stile galante del suo tempo. Ma all'infuori della figura del Martini la scuola bolognese, col progredire del XVIII secolo, va man mano perdendo il suo vigore e la sua freschezza creatrice, orientandosi piuttosto verso un'attività teorica e didattica. Quasi esclusivamente per questa attività didattica va infatti ricordato Padre Stanislao Mattei che dalle mani di Padre Martini raccolse l'ultima eredità della scuola musicale bolognese, affidandola a sua volta idealmente a quel Liceo Filarmonico (l'odierno Conservatorio di Musica intitolato al Martini) ⁽²⁷⁾ di cui egli fu la prima mente direttiva e in cui si formarono, sotto la sua guida, Gioacchino Rossini e Gaetano Donizetti.

⁽²⁶⁾ « *Stimo superfluo* » scrive P. MARTINI il 14 aprile 1750 (tre mesi quindi prima della morte del Grande di Eisenach) al musicista di Fulda G. B. Pauli che gli aveva inviato in omaggio una serie di composizioni di Bach, « *il voler descrivere il merito singolare del Sig. Bach, perchè è troppo cognito ed ammirato non solo nella Germania, ma in tutta la nostra Italia, solamente dico che stimo difficile trovare un Professore che lo superi, perchè oggi giorno egli può giustamente vantarsi di esser uno de' primi che corrano per l'Europa* ». (Carteggio Martiniano, Tomo 3.^o, Bibl. Mus. « Martini » H/86, N. 96). Con tali parole (e con altre testimonianze dirette ed indirette di questa sua ammirazione), Padre Martini si poneva tra le poche menti illuminate dei contemporanei che riconoscessero la vera grandezza di J. S. Bach.

⁽²⁷⁾ V. C. SARTORI, *Il R. Conservatorio di Musica « G. B. Martini » di Bologna*, Firenze, Le Monnier, 1942.

ASPETTI VOCALI E STRUMENTALI
DELLA SCUOLA BOLOGNESE SECENTESCA
G. B. MAZZAFERRATA - GIUSEPPE TORELLI

DI *FEDERICO GHISI*

Fra le caratteristiche peculiari dei compositori italiani del Seicento ben nota è la loro versatilità nel coltivare con altrettanta fortuna sia le forme vocali che le strumentali, senza dimostrare incompatibilità di ispirazione e d'espressione. Fa meraviglia, piuttosto, di leggere fra le notizie sulla vita musicale italiana, tramandate da scrittori stranieri di storiografia aneddotica, come il Maugars ed il De Brosse, la lamentevole denuncia di un tale abuso, per il quale insigni compositori di musica strumentale non esitavano a scrivere per le voci e viceversa, visto e considerato che « i due generi sono invece così differenti: quanto appartiene all'uno non può di certo appartenere all'altro; anzi occorre che ciascun musicista segua il proprio talento e scelga il genere in cui riesce meglio ». Soltanto una scarsa conoscenza delle condizioni ed esigenze della vita sociale del tempo, dominata in primo luogo dal melodramma, poteva giustificare una valutazione storica così inesatta della nostra tradizione ed evoluzione musicale.

Sta di fatto che alla metà del secolo lo stile vocale già si differenzia del tutto da quello strumentale, senza escludere la pratica d'entrambi gli stili, maggiormente manifesta per le voci nei musicisti, maestri di cappella, legati alla tra-

dizione polifonica religiosa, come il Colonna, il Cazzati ed il Mazzaferrata e via via distinta e limitata al campo strumentale in quei compositori violinisti che come il Torelli eccelsero nella scuola Bolognese, scrivendo unicamente per questo strumento solista.

Nel campo vocale il bisogno di introdurre l'elemento drammatico narrativo nella lirica da concerto favorì l'avvento di nuove forme monodiche da camera, serbando nei confronti del melodramma atteggiamenti ed episodi appartenenti al genere rappresentativo, dal quale i compositori del Seicento, anche fra i minori, non poterono certo rimanere estranei. La poesia narrativa, già in uso nello stile madrigalesco, è pur sempre la stessa che in veste di monodia accompagnata risulta musicata nei testi delle cantate da camera. Si tratta di descrizioni idilliache, amanti che lamentano le loro pene d'amore od allegorie mitologiche che esaltano, con i simboli della Felicità o della Fortuna, i fasti di qualche famiglia principesca. Ecco, dunque, realizzato l'ideale dell'opera da concerto che nella forma della cantata a più voci con strumenti, attraverso l'evoluzione e le influenze diverse delle scuole regionali, la veneta, la romana, la bolognese e la napoletana, troverà in Alessandro Scarlatti il suo massimo cultore. I musicisti durante il Seicento si esercitarono con varietà di combinazioni nello schema convenzionale della cantata profana, alternando i recitativi ariosi alle canzoni strofiche con ritornello strumentale oppure alle arie propriamente dette. Essi praticarono la cantata come componimento d'occasione ed alla moda, valendosi sovente della retorica vocale di cui abbonda quasi tutta la lirica da camera dell'età barocca. La tendenza ad allontanarsi dagli ideali Fiorentini dello stile recitativo, ancora legato al testo poetico, andò sempre più accentuandosi in favore del virtuosismo vocale che nel genere lirico descrittivo della cantata trovò il tipo di composizione musicale più adatto ad esprimere con fioriture ed abbellimenti vocali il bel canto. Siffatto sviluppo storico dello stile da concerto mediante una vasta produ-

zione da camera rispecchia se non altro il gusto musicale della società secentesca, tanto da far parte della stessa sua educazione artistica. Esso ebbe, in un medesimo tempo, a costituire una esercitazione pratica sia per i cantanti che per gli strumentisti nelle introduzioni (sinfonie) e ritornelli delle cantate offrendo un modello formale per i giovani musicisti delle varie scuole italiane, che vi si addestrarono con un contributo indiretto all'evoluzione del melodramma e della musica strumentale.

La produzione delle cantate nei primi tre quarti del XVII secolo presenta materiale così numeroso che soltanto l'opera concorde e volenterosa di alcuni musicisti-musicologi, potrebbe principiare a raggrupparla in una classificazione sistematica, se non altro attraverso le scuole regionali. Soltanto una accurata indagine sui numerosi compositori che l'epoca barocca ha prodotto permetterebbe di studiare stilisticamente non solo le figure più importanti e rappresentative, ma anche di selezionare gli epigoni minori, predecessori e contemporanei, la cui influenza formativa risulta molte volte storicamente assai notevole. Per quanto riguarda il vasto patrimonio di cantate, appartenenti alla scuola Bolognese, un accurato confronto delle opere di alcuni compositori più in vista dal Colonna a Giovanni e Giovanni Maria Bononcini, rispetto alla produzione del meno conosciuto Mazzaferrata, non è stata ancora compiuta; sarebbe una buona occasione offerta a qualche giovane studioso di stabilire la importanza storica e soprattutto musicalmente la distinzione stilistica di questa scuola a paragone dell'indirizzo dominante romano-veneziano.

Alla luce delle generiche notizie biografiche che meriterebbero più approfondite ricerche d'archivio Giovanni Battista Mazzaferrata, d'origine comasca o pavese, svolse la maggior parte della sua attività a Ferrara, quale maestro di cappella della « Accademia della Morte », fra il 1668 e il 1683, succedendogli nel 1684 Giovanni Bononcini. Le uniche date che si conoscono per ora sulla sua produzione sono

desunte dalle prime edizioni e numerose ristampe delle musiche. Il suo repertorio vocale e strumentale annovera cronologicamente un primo gruppo di *Madrigali amorosi e morali* e di *Canzonette e Cantate* del 1668, seguite dal Primo Libro delle *Cantate da Camera* per voce sola (1673); a distanza di pochi anni sono pubblicati i *Salmi Concertati* (1676) e le *Cantate Morali e Spirituali* a due e tre voci (1680).

Affrettate valutazioni storiche sostengono la minor originalità della produzione lirico vocale nella scuola bolognese, legata ancora alle convenzioni della stilistica imperante, senza particolari rilievi espressivi, salvo alcuni notevoli e validi contributi nell'ambito dell'oratorio religioso, genere che anche il Mazzaferatta ebbe a coltivare con successo con un lavoro dal titolo *L'Efficacia della Fede*, rappresentato per l'appunto a Siena nel 1684. D'altra parte non possiamo non riconoscere ai compositori della generazione dei Bononcini e del Bassani il merito di aver ampliata la concezione della lirica da camera con il sopravvento dell'aria sul recitativo, spesso più breve ed intercalato da frasi cantabili con un maggior numero di parti strumentali; risulta di uso corrente la realizzazione del continuo, affidata al clavicembalo con il raddoppio del basso al violoncello, mentre due o tre violini completano i ritornelli strumentali con una scrittura virtuosistica per questo strumento. Tali progressi nel campo orchestrale spettano senz'altro alla scuola bolognese: il violino rivaleggia oramai con la voce umana in tratti espressivi fra i più difficili ed ardui, stabilendosi, così, i termini strutturali di una lotta in concorrenza fra la cantata vocale e la forma sonata. L'associazione delle grandi risorse di sentimento nel canto ai tratti individualistici di uno strumento realizza un modello ideale di equilibrio e di forma. Il Mazzaferatta fu probabilmente uno dei primi ad esprimersi con libertà vocale e strumentale, lontano dalle rigidità stilistiche di tanti suoi predecessori. Ne sono conferma le sue *Sonate per due violini con un bassetto di viola se piace* (1674)

che si distinguono nella prospera fioritura musicale del tempo. Il Torchi non esita a porle accanto alle opere del Corelli, annoverandole fra le più importanti che precedono quelle del Veracini e del Tartini. Per il brio nell'invenzione ed il senso unitario della concezione formale esse mostrano sviluppi ed influenze che nel futuro sembrano rispecchiarsi stilisticamente persino in Händel.

Abbiamo presente come avvenne il trapasso nella prima metà del Seicento della polifonia vocale alle forme strumentali, favorito da un vasto processo di secolarizzazione, avvenuto in seno alla stessa musica religiosa con il decadere dell'antico stile a cappella, l'avvento della monodia e gli ulteriori sviluppi della scuola veneta con l'unione degli strumenti alla polifonia. La preminenza degli strumenti ad arco nelle Cappelle delle grandi Basiliche, con un maggior numero di suonatori stipendiati ed il delinearsi di un virtuosismo del suono con vario uso di timbri nei pezzi concertati in imitazione a quelli vocali, furono i fattori estetici determinanti per l'instaurazione nell'ambito della musica chiesastica di una massa di strumenti in opposizione al gioco individualistico dei solisti. Il contrasto in orchestra fra *tutti* gli strumenti ed il nucleo minore dei *soli* costituisce la base di un procedimento di esecuzione e di numero per siffatti complessi d'insieme, divisi in strumenti principali e di ripieno, procedimento dal quale verrà a generarsi in seguito la forma musicale vera e propria. Non possiamo che concordare con il Vatielli su questa distinzione fra « maniera di concertare le musiche d'insieme e la forma », tanto più che numerosi sono gli esempi, dimostrati dai maestri del tempo nell'accompagnare le arie vocali, con varietà d'impiego fra strumenti solisti e di massa, in modo tale da esercitare una pratica ed una esperienza orchestrale anteriore al Corelli, che del resto non fu certo il primo ad inventare la divisione degli strumenti in orchestra.

Da siffatta maniera di concertare nacque in seguito il gusto strumentale del *concerto* e di conseguenza la forma.

Al progresso tecnico delle orchestre contribuì certamente la assunzione di alcuni virtuosi d'eccezione ai primi leggii, stipendiati dalle Cappelle ed Accademie musicali, come professionisti stabili, unitamente all'aggiunta di una gran massa di esecutori, dilettanti nel suono e buoni cantori nel coro, che moltiplicando gli strumenti di rinforzo crearono il corpo orchestrale di ripieno e di raddoppio. Le avvertenze che si leggono nelle opere del Torelli confermano, infatti, la preminenza virtuosistica dei *solì* rispetto alla intensa sonorità ed ai chiari procedimenti ritmici dei *tutti*; a lungo andare tale maniera di esecuzione divenne il modello del *concerto*, ripartito nella tradizionale suddivisione di un movimento lento (adagio), posto fra due tempi veloci (allegro), secondo la struttura già in uso nelle sinfonie e sonate da chiesa. La varietà degli strumenti a fiato (trombe ed oboi), inclusi nelle sinfonie da chiesa, pur precedendo in ordine cronologico la forma del concerto grosso, ne favorì l'avvento, introducendo nuove possibilità di combinazioni ed impasti fonici fra le parti in opposizioni che dischiusero la via anche all'arte dell'orchestrazione vera e propria. La tematica strumentale andò sempre più arricchendosi di ampie frasi musicali, intese per sentimento cantabile secondo il gusto pur sempre imperante della lirica vocale, mentre i meri procedimenti ritmici d'accompagnamento ed i convenzionali andamenti imitativi si esaurirono a poco a poco. Di conseguenza, ecco che nella terminologia musicale dell'ultima decade del Seicento la parola *concerto* sostituisce la generica denominazione della *sonata*, sia per quella da camera che da chiesa.

Con i *concerti a quattro* dell'opera V del Torelli la distinzione formale per questo genere appare pienamente stabilita dall'avvertimento « di moltiplicare tutti gli strumenti, ivi comprese le viole », con un netto differenziamento stilistico, rispetto alle sinfonie. Nella struttura già risulta affermato il dialogo e la preminenza fra violino primo e secondo ed una atmosfera di maggior estrosità inventiva anima

tutta la composizione. Nell'opera VI dei *Concerti Musicali* appare ancora più precisata l'esecuzione di un solo violino, nella parte scritta per tale, con passaggi maggiormente sviluppati e scambi di movimenti con gli altri strumenti, segnando la conquista di un nuovo stile strumentale, ricco in procedimenti fantasiosi ed assai vari che nulla hanno in comune con il formalismo accademico del passato.

Con i *Concerti grossi* dell'opera VIII la distinzione fra il concertino solista ed il ripieno degli strumenti di rinforzo è chiaramente definito. Soltanto negli ultimi concerti, fra i dodici che compongono l'opera, il violino solista appare come concertante; i suoi aspetti virtuosistici posti in risalto con ricchezza di difficoltà tecniche sono una effettiva premessa all'avvento del concerto solistico che più avanti Vivaldi porterà alla più alta sua espressione stilistica. Lo spirito di una invenzione libera da qualsiasi artificio formale, ispirata all'estro fervido e spontaneo di un impressionismo naturalistico appare di già in atto nel *Concerto in forma di Pastorale per il SS. Natale*; gli elementi musicali pittoreschi a sfondo programmatico sono un indizio per i futuri atteggiamenti estetici. Le stesse *Sinfonie*, concertate con strumenti a fiato (oboi e trombe), suddivisi in elementi di concertino e di ripieno, costituiscono un altro importante contributo del Torelli alla genesi del concerto strumentale. In queste sue maggiori opere, alcune meno conosciute e custodite nell'Archivio di San Petronio a Bologna e messe recentemente in luce nelle rielaborazioni curate da Riccardo Nielsen, si osserva la grande varietà nell'impiego di un maggior numero di strumenti. Il connubio fra archi, legni ed ottoni genera intensi effetti sonori, graduati dal colorito dei timbri orchestrali. Il passaggio ai *Concerti* che seguono cronologicamente, fra cui quello a *due chori con tromba e oboe*, è breve. Appare evidente il trapianto della polifonia vocale in quella strumentale, alimentato da un maggior contrasto nel gioco vario delle opposte famiglie strumentali rispetto alle voci. Forti e piani, proposte e risposte in eco, amalgame timbri-

che in un alternarsi di episodi discantisti e di massa orchestrale creano quel tanto di architettura sonora e di movimento ritmico che sostanziano tutto il barocco strumentale secentesco. La parte avuta dal Torelli nell'indirizzare i suoi successori verso le nuove forme del concerto strumentale non è di certo inferiore ad un suo particolare contributo all'arte dell'orchestrazione. La sua larga esperienza, l'elaborazione e la varietà degli elementi fonici da lui impiegati, direi quasi sperimentalmente nella vasta sua produzione, sono, infatti, un prezioso retaggio, ricco d'indicazioni e di suggerimenti utili per la storia della strumentazione.

LUCA ANTONIO PREDIERI

E IL SUO « STABAT »

DI ADELMO DAMERINI

E' strana la fortuna di alcuni musicisti italiani, che, prima affermatasi in patria, se ne sono andati all'estero anche mietendo allori copiosi; e poi sono rimasti per molto tempo ignorati, senza che qualche studioso si sia interessato di avvicinare l'opera e constatare se veramente essa sia meritevole di storia. Uno di questi è Luca Antonio Predieri, che, a scorrere soltanto l'elenco delle sue opere teatrali, strumentali e sacre, non può essere stato un musicista trascurabile, se un suo Concerto a 5 comparve, nella edizione del Le Cene, insieme ad altri Concerti di autori grandi e ben noti, come Valentini e Vivaldi. E le opere elencate nei Repertori, compresi quelli dell'Eitner, dello Schmidl e del Grove, non comprendono altre opere musicali da Predieri composte, nè lo stesso *Stabat Mater* posseduto in autografo dalla Biblioteca del Conservatorio « L. Cherubini » di Firenze, sconosciuto dunque a tutti i lessici. In una lettera autografa, assistente nella Biblioteca del Conservatorio « G.B. Martini » di Bologna, e che noi oggi pubblichiamo, si parla dell'« originale del mio miserabile *Stabat Mater* senza organo fatto 3 anni fa (cioè nel 1735, la lettera essendo del 1738) in Vienna per quella Cappella Imperiale ». Si tratta forse di altro *Stabat* diverso da questo posseduto da noi e che ha, oltre gli archi, anche l'organo. Nessuno però accenna ad alcun *Stabat*: quello dunque senza organo deve esser perduto. Di quello invece da noi rivelato

e che facemmo conoscere al M. Guido Guerrini, verrà fatta, per la prima volta dopo il 1700, una esecuzione nella revisione dello stesso Guerrini.

Intanto cerchiamo di fissare gli scarsi dati biografici conosciuti e riferiti dai lessici con molta imprecisione e con qualche contraddizione. Vi sono stati altri Predieri anteriori, e cioè: *Angelo*, (1655-1731), che fu maestro di Padre Martini; *Giacomo*, compositore di Sonate, che nel 1666 era membro dell'Accademia Filarmonica e Maestro di Cappella di varie chiese e morto sulla fine del 1600; *Giacomo Cesare* (1650?-1753), forse figlio di Giacomo, autore di 9 Oratori e di *Canzoni morali e spirituali* a 3 voci e b.c. del 1698, Maestro di cappella in S. Pietro a Bologna; forse questi fu quello zio che Luca Antonio ricorda varie volte nelle lettere da noi vedute.

Luca Antonio Predieri nacque a Bologna il 13 febbraio 1688. Su questa data sono tutti d'accordo; invece i biografi si contraddicono sulla data di morte. Lo Schmidl dice che è morto a Bologna nel 1769 o 1770, perchè negli Annali della Corte di Vienna è registrato fino al 1770 come « primo maestro » mentre « secondo » era G. De Reutter. Il Morini dice che morì nel 1743 (1). Il Della Corte e il più recente Dizionario del Grove lo dicono morto nel 1767; ed è presumibile che questa data sia la vera. La data del 1770 supposta dallo Schmidl non è sicuramente comprovata dal fatto che Predieri figurò negli Annali di Corte come « primo maestro » poichè questo titolo egli lo conservò *ad honorem* anche quando il « secondo » e cioè De Reutter, era in attività di servizio: e ciò può aver perdurato dopo il ritorno di Predieri in Italia e anche qualche anno dopo la morte.

A Bologna Luca Antonio studiò il violino con Tommaso Vitali e il contrappunto con lo zio Giacomo Cesare. Il suo valore di compositore fu riconosciuto con l'esser stato fatto

(1) U. MORINI, *La R. Accademia degli Immobili e il suo teatro La Pergola*. Pisa, 1926, pag. 40.

Amici a V. l. etc.

io poi ne ho fatto un altro. La virgata però
rimane, e tanto, e le con suo comodo si può fare
in insieme con l'altro. Il p. vostro non
ha V. S. tutti legati, qualche tempo, ma deo
et qui con l'altro, con un bel male, ma
basta, et ancora qualche poco di niente non
tanto, e nulla era di un altro. Mi
fate sapere, et 1000 il mio nome. Le uscite
meo che del vostro. E meo
D. G. L. come a suo tempo ella le uscite, e non
tempo del suo fare, ma lo fare a con suo
accio non meo. In parte, ma tanto, e
per ella, e l'altro, e de meglio mi comat
che si non che con l'altro. E de
l'altro, ma lo fare, e l'altro. E de
con aug. 1000, e l'altro. E de

Successo di
L'altro, e l'altro
L'altro, e l'altro

Messa di Padre Maestro Marconi
Boni. P. V. S.

Perche il Salvo di mi per alcuni giorni
non alla V. S. miserabile, e mio. In un
punto, e come tale che si accendeva
in un giorno di esperto. Sono d'occhio
purgato, come di V. S. Messore so, per
ella non sono adula, mi non lo trovo
in che una cosa fatta in
racce alle trocchi, che ~~che~~ Messore
blimitato, come è quella di V. S.
ma sia, come si sia: eccolo qui, proendo
lo ed presentogli, di. E obbene
una congnone, non una lode
Abbia dunque da boni di disse
cristianita; e de lei si de non
il d. la virtuos, mine boni. E de
La venerato, e me ne ap
cruamente. P. mio. Messore
quando avro narrato i mio. Messore

L'altro, e l'altro

membro dell'Accademia Filarmonica, secondo il Grove, fin dal 1706, secondo lo Schmidl fin dal 1716, e ne fu eletto Principe nel 1723, secondo il Grove, e nel 1725 secondo lo Schmidl. Intanto si eseguirono varie opere teatrali ed Oratori in Bologna e in altre città d'Italia. Ne citiamo qualcuna, di cui si ha notizia: *Partenope*, su libretto di Silvio Stampiglia, a Bologna nel Teatro Marsigli-Rossi, nel dicembre 1710; *La virtù in trionfo*, ossia *La Griselda*, libretto di Ap. Zeno con varianti di Tommaso Stanzani, a Bologna, nello stesso teatro, nel 1714 e a Venezia nel 1715; *L'Astarto*, libretto di Ap. Zeno e P. Pariati, al Teatro Capranica di Roma nel 1715 e 1718, alla Pergola di Firenze nel 1720, e nel 1721 al Marsigli di Bologna; *Il Pazzo per politica*, a Livorno nel 1717; *La fede ne' tradimenti*, libretto di Gerolamo Gigli, alla Pergola di Firenze nel 1718; *La finta pazza di Diana*, ivi, nel 1719; *Il trionfo della virtù*, ivi, nel 1719; *Anagilda*, al Regio di Torino, nello stesso anno; *Il trionfo di Solimano* ossia *Il trionfo maggiore è vincere sè stesso*, alla Pergola di Firenze, nello stesso 1719; *La Merope*, a Mantova(?) nello stesso anno; *La Sofonisba*, nel 1725; *Cesare in Egitto*, a Roma nel 1728; *Guzene*, al Ducale di Milano nel gennaio 1729; *Alessandro nelle Indie*, ivi, nel 1731; *La serva padrona*, alla Pergola di Firenze nel 1732; *Scipione il Giovane*, a Venezia nel 1731. A Bologna furono eseguiti anche alcuni Oratori: *S. Cipriano e Santa Giustina*, in S. Maria della Vita nel 1712; *Adamo*, alla Madonna di Galliera nel 1723; *S. Pellegrino*, ivi, nel 1729; *Gesù al tempio*, nel 1735.

La fama che si era acquistata in Italia gli meritò, per la intercessione di Fux, l'invito ad andare a Vienna, dove l'Imperatore Carlo VI lo nominò vice-kapellmeister, succedendo ad Ant. Caldara, il 6 febbraio 1739. Però la sua entrata a Vienna deve essere avvenuta qualche anno prima, perchè alcune delle lettere a P. Martini da quella città sono datate dal 1738 ed in una di quelle, che pubblichiamo più sotto, si dice che lo *Stabat* « senza organo » era stato

composto tre anni avanti per la cappella imperiale, quindi nel 1735. E in quello stesso anno Predieri aveva inscenato un'opera al Castello imperiale di Luxemburg vicino a Vienna, e cioè quel *Sogno di Scipione* su libretto di Metastasio, che lo stesso giovanissimo Mozart musicò poi nel 1772. A Vienna Predieri compose altre opere teatrali, come *Gli auguri spiegati* (Luxemburg, 13 maggio 1738), la Sere-nata *Astrea placata* ossia *La felicità della terra* (28 agosto 1739), la Cantata *La pace fra la virtù e la bellezza* (15 ottobre 1738), l'opera *La Zenobia* (28 agosto 1749), gli Oratori *Il Sacrificio d'Abramo* (1738) e *Isacco figura del Redentore* (12 febbraio 1740), oltre ad alcune Messe ricordate nelle lettere succitate. E' strano che di tutte queste opere sia rimasta scarsissima traccia in Italia. Molte invece si conservano nei manoscritti della Biblioteca Nazionale e della *Gesellschaft der Musikfreunde* di Vienna. Di quelle poche esistenti nella Biblioteca del Conservatorio di Firenze diremo più sotto.

Il Predieri fu promosso al posto di primo Kapelmeister nel 1746 e fu dimesso nel 1751, mantenendo però il titolo stesso e lo stesso stipendio, mentre fu ritenuto «secondo maestro» G. de Reutter. Dopo qualche anno ritornò a Bologna dove rimase fino all'anno della sua morte, avvenuta probabilmente il 1767, se i dizionari più recenti la danno per sicura.

E' da lamentare la mancanza di opere musicali di Predieri nelle nostre Biblioteche: nemmeno a Bologna, dove, nella giovinezza dell'autore, molti teatri inscenarono — come abbiamo accennato — alcune opere, esistono copie alla massima biblioteca del Conservatorio: non so se esistano invece in qualche altro archivio. Al Conservatorio bolognese esistono invece poche Arie isolate e molte lettere nei carteggi di G.A. Perti ed altre assai interessanti nel carteggio di Padre Martini (2), di cui riprodurremo, per la prima

(2) G. GASPARI, *Catal. della Bibliot. del Liceo musicale di Bologna*, I, pag. 149 e 152.

volta, alcune delle più importanti e meglio decifrabili, poichè la maggior parte sono scritte in fretta e con inchiostro che ha deturpato la scrittura della pagina retrostante. Nel Conservatorio « L. Cherubini » di Firenze, oltre all'autografo dello *Stabat Mater* che si eseguisce in questa Settimana senese e di cui parleremo più avanti, si conserva una bella *Ave Maris Stella* e *Litanie* della B.V. a 4 voci con strumenti (3). L'inno *Ave Maris Stella* è in partitura e mostra una mano sicura nel contrappunto, ed insieme una compostezza ed una misura nella elaborazione strumentale degli archi. Ogni versetto corale è impostato con imitazioni eleganti, ma una maggiore effusione lirica è nelle parti solistiche del *Monstra te esse matrem* per soprano, del *Nos culpis solutos* del basso, e del *Vitam presta puram* del contralto.

Al finale *Tribus honor unus, Amen* si impianta un fugato sapientemente condotto. Quanto alle *Litanie* non possiamo farcene una idea precisa poichè esistono solo nelle parti separate delle voci e degli strumenti; ma possiamo solo, senza ricostruire la partitura, constatare la nobiltà delle linee melodiche delle varie parti.

E veniamo a parlare un poco dello *Stabat* in programma della Settimana senese. Esso è in partitura manoscritta autografa, comprovata anche dalla dedica del donatore M. Campostrini (4).

Inizia la composizione un coro, nel quale al *Tutti* si alternano spesso alcune parti *a solo* in rapporto espressivo di delicata interpretazione del testo. Le parti sono intrecciate in contrappunto severo imitativo e con l'uso frequente della sesta napoletana nei momenti di maggiore emozione

(3) Bibl. del Conserv. « Cherubini », A. 1096.

(4) Se le lettere più sotto riprodotte non accennassero ad uno *Stabat* senza organo, potremmo dedurre che questo « originale » fosse quello che il Predieri afferma essere posseduto da P. Martini e venuto poi in possesso del Campostrini.

dolorosa aggiungendone forza espressiva. Notevole è altresì la varietà modulativa in un brano relativamente breve (la min., do magg., do min., mi min., re min., fa min., re min., la min.). Termina con una accurata sospensione su di un accordo di settima diminuita.

Sulla strofa «*Eja Mater*» si impianta un solo di Soprano, preceduto da un piccolo preludio degli archi. Alle parole «*tecum lugeam*» si modula con equità naturalezza da fa maggiore a sol minore e, più avanti, le stesse parole portano un piccolo e castigato vocalizzo innanzi la cadenza. Un breve post-ludio degli archi, chiuso all'unisono, termina il brano.

Al «*Fac ut ardeam*» riprende il coro («*presto, ma non prestissimo*») in tempo a cappella e impiantato quasi tutto in canone severo; ma le parole «*fac me vere tecum flere*» sono affidate ad un contralto solo, al quale rispondono in imitazione i soli delle altre parti. Dopo un breve interludio riprende il coro intiero all'«*Juxta crucem*» ed alcune misure orchestrali, in cui appare ancora la sesta napoletana, concludono l'interessante brano.

La pagina più debole ci sembra la seguente «*Virgo virginum*» affidata in Largo al Tenore, sia per invenzione tematica sia per elaborazione; purtuttavia di buon effetto sono le progressioni in sincope alle parole «*fac me tecum plangere*» e sull'ultima «*plangere*» anche la voce arpeggia gli accordi come i violini.

La composizione si rialza alquanto col coro seguente: «*Fac ut portem*». Un bel tema cromatico dà luogo ad imitazioni strette e su «*et plagas recolare*» altro tema aggiunge energia espressiva. Dopo un piccolo interludio degli archi un solo, senza organo, esprime, con un tema affettuoso, il senso di «*fac me plagis*» accompagnato dagli archi con note puntate.

Veramente magistrale è il brano finale: «*Quando corpus*». Esso inizia con una frase quasi in corale (con una piccola imperfezione prosodica facilmente correggibile, alla

parola « *moriatur* » considerata di tre sillabe invece che di quattro). Dopo la corona di questa specie di corale attacca una vera fuga (e « fuga » scrive, sopra il soprano, lo stesso autore) con un tema incisivo, capace di sviluppi, che si svolgono con sapore schiettamente bachiano. All' *Amen* i soprani e i contralti iniziano altro controsoggetto in quartine di semicrone congiunte che passano in tutte le voci con mirabile unità e spontaneità prima di ricongiungersi di nuovo col tema principale, chiudendo poi con una energica cadenza su frammento del soggetto.

Riproduciamo ora alcune lettere indirizzate da Predieri al Padre Martini, comprovanti ancora una volta la stima e la venerazione con cui era considerato universalmente questo grande uomo da costringere a rivolgersi a lui i più significativi maestri del Settecento, compreso Mozart, che lo chiamava « la persona del mondo che maggiormente amo, venero e stimo ».

Luca Antonio Predieri, che pure era più anziano di Padre Martini (1706-1784), deve aver guadagnato una affezione particolare e una certa confidenza, forse in riguardo di un suo antenato, il P. Angelo, che a quello era stato maestro. Pubblichiamo soltanto quelle lettere che intieramente potevano essere decifrate, le altre essendo assolutamente inintelligibili; e le trascriviamo senza correggere evidenti errori grammaticali e sintattici.

Molto R.do Padre Maestro Martini
Pron: (Padrone?) Riverit.mo.

Eccole il Salmo (di cui ne parlai giorni sono alla R.V.) miserabile e privo di ogni merito; a segno tale che io sinceramente mi vergono (vergogno?) di esporlo sotto l'occhio purgatissimo di V. R., mentre sò (se ella non vorrà adularmi) non lo proverà che una cosa fatta più per piacere alli siocchi, che ad una mente sublimissima, come è

quella di V. R. Ma sia come si sia; eccolo qui; pretendo solo col presentarglielo di esigerne una correzione, non una lode. Abbia dunque la bontà di ben esaminarlo; e se lei si degnarà dirmene il di lei virtuosissimo sentimento lo venerarò e me ne approfitterò sicuramente.

Quando avrò ritirato il mio Madrigale dal Sig. Sibaldi, ancor questo mi darà l'onore portarglielo io stesso.

Mi pare che V.R. tenga l'originale del mio miserabile Stabat Mater senza organo fatto 3 anni fa a Vienna per quella Imperiale Cappella. Se mai volesse fare un chiaro, e scuro alle di lei sublimi composizioni; (?) e sarà mio sommo onore; ma solo la supplico a prestarmelo per un giorno, o due tanto che io faccia copiarlo; perchè devo mandarlo in Portoghhallo. Lo faccio volentieri per illuminar gli ciechi, che credano di sentire in esso qualche cosa di particolare. Mi favorisca dunque di consegnarlo al mio Religioso nipote, che subito copiato glielo manderò; e umiliandomi con il più profondo rispetto e stima sono di V.R.

Umilis.mo Dev.mo Se.re e amico di cuore
Luca Ant.o Predieri

Vieña, li 22 febbraio 1738

Molto R.do Padre Maestro mio Car.mo

Compitissimamente ho ricevuto il consaputo interesse (?), e solo ci è una cosa sola il se.do sogetto è lo stesso il mio un poco più lungo chè ho fatto nel p.mo Madrigale, ma questo poco serve, è bello e farà un bel afetto, e vivamente la ri(n)grazio et occorrendomi qualcosa, anticiperò le preghiere acciò possi esser favorito con suo comodo.

Ho consegnato le due pelli a Battesino Musicho che parte domatina da Vieña, e le porterà a mio zio, al quale scriverò acciò subito che le saraño giunte le faccia avere a V.S.mio P.e e carissimo.

Tutte le cose sin ora vano bene grazie a Dio basta che l'Oratorio piaccia, l'ho quasi terminato, e S.M. sta ansioso

di sentirlo, et ha, grazie a Dio, molta clemenza per me, basta per ora non ho tempo, ma terminato e fatto l'Oratorio, o per dir meglio Cantata, mentre questo lo sarà per giovedì della terza settimana intiera di questa Quadragesima scriverò il tutto. Addio

Luca Ant.o Predieri

Vienna, 15 marzo 1738

R.do P. Martini

Lodato Dio si è fatto l'Oratorio, l'incontro che ha avuto universalmente è incredibile, et il compatimento che ha mostrato S.M.C. è così grande sì che nessuno se lo ricorda mai, questo clementissimo ño Sovrano si è espresso con tanta benignità, per fare capire a tutti il suo gradimento che l'assicuro Padre Maestro che (non) ho parole p. significarglielo. Veramente ho fatto una gran fatica sì p.chè egli non vuole galanterie, ma cose tutte massicce. L'Imperatore ama assai quelli Madrigali; onde doppo aver lodato tutto disse queste parole: e li madrigali poi sono mirabili cosa che ha fatto stordir tutti poichè nessuno poteva mai credere che doppo Caldara altro compositore potesse piacergli, come è successo ai due o tre altri che doppo la morte del d.o Caldara ha inteso. Iddio per sua misericordia ha voluto aiutar me, e certamente in questo non ne ho niuna vanagloria, p.chè il tutto lo riconosco dalla Provvidenza del Signore, che non abbandona mai anche li peccatori fra quali io il primo, io lo ringrazio umilmente certo. Circa quel madrigale che ella mi intende non ha servito p.chè il secondo sogetto era troppo lo stesso del primo madrigale, come scrissi a V.R. et io poi ne ho fatto un altro. La ringrazio però tanto e tanto, e se con suo comodo volesse fare un Miserere con li strumenti p. quattro voci ma V.V. tutti legati, qualche terzetto, ma devoti et ogni cosa di studioso, con un bel finale, ma bello, et ancora qualche poco di concerto, non tanto lungo ma di una bella armo-

nia! Mi farà gratia et io so il mio dovere. Se avesse inteso che bel sentore facevano li miei due poveri madrigali, basta a suo tempo ella li vedrà, si ricordi dunque del d.o favore, ma lo faccia con suo comodo acciò riesca una cosa da par suo, ma tacito e cheto ella mi intenda; e se voglia comandi p.chè si ricordi che sono galantuomo. Subito terminato me lo mandi p. la posta e mi avisi il costo e non cerchi altro. Addio.

*Suo..... e amico
Luca Ant.o Predieri*

Reverendo e Virtuosissimo Padre Maestro Martini
Prone (Padrone) e amico.

s.a. nè luogo

Una debolezza, che nasce dal amor proprio mi fà supplicare V.e. di una grazia umilmente. Sò che il Principe di Brunswich vien questo doppo pranzo a sentire le (di) lei incomparabili composizioni. Vorrei che Ella con la sua solita prudente maniera entrasse in discorso di me e prevenirlo un poco di me, acciò questa sera vedendolo a casa Pallavicini, non gli giunga tanto nuovo, nè il mio nome, nè chi io sono. Una tale prevenzione da un Uomo grande e veramente il più virtuoso del nostro secolo, con l'aggiunta di qualche di lei parola a mio vantaggio non potrà fare che qualche impressione in questo Principe. Al quale può anche dirle, che egli mi vedrà già questa sera in casa Pallavicini. Sò il di lei buon cuore verso di me. Sò l'amicizia che fra noi due amicis.mi da tant'anni passa; e però è superfluo il suggerire ulteriormente a V.R. ciò che ella deve dire a un Personaggio tale, per fare anche risaltare appresso di lui il mio onore e convenienza tanto riverentemente la supplico e domattina poi ci rivedremmo, e baciandole le sacre e virtuosissime mani resto della R.V.

*Umili.mo Dev.mo Serv.re
Luca Ant.o Pedrieri*

P.S. Sarei venuto io stesso da V.R. mà hò un impegno fortissimo che mi tiene occupato fino alle ore 24.

Vogliamo osservare che le lettere comprovano non solo l'alta autorità conquistata dal Padre Martini nel Settecento, ma altresì la benevolenza e la generosità di questo grande uomo, che non si doveva rifiutare a porgere ad allievi ed a colleghi ogni aiuto richiesto. In altri brani intelligibili delle rimanenti lettere consultate al Conservatorio bolognese si chiede al « Reverendo e virtuosissimo Padre Maestro Martini » di farsi inviare in gran fretta la composizione di un finale di Messa o di una parte di *Te Deum*, e lo si chiede in grande segretezza, protestando la più profonda gratitudine. Per esempio in una lettera del 1738 si legge:

« *Avrei bisogno di un gran favore (ma sia con la nostra solita segretezza). Sto ora facendo un'altra Messa ma si come deve essere prodotta (?) quanto prima per fare una finezza al'Imperatrice vorrei mi facesse la carità di farmi un finale del Credo a quattro in delasolre terza maggiore ma (senta bene) lo vorrei in Tripola 3/4 ma con due soggetti e con tutto il di lei gran sapere, chiaro e delle belle modulazioni le quali piacciono a S.M. Insomma non dico altro mio caro P. Maestro sono un galantuomo e ciò le serva.* »

In altra dello stesso anno Predieri dice di rimandare un *Te Ergo* composto da P. Martini e di cui egli non capisce un passo (e ne porta l'esempio musicale). Poi chiede che gli faccia un *Miserere* « *in alamire ma chiaro, ma in tempo, ma con delle bellissime false (forse con delle modulazioni inaspettate ed eccezionali) ma belle come ella sa fare, perchè a S.M. piacciono tanto, che ne ho fatto io che hanno molto incontrato. Come pure un Gratias tutte legature piene con qualche pochino di concerto a 2 o a 3, ma tutto pieno, ma ben legato.* »

In altra ancora del 24 settembre 1740 leggesi:

« ... *Ma voglio ancor io un favore da VS. et è che vorrei
« mi facesse un finale del Gloria in excelsis a 4 se vuole
« cominciare nel Cum Sancto faccia lei, ma lo vorrei di
« tutta bellezza, e studio, e armonioso..... e si assicuri
« in verità di Dio che le sarò grato..... e me lo mandi per
« la posta con molte carte sopra acciò non si conosca che
« è musica..... ».*

Si rileva dunque da queste lettere un costume del tempo, che portava a includere nelle proprie opere brani di opere altrui, e anche di farsi comporre appositamente brani da aggiungere alle composizioni, che passavano poi intieramente sotto un solo nome. Ciò induce ad una oculatezza maggiore nel riconoscere l'autenticità di un'opera settecentesca. Si conoscono alcuni altri esempi, come quello di Giovanni Bononcini che a Londra perdette la riputazione per aver messo il suo nome sotto un madrigale del Lotti, e nella Cantata, che si eseguisce in questa Settimana senese, si serve di un'aria di Salvatore Rosa come vedesi pubblicata dal Parisotti; e per converso si soleva attribuire ad un grande maestro qualche composizione di maestro minore per avvalorarne la stima pubblica: si dice infatti che i famosi Concertini di Pergolesi sieno di altro compositore, e un Oratorio di Mislivezcek — *Isacco* — passò per alcun tempo sotto il nome di Mozart.

Per ritornare al nostro Predieri non abbiamo sott'occhio tutte le opere, specialmente sacre, da lui composte, per poterne constatare la maniera stilistica ed il valore estetico. Intanto questo *Stabat Mater*, presentato nella Settimana musicale senese, sembra intieramente di mano del Predieri poichè uno stesso stile ne guida le diverse parti e segna, indubbiamente, uno degli esempi migliori di musica religiosa del Settecento.

GIOVANNI BATTISTA MARTINI

(1706 - 1784)

DI *ETTORE DESDERI*

Creosciuto alla scuola di insigni musicisti, quali il Predieri, il Perti, il Ricieri ed il Pistocchi, G.B. Martini diede ben presto dimostrazione di singolarissime doti di facilità e fecondità nel comporre e di profonda dottrina.

Ancor giovanissimo, nel 1725, fu eletto capitolarmente maestro di Cappella nella Basilica di S. Francesco in Bologna, carica ch'egli tenne ininterrottamente sin che visse; poichè a tale ambito ufficio non venivano eletti che maestri d'indiscussa autorità, appare assai significativo il fatto che un incarico tanto impegnativo venisse conferito ad un giovane diciannovenne.

Per alcuni anni la fama del Martini rimase circoscritta nell'ambito della sua città natale e, fuori di questo, tra i confratelli dell'Ordine dei Frati minori conventuali al quale egli apparteneva. Ma nel 1733 il suo nome si diffuse rapidamente e vittoriosamente per tutta la penisola e non tardò ad affermarsi in ogni nazione europea, in seguito alla discussione sorta tra il giovane Padre Martini e l'anziano e dotto Padre Tomaso Redi a proposito dell'interpretazione di un arduo canone dell'Animuccia.

Alla discussione s'appassionò tutto il mondo musicale del tempo; i teorici più stimati, convinti dalle precise argomentazioni del Martini, si schierarono dalla sua parte e lo

stesso Redi finì coll'inchinarsi di fronte al giovane competitore.

In molte altre occasioni il Padre Martini trionfò nelle dispute cortesi con gli avversari delle sue teorie e la fama della sua profonda dottrina, unita ad una mitezza di animo veramente francescana, si diffuse a tal segno ch'egli venne frequentissimamente chiamato quale arbitro nelle più intricate divergenze manifestantisi tra i teorici e gli studiosi del secolo XVIII.

Seguendo l'esempio dei suoi predecessori, egli tenne cattedra d'insegnamento nel convento di S. Francesco ed ebbe pertanto numerosissimi allievi, molti dei quali raggiunsero grande notorietà; basti ricordare Ferdinando Bertoni, Pasquale Cafaro, Francesco de Majo, Giuseppe Sarti e, prediletto fra tutti e suo erede spirituale, Padre Stanislao Mattei, che fu il primo direttore del « Liceo Filarmónico » istituito nel 1804 (l'attuale « Conservatorio G. B. Martini ») al quale il Mattei legò la preziosissima biblioteca e la non meno cospicua e preziosa iconoteca martiniane.

Al Martini si rivolsero, come ad insuperabile Maestro, musicisti già saliti in fama ed acclamati quali insigni compositori; Nicolò Jommelli, ad esempio, volle seguire ciò che oggi si direbbe un « corso di perfezionamento » col Martini, quand'egli aveva già al proprio attivo numerose opere teatrali che avevano reso celebre il suo nome.

Tutti sanno che Mozart quattordicenne fu a Bologna, dove ottenne la consacrazione di « Accademico Filarmónico » e dove si trattenne qualche tempo per avere lezioni dal dotto francescano; anche Giovanni Cristiano Bach si compiaceva di dichiararsi allievo di Padre Martini.

Dal carteggio Martiniano, autentica inesauribile miniera di notizie sulla vita musicale settecentesca, risulta chiaro che l'autorità del Martini era riconosciuta da tutti i suoi contemporanei e superava di gran lunga quella d'ogni altro musicista del suo tempo.

Questo universale riconoscimento della sua vastissima e profonda cultura, spaziente per ogni settore dello scibile musicale, dall'acustica al contrappunto, dalla storia all'estetica, rese il suo nome, anche presso i posteri, sinonimo di sapientissimo teorico, di profondo conoscitore della storia e della tecnica dell'arte dei suoni, ma relegò in secondo piano la sua figura di artista e pose in ombra le sue varie e numerosissime composizioni, per la maggior parte tuttora inedite e giacenti dimenticate nelle biblioteche.

E' vero che notevole parte dell'opera martiniana è documento di dottrina. I tre poderosi volumi della *Storia della Musica*, i due volumi dell'*Esemplare* (Trattato di Contrappunto), il *De usu progressionis geometricae in musica* e gli altri suoi scritti teorici costituiscono un « corpus » che nessun musicista può ignorare.

Ma è indubbio che l'opera musicale, non meno imponente per quantità e non meno pregevole per qualità, meriti un'attenzione assai superiore a quella che le fu sinora concessa. La biblioteca del Conservatorio bolognese custodisce, se non tutte, certo la maggior parte delle composizioni martiniane, per lo più in autografo. La produzione sacra, copiosissima, comprende *Messe*, *Salmi* (circa duecento), *Antifone*, *Litanie*, *Motetti*, *Cantate*; quella profana *Concerti*, *Sinfonie*, *Sonate* e cinque *Intermezzi*, od « azioni teatrali », nel gusto dell'opera buffa. Inoltre, quattro *Oratori*.

Uno degli *Intermezzi*, il *Don Chisciotte*, rappresentato nel 1954 nel salone del Conservatorio di Bologna, dimostrò in modo inequivocabile di quanta vitalità fosse dotata la musica martiniana, per nulla accademica, frigida e certo non più « convenzionale » delle più note e celebrate musiche settecentesche.

Altrettanto può dirsi dei pochi *Concerti* e delle *Sonate* ripubblicate di recente, che contengono pagine ricche di inventiva e di espressione.

Il Martini nelle sue composizioni non è affatto il pedante che fa sfoggio di tecnicismo o ricalca i modelli an-

tichi; nelle opere di carattere severo, specie nelle non molte liturgiche a cappella, rivela sì la conoscenza profonda di quello stile che al suo tempo si diceva « osservato », ma anche in esse l'ispirazione non fa certo difetto. Nelle opere profane, siano esse strumentali o vocali, accanto agli adagi commossi ed intensamente espressivi, gli allegri sono scintillanti di arguzia e di sapida vivacità.

Che la dottrina in lui non soffocasse lo spirito faceto e burlesco è confermato non soltanto dalla musica degli *Intermezzi* teatrali (primissimo il « Don Chisciotte ») ma anche dalle raccolte di *Canoni* (più di 1200) nelle quali l'aridità del procedimento tecnico viene posta sovente a servizio di testi a volte meditativi, a volte caricaturali e berneschi. Anche il Martini, come già il Banchieri, non disdegna di musicare strofette dialettali; ma è curioso l'osservare che mentre il Banchieri nelle sue composizioni burlesche non si vincolò a premesse tecniche compositive, il Martini scelse la scolasticissima stesura del canone per giocare con parole quali: « Zèrudèlla ha tolt l'assont - d'vleir insgnàr al contrappont », « Izz, va là, restia somara », « Bevì, compare, al vin l'è bon », oppure « O nasòn polputo e bello » od anche: « Venerabilis inculta barba cappuccinorum », ecc. ecc.

Lo studio dell'opera musicale martiniana condurrà senza dubbio a riportare alla luce composizioni d'altissimo valore; molte pagine, inevitabilmente, potranno continuare a dormire il loro bisecolare sonno nella biblioteca del Conservatorio: pagine occasionali, per lo più, buttate giù frettolosamente, ed anche pagine nelle quali il convenzionalismo del tempo prevale sulla personalità dell'artista. Ma altrettante, se non in numero anche maggiore, saranno le opere che, riportate alla luce e tratte dal silenzio della pagina scritta alla vita sonora per la quale furono create, indurranno a rivedere l'opinione corrente che su Padre Martini si sono pigramente formata musicisti e pubblico:

ed accanto alla fama di *dotto* risplenderà, per il grande musicista bolognese, quella di *artista*.

Nel 1884, celebrandosi il primo centenario della morte di lui, Luigi Mancinelli diresse a Bologna due concerti di musiche martiniane: successo entusiastico, parecchi « bis ». Uno dei critici musicali dell'epoca concludeva il suo resoconto con queste parole: « Prima che passi un altro secolo forse non si faranno più feste pel padre Martini: dopo un secolo la sua musica pare abbia la vita di ieri; chi sa che, dopo due secoli, al secondo centenario, chi l'udrà e ne scriverà allora non abbia a ripetere la stessa cosa, perchè in arte vi sono bellezze talmente pure le quali hanno il privilegio di non scolorire mai ».



GIOV. BATTISTA MARTINI

IL CONCERTO IN FA MAGGIORE,
LA SINFONIA A 4 E IL "DON CHISCIOTTE",
DI GIOV. BATT. MARTINI

DI ETTORE DESDERI

Questo *Concerto* è l'unico scritto dal Padre Martini per violino solista, e reca la data del 1757, l'anno successivo alla nascita di Mozart. A differenza dei numerosi *Concerti* per cembalo, i quali concludono con un « balletto » e rivelano negli *adagi* riferimenti a modi bachiani o vivaldiani, questo lavoro è formato da tre tempi, tutti aderenti al gusto settecentesco.

L'allegro iniziale, in 4/4, vigorosamente scandito ritmicamente, ha un carattere brillante e virtuosistico; l'andante, in 6/8, è in ritmo di « siciliana » e ne costituisce il momento di più commossa cantabilità e di più fervida vita interiore; l'allegro conclusivo, in 2/4, in forma di rondò, si snoda con vivace arguzia, con elegante snellezza, nel brioso dialogo tra l'orchestra ed il solista, compiacentesi in fioriture ed arabeschi ornamentali.

Le partiture autografe della maggior parte delle composizioni strumentali martiniane sono lacunose, nel senso che i righi del secondo violino e della viola presentano larghi spazi bianchi, non sempre giustificati dalle rispettive indicazioni « col Primo » o « col Basso » (da accogliersi anche queste, del resto, non di rado con beneficio d'inventario).

La *Sinfonia a quattro*, invece, è completa nelle sue quattro parti reali, a documento di una particolare attenzione de-

dicata dal compositore alla sua stesura. Si tratta di un breve lavoro, articolato nella consueta successione dei tre tempi, *allegro, grave, allegro*, e nello stile galante, tipicamente settecentesco. I due movimenti rapidi, in tempo pari il primo, in 3/8 l'ultimo, sono assai gustosi per grazia e vivacità, mentre il *grave* centrale, in re minore, è pervaso da intima commozione.

Il *Don Chisciotte* è una delle cinque « azioni teatrali » scritte dal Martini, ma delle quali non risulta nè l'origine (se e da chi gli siano state richieste) nè l'occasione o le date d'una loro eventuale realizzazione scenica. Queste partiture seguono, più o meno fedelmente, il modello dell'Intermezzo napoletano che, con la pergolesiana *Serva Padrona*, si diffuse in tutta Europa; tuttavia « intramezzi musicali » venivano già organizzati nel secolo XVII e si ha notizia che, per l'appunto a Bologna, essi incontravano grande favore, specie ad opera dell'Accademia dei Gelati che ne iniziò le esecuzioni nel 1673, continuandole sino al 1709. Di dieci di tali manifestazioni si conservano i testi a stampa, uno solo dei quali reca il nome dell'autore della musica: Girolamo Desideri, bolognese, ed ebbe luogo il 4 marzo 1674 in Palazzo Marsili. « Si diede principio con soavissima Sinfonia, al finir della quale cantarono due Musici », prima a due, alternando poi i soli di soprano e di basso ad altri duetti.

Se gli altri quattro « intermezzi » martiniani non si discostano, anche nella scelta dell'argomento (*Il maestro di musica, L'impresario delle Canarie, La Dirindina*) dal consueto repertorio del tempo, il *Don Chisciotte* fa parte a sè, soprattutto per il maggior impegno musicale dimostrato in esso dal compositore, ma anche per la scelta del soggetto.

Il generoso hidalgo creato ed immortalato dal Cervantes, è visto, dall'ignoto autore del testo, in assoluto e stridente contrasto coll'originale: esso è, infatti, un sentimentale amante del quieto vivere, affatto privo di spirito

bellicoso (l'arietta iniziale « Dolci aurette lascivette » è tutto un programma). Gli viene contrapposta una maga, Nerina, la vera protagonista della paradossale vicenda, impetuosa e battagliera, scolpita vigorosamente dalla prima sua aria: « Son guerriera e voglio guerra, sotto il fil di questa spada quella testa a terra cada ».

Mentre nel primo episodio la sfida a singolar tenzone si risolve in una immediata resa di Don Chisciotte, nel secondo il malcapitato cavaliere viene sottoposto ad un martellante susseguirsi degli esorcismi di Nerina (evocante le ombre d'Averno, le Eumenidi e le Parche) ed infine alla beffa della promessa d'un fantomatico tesoro, a patto che egli balli con una statua, alla quale le arti magiche di Nerina infondono vita e movimento fittizi. Come il primo, anche il secondo episodio si conclude con un duetto, dal quale tuttavia il testo ambiguo non consente di avvertire il prossimo destino dei protagonisti, nè trarre una qualsiasi « morale ».

Vicenda artificiosa e stramba sin che si vuole, ma indubbiamente curiosa e singolare. Il musicista ne ha tratto, in ogni modo, il miglior partito possibile: qualche cedimento al convenzionalismo è largamente compensato dalla fluente spontaneità e dalla mirabile caratterizzazione di ogni « aria », dall'incisiva efficacia dei recitativi, e dalla vibrante drammaticità della scena degli incantesimi.

NOTERELLA SU G. SARTI

DI RENATO MARIANI

Non mi sembra abusato il capitolo musicologico su Giuseppe Sarti; nè, tanto meno, il paradigma relativo musicale. E' da scorgere un nesso tra i due siffatti fenomeni? Tra i due comportamenti, tanto singoli e specifici quanto ascrivibili ad una modalità di opinione pubblica? Non direi. Non è da oggi che musicologia e consuetudine melodrammatica (per non dire musicale, pura e semplice) marciano ciascuna per proprio conto. Spesso si ignorano o si guardano di malocchio; talvolta, addirittura (è un vezzo recentissimo), si scambiano le parti, in una fondamentale vanità d'atteggiamento che se non fa soffrire l'opera d'arte certamente non sempre le giova. Ma Giuseppe Sarti, diciamolo pure, in questa frègola riesumativa ingoiatrice di spesso mal distribuiti milioni, è una apparizione sfruttabile. Non gonfiamo le gote; non incominciamo con dichiarazioni encomiastiche alle quali potrebbero inconsultamente attaccarsi i fanatici archeologi di qualsiasi « pezzo » stagionato. Una cosa è considerare, in via indagativa per l'appunto, determinati personaggi; altra è l'assorbirli nella festa sei-settecentesca, imbandigione, ormai stanca, di troppi lussuosi banchetti melodrammatici nostrani. Se non siamo male informati, l'apprezzamento musicologico per Giuseppe Sarti è fermo alle fasi non recentissime di studiosi illustri tra i quali non potrebbe non signoreggiare Andrea della Corte che del compositore faentino parla, senza eccessivo compiacimento, nella sua fondamentale trattazione sul

melodramma comico italiano settecentesco. Nè Antonio Capri, qualche anno dopo, appare più complimentoso allorchè di Sarti fa menzione quale autore — come si direbbe oggidì — di « musica spirituale ». S'affiancano le ricerche biografiche; ma anche la più recente edizione del « Dizionario » del Grove non risulta aggiornabile. E allora? Perchè questo accantonamento in periodo di ricerca più costosa, volentieri, dei documenti inventariabili? Che l'ora di Giuseppe Sarti stia per suonare adesso dopo gli appelli — non sempre incoraggianti — ai quali hanno risposto Spontini e Paisiello, Galuppi e Scarlatti, Jommelli e Cherubini? (Lasciamo stare Vivaldi; qui l'oro è veramente purissimo). A proposito di Cherubini, Giuseppe Sarti, che fu maestro del fiorentino, ha preso luce, di sbieco, dalla giovanile attività dell'autore di « Medea ». Giulio Confalonieri descrive gli anni bolognesi di Cherubini con convincente suggestione ambientale; e protagonista, agli effetti dello sboccio cherubiniano, ne è proprio Sarti con il quale il giovane fiorentino lavora, per sua dichiarazione, tre o quattro anni. Chi fosse Giuseppe Sarti ce lo dice, con parola perfetta, proprio Giulio Confalonieri quando lo definisce « uno, insomma, di quegli innumerevoli artisti italiani del Settecento, sempre pronti a correr le strade di posta e a piantar le tende affrettatamente in ogni canto d'Europa, a musicar libretti impossibili dove occorre metter d'accordo le cose più opposte, stramberie di potentati e capricci di prime donne, inerzia di poeti e pungoli d'impresari; uno, ancora, che, come quasi tutti i suoi confratelli, tra cento pezzi buttati giù di maniera, trova pur modo di scrivere una pagina, un giro di frase, un inciso o un'armonia affascinanti ». Una deduzione estetica, questa, troppo rigorosa e severa? Certamente no, se l'indagine, ampliandosi, proceda con analoga cautela, con pari parsimonia accreditativa.

Vorrei dire, allora, che, anche come arco di esistenza, Giuseppe Sarti s'adegua docilmente entro lo schema di una longevità fattiva ed industriosa fino all'ultima ora. La sua

vita è differenziabile, anagraficamente, entro qualche stadio preciso. Al solito, come molti suoi colleghi e coetanei, brucia rapidamente le tappe giovanili, anzi l'adolescenza. Neppur ventenne s'insedia organista a Faenza, l'operoso centro romagnolo in cui nasce. Poi, in ventiquattro mesi, èccolo direttore di teatro e — occorre dirlo? — operista, gloria cittadina, esordiente in patria, con un protocollare « Pompeo in Armenia », inscenato quando l'autore conta ventitre anni. Epoca felice, quella, in cui il melodramma è soltanto « musica di consumo », senza velleità trascendentali chiamanti in causa una posterità sicura, senza l'impacciante retaggio (come è dei tempi nostri, invece, e lo rammarichiamo) di un « repertorio » glorioso, e diventato « storia », che serva da pietra di paragone o, peggio, da tappa estetica ineliminabile. Che monta se « Pompeo in Armenia » piace o no? Che importa se l'opera vivrà per poche sere soltanto (poche sere sono, nel peggiore dei casi, una dozzina e più)? Allo scadere di un mese, altri — se non il musicista in parola — dovrà procacciare alla cittadinanza nuova merce melodrammatica, quale essa sia, alla barba di un libretto balordo, con colposa inconsapevolezza di prescrizioni drammatiche che attualmente ci sembrano improponibili. Comunque le cronache arretrate ci parlano di successo a proposito di questo giovanilissimo « Pompeo in Armenia »; e dalle ripercussioni del medesimo affiorerà, probabilmente, un ben più consistente conseguimento per Sarti: quello che fa di lui, ventiquattrenne, niente di meno che il direttore del Teatro Reale dell'Opera in Danimarca. Ad un italiano d'ingegno non è difficile, nell'attillato ambiente artistico di una Kopenhagen doviziosa e provvista, dare la scalata alle cariche eccelse della situazione pubblica artistica. Sarti diviene, rapidamente, direttore d'orchestra di corte ed impresario: come dire la massima autorità dell'esistenza musicale danese. Non gli manca la simpatia dei regnanti che lo traggono da qualche impaccio fino a che la corda si spezza, allorchè il nostro compositore viene accu-

sato di corruzione in ufficio pubblico. Ma la patria è pronta a riabbracciarlo. Per quattro anni è a Venezia; poi cala nell'ospitale Bologna dove, nella sua piena maturità di ormai famoso operista, si trova alle prese con l'allievo Luigi Cherubini al quale porgerà insegnamenti più sostanziosi e proficui di quanto comunemente si ritiene. Ma Sarti non è individuo da sostare a lungo là dove le condizioni materiali non gli consentano un'esistenza sicura e larga. Sale a Milano, concludendovi, quale maestro di cappella della Cattedrale, il periodo «italiano» (successivo a quello «danese») che dura, all'incirca, poco meno di un decennio. L'Oriente, adesso, lo reclama con un invito dell'imperatrice Caterina II che fa di Pietroburgo un glorioso centro russo, ampiamente debitore alla cultura occidentale. Sarti arriva nella capitale nell'estate del 1784, succedendo a Paisiello nella direzione della Cappella Imperiale. Ed ha inizio, per il compositore, un'epoca di eccezionale fortuna in cui, con la maturità dei cinquanta e più anni, ripete le feconde esperienze giovanili danesi. Come operista, si diceva, sa il fatto suo. Sondaggi e collaudi molteplici lo hanno reso capace ed accorto nella collocazione melodrammatica estemporanea ed occasionale. Tenta perfino un «teatro» russo culminante nell'opera «Il primo regno di Oleg». Ma i vietati casi di «Armida e Rinaldo» gli sono maggiormente congeniali e fanno di lui, a Pietroburgo, l'operista «ufficiale» per eccellenza. Anche qui, come una quindicina di anni innanzi a Copenhagen, deve superare un momento difficile, per invidie altrui, non del tutto gratuite, probabilmente. Lascia la Russia nel 1802 e muore in viaggio, allorchè sta per rientrare in Italia, più che settantenne, con qualche diecina di melodrammi quale retaggio per la storia dell'opera in musica.

Non si è tentata, a quanto ci consta, un'analisi melodrammatica sartiana in ordine ai tre stadi distinti della sua esistenza artistica: come dire, tralasciando gli anni giovanili, il periodo «danese» (1755-1775 circa), quello «italiano» (1775-1785 circa), quello «russo» (1785-1801 circa).

Potrebbe allettare, se mai, la prova del fuoco, in materia, con l'allestimento di tre opere — da scegliersi a caso, oltre i suggerimenti di un « successo » occasionale dell'epoca — appartenenti, per l'appunto, ai tre diversi momenti creativi. Momenti delineati e limitati — il che soprattutto interessa — non soltanto da ovvie ragioni di maturità artistica, ma, preferibilmente, da anche indirette infiltrazioni espressive d'ordine non dirò nazionalistico ma più semplicemente locale. Sono cinquanta melodrammi e passa di vario carattere, secondo le protocollari prescrizioni della consuetudine operistica settecentesca.

Vi è la vena comica che pur non signoreggia in quello spartito dai molti titoli (rappresentato, durante il periodo « italiano », a Venezia, a Milano e in parecchi altri teatri) conosciuto con la denominazione « Tra i due litiganti il terzo gode ». E proprio di quest'opera Andrea della Corte ci ha offerto un'analisi precisa ed attentissima. Vi è il senso tragico, più adeguato alla vocazione operistica di Sarti, a quanto pare, che affiora — tanto per citare un primo caso — dalle « arie » dell'opera « Giulio Sabino », che data, anche questa, degli anni in cui Sarti soggiornò in Italia e, precisamente, del 1782. Si noti il disegno vocale dell'avvio introduttivo protagonista, al 1° atto, sulle parole « Pensieri funesti... » o, meglio, la cavatina di Epponina, al 3° atto, « Vorrei sprezzar la sorte..... » per la quale le figurazioni espressive hanno un andamento dinamico meno conformistico del solito, anche nell'alto e basso degli scarti canori. Alla « musica spirituale » Giuseppe Sarti confidò qualche riposto segreto. Anche qui, fu come i suoi colleghi; non rinnovò molto. Integrò e perfezionò — per così dire — il giro della propria estesa operosità di artista. Gli obblighi del suo ufficio di maestro di cappella esigevano una spinta in tal senso: quella che fu feconda, per Cherubini studente, quando, a Bologna, intorno al 1780, il professore Giuseppe Sarti raccomandava al suo non docilissimo allievo lo studio di una materia ancor lievitante di qualche sacro, poli-

fonico fermento; e gli riguarda la minuta di qualche giovanile pagina d'ispirazione religiosa come un « Credo » ed altro ancora.

Dal canto suo, Sarti si affida all'attuale memoria per un gruppo di brevi lavori tra i quali il più importante resta il « Miserere ». E' agevole — ma non significativa — rilevare che la materia musicale di siffatto documento trae le sue origini ispirative da un mondo poetico spesso lontano assai dalle prescrizioni di una interiorizzata consapevolezza emotiva spirituale: spunti estrosi, avvisi scivolanti ed arguti, groppi concentrati in una melodiosità tutta settecentesca. Ebbene? Perchè proprio Giuseppe Sarti dovrebbe abbandonare i docili sentieri di un percorso comune, remissivamente battuto da artisti che pur hanno cuore e polmoni più forti e collaudati? Ma non potreste negare la suadente cordialità di parecchie pagine del « Miserere », la maggiormente famosa tra le esperienze spirituali del compositore faentino. La vocalità dell'aria del contralto « Cor mundum..... » cala entro le spire melodiche di un « larghetto » sinuoso e fiorito; e gli accenti soprani del « Sacrificium... » — introdotti dal violoncello — hanno il dono della commozione schietta, di prima mano. Si noti che l'apporto strumentale ignora — ed è fatto insolito — l'apporto del violino. E il fedele trascrittore — Adelmo Damerini — rispetta il « suono » dei frammenti allorchè alle sole viole, al violoncello — con funzioni obbligate —, al contrabbasso e al pianoforte — come sviluppo del « continuo » affida la gentile atmosfera strumentale prescritta dall'autore.

DUE OPERINE DI ROSSINI

DI ADA MELICA

L'inganno felice, su libretto di Giuseppe Foppa, è un'operina in un atto, che il librettista intitolò « farsa comica », ma che a noi non sembra tale: molto gradevole, leggiara, scherzosa, ma non comica; poichè di comico, in effetto, contiene poche pagine, e queste, di trascurabile importanza. La prima rappresentazione, avvenuta l'8 gennaio 1812 al Tr. S. Moisè di Venezia, costituì un successo nel più ampio senso della parola. Gli interpreti furono: Teresa Belloc (Soprano), Raffaele Monelli (Tenore), Filippo Galli (Basso), Luigi Rafanelli (Basso buffo). Il successo fu dunque entusiastico (1), tale da incoraggiare pienamente il giovanissimo compositore. Così lo Stendhal a riguardo di questo lavoro rossiniano:

...Già qui il genio trabocca d'ogni parte. Un occhio esercitato vi riconosce facilmente le idee madri di almeno quindici o venti pezzi capitali, che han fatto più tardi la fortuna di Rossini. C'è dentro un bel terzetto, quello del contadino *Tarabotto*, del signore feudale e della donna che quel signore ha esiliata, che adora e non riconosce più. *L'inganno felice* è un po' come i primi dipinti di Raffaello quando uscì dalla scuola del Perugino; ci si trovano tutti i difetti e tutte le timidezze della prima giovinezza. Sgomentato dei suoi vent'anni, Rossini non osava ancora piacere soltanto a se stesso. Un grande artista si compone di due cose: un'anima esigente, appassionata, disdegnosa, e un

(1) L'opera venne rappresentata sino alla chiusura della stagione, l'11 febbraio

talento che si sforza di piacere a quest'anima, e di darle dei godimenti creando nuove bellezze (2).

A proposito di giudizi del tempo giova rammentare prima di tutto un articolo apparso nel *Quotidiano veneto* (manca la data):

L'inganno felice, nuova farsa, datasi mercoledì scorso al Teatro S. Moisè, poesia del Sig. Foppa, musica del Sig. Gioacchino Rossini, aver non poteva esito più fortunato. Un duca ingannato da un ministro traditore, che non avendo potuto sedurre la moglie del duca stesso, l'accusò presso di lui ed estorse una sentenza di morte, da cui ella si salvò prodigiosamente e visse occulta fra i minatori sin che da minacce di guerra condotto in quei luoghi esso duca potè, mediante un probo minatore che aveva raccolta la Duchessa senza conoscerla, sortir d'inganno e rilevare il tradimento. E' questo il soggetto della farsa da cui cadono in acconcio le sorprese, le scoperte, ed ha il maestro campo ad estendersi. E ben lo fece il bravo Sig. Rossini, di cui tesser non potremmo bastanti elogi, tante son le bellezze che racchiude questa musica e che trasportarono il pubblico al sommo grado. La sinfonia, la cavatina del Sig. Raffaele Monelli (tenore), l'aria del Sig. Filippo Galli (basso), il terzetto della Sig.a Giorgi-Belloc (soprano), Sig. Raffanelli (buffo), e Monelli, e il duetto tra il primo di questi ed il Sig. Galli e il finale son pezzi di getto, massime il terzetto e il duetto nei quali il genio brioso, lo studio profondo, le buone regole campeggiano al sommo. Il bravo, il valente giovane maestro aveva dato i primi saggi di sé l'anno scorso; egli consolidò la sua fama in questo; e l'entusiasmo promosso e le reiterate acclamazioni generali, sì ad ognuno dei suaccennati pezzi che sulle scene, dopo la farsa, se non a Lui oggetti d'esultanza, non sono meno espressivi segni della giustizia che il pubblico sa rendere al vero merito.

Ancora nel *Quotidiano veneto* (n. 12, 1812):

...La bella musica del Sig. M^o Rossini non cessa mai di trasportare il pubblico veneziano.

Lo stesso giornale (n. 23, 11 febbraio):

...Compìe oggidì il corso di sue recite la brava compagnia d'Opera del teatro a S. Moisè colla bella musica del Sig. M.^o Rossini.

(2) Cfr. STENDHAL, *Rossini*, cap. I, pp. 5-6.

Durante quelle rappresentazioni furono presentati doni al Rossini; dai palchi vennero anche lanciati colombi, canarini e persino faraone selvatiche!

Ecco inoltre quel che il Radiciotti aggiunge intorno all'opera:

...In questa farsa si segnarono il soprano Belloc, il tenore Monelli, di Fermo, ed il buffo Raffanelli, che ai difetti della voce supplivano col loro non comune talento di attori, più Filippo Galli, già tenore, che in quest'opera ottenne uno dei suoi primi successi come basso cantante, e per il quale il Rossini scrisse poi le principali parti di basso delle sue più celebri opere (di Fernando nella *Gazza Ladra*, di Maometto nel *Maometto II*, di Assur nella *Semiramide*). E come a Venezia, in tutti gli altri teatri in cui fu rappresentata, questa musica, leggiadra ed ancor fresca, ridondante di grazia e di sentimento, incontrò il favore del pubblico. Di tutti i lavori del Rossini, anteriori al *Tancredi*, *L'inganno felice* è quello che ebbe il maggior numero di repliche e che più a lungo resistette su le scene (3).

Ne *L'inganno felice*, a noi pare, si osserva prima di tutto una cantabilità: l'individualità dell'autore può dirsi nettamente affermata e, in più, vi si apprezzano segnatamente pregi di delicatezza, di grazia, di leggerezza, di misura.

La sinfonia (4) — intessuta su disegni ritmici, inframezzata da spunti melodici di rimarcabile cantabilità, dove i cambiamenti tonali rendono vivo l'effetto coloristico — è condotta con il tipico brio rossiniano: linea melodica chiara, semplice, e parimente viva, pressante. Lo schema formale può essere esposto così: breve Introduzione (*Andante sostenuto*, 3/4, nella tonalità di re magg.); Esposizione (*Allegro vivace* [tema principale: re magg.; frase secondaria: alla 5^a del tono]); indi un Divertimento episodico, trattato con elementi ritmici e melodici ricavati dai due motivi tematici

(3) Cfr. G. RADICIOTTI, *Rossini*, vol. I, cap. I, p. 68.

(4) La Sinfonia de *L'inganno felice* fu poi, dal Rossini, preposta all'opera *Ciro in Babilonia* (quaresima 1812).

dell'Esposizione; segue la Ripresa; infine la *Coda*. La forma dell'atto è quella dell'opera a numeri: Recitativi, Arie, Duetti, Terzetti, ecc. In tutto il lavoro si nota una formale sicurezza: vena melodica fluente, da cui sgorga il gusto e la nobiltà vocale sì caratteristica del Rossini; strumentale spumeggiante, vivace, ricco di estrose sorprese. Fra le pagine migliori il Cantabile, cui segue il Duetto tra Tarabotto e Isabella (*Si, gli è vero, è il Duca al certo*, Scena I), caratterizzato da un'invenzione melodica assai singolare, tutto pieno di ansioso affanno; il Terzetto fra Bertrando, Tarabotto e Isabella (*Quel semblante, quello sguardo*, Scena VIII) di umore sereno: musica ricca di giovinezza, diremmo, per la sua trasparente, ingenua melodia; l'Aria di Isabella (*Al più dolce e caro oggetto*, Scena XIII) di una liricità quasi classica; il Finale (*Tacita notte amica*, Scena ultima) ove la perizia di un artista maturo è evidente: intensità drammatica, ma pure calore d'affetto nell'alternarsi delle espressioni sentimentali e gioiose.

* * *

Poche settimane dopo il successo de *La pietra del paragone* (26 sett. 1812), il Rossini riceveva da Venezia l'invito di scrivere un'altra opera per il Tr. S. Moisè. L'imprenditore dello stesso teatro (il Cera) gli fornì il libretto de *L'occasione fa il ladro* (5), una farsa in un atto (6) su versi

(5) L'OCCASIONE FA IL LADRO: *Burletta per musica da rappresentarsi per la prima volta nel teatro Giustiniani in S. Moisè nell'autunno dell'anno 1812. Parole di Luigi Prividali, Musica di Gioacchino Rossini Pesarese. In Venezia nella stamperia Rizzi.* Nello spartito per canto e piano pubblicato dalla Casa Ricordi, si legge un doppio titolo: *L'occasione fa il ladro o il cambio della valigia*. Tre biografi rossiniani (Montazio e i Fratelli Escudieri) dubitano che questa farsa sia stata rappresentata. Scrive il Radiciotti, che lo scrittore e critico francese Alessio Giacomo Azevedo, nella sua biografia su Rossini (pp. 54-64), « fa dei due titoli due opere diverse, rappresentate, l'una (*Il cambio della va-*

del giornalista Luigi Prividali (7). L'opera andò in scena il 24 nov. 1812, ma non fu accolta benevolmente; infatti venne replicata soltanto cinque volte.

Gli interpreti furono: Giacinta Canonici (Soprano), Berti (Tenore), Pacini (Basso buffo). L'argomento del libretto è il seguente:

Don Parmenione trova e segue la traccia di una fanciulla che s'è allontanata da casa; ma, sorpreso da un temporale, è costretto a cercare ricovero presso una locanda. Nella stessa locanda si rifugia il Conte Alberto, il quale è diretto in casa di Don Eusebio, con lo scopo di conoscere la nipote di questi, Berenice (il padre di Berenice, in punto di morte, l'aveva promessa sposa al Conte Alberto). Il servo del conte, non appena cessato il temporale, nel partirsi della locanda, per errore, scambia la valigia del suo padrone con quella di Don Parmenione. Il servo di Don Parmenione (Martino) si avvede di ciò, ma tace e — stimolato da curiosità — apre la valigia, dove, oltre denari e gioielli, vi è un passaporto (del Conte Alberto) e il ritratto di una affascinante giovinetta. Don Parmenione decide, senza indugio, di farsi credere il Conte Alberto e di recarsi in casa di Don Eusebio per dar promessa di matrimonio a Berenice. Costei, frattanto, nell'intendimento di voler conoscere le qualità morali del futuro marito, si traveste da cameriera e prega Ernestina (sua ospite ed amica) di far le viste di essere la nipote di Don Eusebio. Intanto giunge Don Parmenione e, poco dopo, anche il Conte. Quest'ultimo s'invaghisce della finta cameriera, mentre Don Parmenione è preso d'amore per la finta Berenice. Nondimeno, alla fine, tutto vien messo in chiaro: Berenice sposa il Conte Alberto e Don Parmenione Ernestina.

Ecco la critica che di quest'opera fece il *Giornale Dipartimentale dell'Adriatico* (n. 28 nov. 1812):

ligia) nel Carnevale 1811-12, l'altra (*L'occasione fa il ladro*) nell'autunno del 1812» (Cfr. *op. cit.*, vol. I, cap. I, nota n. 1, p. 85).

(6) Nel 1822 quest'opera venne rappresentata al Teatro della Scala, ma fu divisa in due atti; nel 1913 fu eseguita, dal «Circolo degli Artisti», in Torino e venne ridotta in tre atti. *L'occasione fa il ladro* ebbe quattordici repliche: undici in Italia e tre in Ispagna (Lisbona, Teatro S. Carlos, 1824, 1825, 1826).

(7) Nella su citata riduzione per canto e piano il libretto di questa farsa, erroneamente, è attribuito al Foppa.

...Il Sig. Maestro Rossini ha scritta la sua musica in *undici giorni*, periodo troppo angusto anche per slanci d'un fervido genio. I maturi compositori ciò non azzardano giammai; difatti, uopo essendo di bene studiare la qualità, l'estensione, i caratteri dei soggetti per cui si scrive, ciò non sempre può farsi colla rapidità del lampo. La musica del Sig. Rossini ha del buono, non neghisi, massime nell'introduzione, nel primo tempo dell'aria del Sig. Pacini, nel quintetto, tranne la stretta; nel duetto tra la Sig.a Canonici ed il Sig. Pacini, nell'aria del Sig. Berti ed in quella della Sig.a Canonici;Il genio del Sig. Rossini è qui noto: egli ne ha date, su queste ed altre scene, non dubbie prove, né queste circostanze nuociono alla fama che gode, come non pregiudicano gli Artisti che si son manifestati nel corrente Autunno. Ad onor del vero dir dobbiamo che nelle successive due sere questa farsa ebbe più sorte.

E così il Radiciotti:

...Altrove, interpretata da migliori attori, questa farsa riscosse applausi. Esumata più volte ai nostri giorni, a Torino nel 1869 e nel 1913, a Pesaro nel 1892 e nel 1916, la sua musica è sembrata ancor fresca, spesso deliziosa, ricca di parlanti, svolti su disegni orchestrali di buona fattura, una musica accurata più di quanto si possa immaginare, ora abbandonantesi a momenti di melanconica tenerezza (come per es. nella Cavatina di Berenice « Vicino è il momento - Che sposa sarò - Eppure contento - Il core non ho »), ora tutta ridente del bel sorriso largo e nutrito, donde quattro anni dopo uscirà il *Barbiere* (8).

L'opera s'inizia con un Preludio (in luogo della Sinfonia), cui segue la descrizione di un temporale (9); la forma dell'atto è a numeri (Introduzione, cinque Duetti, due Cavatine, due Terzetti, dodici Recitativi, quattro Arie, un Quintetto, Finale).

Fra i brani più rimarcabili, l'Introduzione (*Frema in cielo*, Scena I), dove la melodia è felicemente legata alle parole e alla situazione scenica: un modello di Recitativo sinfonico (per usare il termine proposto dal Bonaccorsi nel

(8) Cfr. *op. cit.*, cap. I, pp. 86-87.

(9) Questo temporale è lo stesso *Allegro (Tempesta)* che segue il Recitativo (*Si, si, ci parleremo*, sèguito della Scena III) dell'Atto II de *La Pietra del Paragone*.

suo *Dizionario Musicale Curci*, 1954); della Cavatina di Berenice (*Vicino è il momento*, Scena V), ci piace la tenerezza onde è pervasa l'affascinante eppur melanconica melodia; del pari ammiriamo i due Duetti, tra Don Parmenione ed Ernestina (*Quel gentil, quel vago oggetto*, Scena VI), e tra Alberto e Berenice (*Oh, quanto son grate le pene d'amor*, Scena XVII), ciascuno dei quali si addice al carattere dei personaggi: pieno di frizzi, di brio, di grazia il primo; melodioso, dai toni pallidi e delicati il secondo; di notevole interesse è pure l'*Andante* cantato da Alberto (*Se non m'inganna il core*, Scena VIII); segnaliamo infine il Quintetto tra Berenice, Ernestina, Alberto, Don Eusebio, Don Parmenione (*Dov'è questo sposo?*, Scena IX) di grande effetto: rimarchevole, di questo pezzo, l'*Andante* (sulle parole: *Che strana sorpresa*): intenso, irrequieto e pieno di inventiva melodica.

Rileviamo ancora come nell'opera si osservano alcuni spunti melodici e ritmici che il Rossini svilupperà poi in altri lavori. Infatti, le prime battute dell'*Allegro* del Terzetto tra Alberto, Parmenione, Martino (*Dal tempo trattenuto*, Scena II), altro non sono che lo spunto tematico dell'*Allegro vivace* del Quintetto (*Signore, una parola*, Atto I) della *Cenerentola*, e parimente l'inciso melodico del Finale del Quintetto (sulle parole: *Di tanto equivoco, di tal disordine*, Scena IX) servirà poi al Rossini quale spunto per il finale del *Barbiere*.

L'occasione fa il ladro, dunque, come abbiamo già detto, è un'opera buffa, e il comico è in quei movimenti subitanei, irrefrenabili, che prorompono improvvisi e contro l'aspettazione; nei piccoli intrighi, nelle scaltrezze, negli amori e nelle stizze: e ciò sì a proposito, sì naturalmente, che si ride soddisfatti. Gli sdegni, le dissimulazioni, le astuzie, tutto, qui, è tanto più comico quanto meno intenzionale: ire che divengono commozioni, minacce che si cangiano in tenerezze. Armonizzare elementi così dissimili, fondere insieme sentimento e comicità è difficile; tuttavia,

in quest'opera, tutto è condotto con spontaneità. Un lavoro così fatto pare una stravaganza; ma è fresco, giovane, brioso. In esso la musica, nei suoi moti alterni di spontaneità e di equilibrata riflessione, ha per caratteristica la chiarezza; le sfumature più delicate, le situazioni più difficili sono rese con precisione anche di contorno, e perciò la melodia cantante e il ritmo sì vivo e del pari fluente soddisfano, appagandoci appieno.

SCUOLA MODENESE

LA SCUOLA MUSICALE MODENESE

DI GINO RONCAGLIA

L'attività musicale a Modena data da epoche assai remote. Si può farla salire al cosiddetto *Canto delle scelte modenesi*: « O tu qui servas armis ista moenia » (a. 899 d.Cr.), conservato in un Codice dell'Archivio Capitolare del Duomo. La vita musicale della città entra in una fase più decisamente artistica attorno al 1106, quando, con la traslazione del corpo del patrono S. Geminiano nella nuova basilica eretta da Lanfranco, ebbe origine la Cappella musicale della Cattedrale. Vi troviamo in un primo tempo artisti franco-tedeschi e fiamminghi; ma presto incominciano a farsi notare, non solo fra i musicisti addetti al servizio del Duomo, ma anche nelle manifestazioni profane della vita cittadina, musicisti di alto valore nativi di Modena, la cui fama e attività si estende oltre la cerchia delle mura e dell'Italia stessa. E sono, nel secolo XIV il compositore Modenino Malatigni; nel XV Vincenzo Lusignano, detto anche Vincenzo da Modena, organista al servizio di Leone X; e i fratelli Jacobo e Ludovico Fogliani, organisti, clavicembalisti e compositori; maestro il primo, col Lusignano, di Giulio Segni, o Giulio da Modena, compositore e organista; teorico di notevolissima importanza il secondo. Nel sec. XVI gli organisti clavicembalisti e compositori Sperindio Bertoldi, Ippolito Tartaglino e Pietro Giangiacomi, detto Pierin del cornetto, celebre suonatore di tale istrumento, e il monaco servita Salvatore Essegna (Salvatore da Modena), maestro di Orazio Vecchi,

e poi Maestro di Cappella del Duomo di Siena, dove morì nel 1575.

Con Orazio Vecchi (1550-1605), compositore arguto e sapiente, autore, tra l'altro, di quell'*Amfiparaso* che è il primo esempio di commedia interamente musicata (anche se, per la sua struttura polifonica, scenicamente irrepresentabile), e de *Le Veglie di Siena* in cui approfondisce la scultura di caratteri e tipi d'ogni genere, la vita musicale della città si intensifica. Il polifonismo vocale di Orazio Vecchi venne tenuto vivo per qualche tempo a Modena dai suoi allievi, principalmente il Capiluppi, lo Stefanini, il Bravusi, mentre a Venezia Giovanni Croce dava alla polifonia un parallelo sviluppo umoristico, e a Bologna Adriano Banchieri seguiva le orme del modenese, per quanto con arguzia più grossolana.

Il trasferimento da Ferrara a Modena della Corte Estense, avvenuto nel 1598, determinò una più viva e fervida attività dei musicisti nelle chiese, nei festeggiamenti di piazza per mascherate, per la venuta di Sovrani, in occasione di battesimi nozze o funerali principeschi, ed anche in manifestazioni private presso famiglie nobili o presso la Corte medesima, e da ultimo nei teatri. La Casa d'Este, continuando una nobile tradizione di mecenatismo propria e tipica delle maggiori Corti italiane ed estere, richiamava a Modena insigni compositori e virtuosi per accrescere il proprio splendore. Ora, questo mecenatismo di principi e regnanti è una delle forme che maggiormente contribuirono alla vita e allo sviluppo dell'arte in generale, e, nel caso da noi particolare, mente preso in considerazione, della musica. Oggi si pretende che lo Stato si sostituisse ai mecenati, ma è ovvio che si tratta di una pretesa che solo in minima parte può essere attuata. Lo Stato ha troppi problemi pesanti e pressanti di carattere politico e sociale da risolvere per poter sorreggere in maniera adeguata le Arti belle in generale e in specie la Musica. Ed ecco che, invece di aiutarla, e senza vedere se altri possa sostituirsi allo Stato, ne attendere che

ciò avvenga, si tagliano le sovvenzioni ai teatri e alle Sagre Musicali, anche a costo di creare pericolosi squilibri non solo nella vita musicale, ma anche nella stessa vita economica della nazione.

I principi-mecenati non solo chiamavano i musicisti alle loro Corti, ma commettevano loro (e questo è il punto più importante) opere vocali e strumentali, contribuendo per tal modo alla creazione di un ricchissimo prezioso patrimonio musicale, alla formazione di scuole, stimolando l'attività geniale dei compositori, suscitando gare ed emulazioni proficue. Così fece pure la Corte Estense a Modena, anche se, per le traversie passate e le stremate finanze, in grado minore di quando era a Ferrara.

Il primo atto del Duca Cesare d'Este venendo a Modena fu quello di assicurarsi un Maestro già celebre come Orazio Vecchi « per insegnare musica ai SS.ri Principi et Principesse » (così il « Registro di Bolletta » del 1598) e quale Maestro di Cappella Ducale. I musicisti erano quelli addetti alla Cappella del Duomo, di cui lo stesso Vecchi era direttore. Inoltre Cesare d'Este fa venire da Ferrara l'organista, musicista da camera e compositore Luigi Mazzi, e si tiene accanto anche il compositore di garbati e sapienti madrigali Conte Alfonso Fontanelli, amico del Vecchi.

La musica strumentale è in quest'epoca ancora in una fase primitiva, affidata a strumenti di accompagnamento, raramente solisti, come il liuto, il clavicembalo e l'organo. Ma a poco a poco la polifonia vocale declinò soppiantata dal nuovo interesse per la musica strumentale. Nel 1618 fa la comparsa a Corte un altro celebre cornettista: Nicolò Rubini, detto « il Cavalier del Cornetto ». Ma non tardano a venire a Modena altri illustri musicisti, come, nel 1626, il famoso compositore Sigismondo d'India, che il 6 novembre di quell'anno diresse in Duomo una messa per le esequie dell'Infanta Isabella di Savoia, moglie del principe Alfonso (poi Duca Alfonso III). Nel 1634 entrerà alla Corte, per breve tempo, come violinista, anche il compositore organista e cem-

balista Michelangelo Rossi, allievo di Gerolamo Frescobaldi.

Ma due acquisti di importanza decisiva per la vita musicale della Corte e della città furono quelli del violinista e compositore romagnolo D. Marco Uccellini, oriundo fiorentino, e (1652) del romano D. Marzio Erculei, soprannista e maestro di canto fermo e figurato presso la Congregazione di S. Carlo. Questi assicurò la preparazione delle voci necessarie al servizio della chiesa; il primo, entrato come Cappellano e Musico alla Corte nel 1641, dette inizio a Modena a una scuola violinistica dalla quale discesero, fra gli altri, Giovanni Maria Bononcini e Giuseppe Colombi. Ma poichè i suoi allievi di violino erano anche suoi allievi di composizione, si può dire che da questo momento nascesse a Modena una vera e propria scuola di composizione strumentale secondo un preciso indirizzo.

Lo Schenk, che si è occupato della scuola strumentale modenese nel Seicento, sulla base di certe affinità stilistiche e tecniche ha emessa l'ipotesi, molto verosimile, che Marco Uccellini sia stato allievo di Biagio Marini o di Giov. Batt. Buonamente. L'indirizzo che l'Uccellini afferma nelle proprie composizioni, e che in parte derivò dai suoi maestri e trasmise ai discepoli divenendo una caratteristica fondamentale della Scuola modenese, è diretto verso uno stile contrappuntistico non scevro da una tendenza alla pittura impressionistica e dallo sfruttamento di motivi tolti a canzoni popolari.

Un largo uso di artifici contrappuntistici è alla base anche delle composizioni di Giovan Battista Vitali, cremonese, il quale, nominato Sottomaestro di Cappella dal Duca Francesco II nel 1674, morì a Modena nel 1692. Se si pensa che Giov. Batt. Vitali era prima a Bologna, e che lasciò questa città assieme al figlio Tommaso Antonio per venire alla Corte Estense, bisogna ammettere che a Modena era attratto, oltrechè forse da maggiori emolumenti, soprattutto dall'indirizzo strumentale contrappuntistico impresso all'arte musicale dalla Scuola modenese, e a lui più congeniale. Egli si

allontana dunque dalla scrittura finemente armonica propria della Scuola bolognese per accostarsi ai giuochi delle imitazioni e dei canoni prediletti dai Maestri della Scuola modenese. Di questo suo nuovo atteggiamento fanno fede gli *Artifici musicali* op. 13 ch'egli pubblicò a Modena nel 1689 presso gli Eredi Cassiani, e che dedicò a Francesco II.

Ora, a Modena, il Vitali era stato appunto chiamato da questo Duca che animò per un ventennio di un'intensa vita l'attività musicale della capitale del suo piccolo regno. Mortogli il padre Alfonso IV nel 1662 quando egli aveva appena due anni, rimase sotto la tutela della madre, Duchessa Laura Martinozzi, nipote del Cardinale Mazzarino, fino all'età di quattordici anni, e cioè fino al 1674. Salito al trono in così tenera età, Francesco II rivelò subito (e forse si era già fatta sentire nel bimbo) una straordinaria passione e intelligenza per la musica. Suonava egli stesso il violino, essendo stato allievo di Giuseppe Colombi, il quale infatti nella dedica al Duca dell'opera 5^a (*Sonate da camera a 3 strumenti*) se ne vanta.

Di questo giovane Duca, morto nel 1694 a soli 34 anni, è stato spesso ripetuto che aveva un'indole portata soprattutto verso i godimenti sensuali, in maniera anche sregolata. E, data la giovane età, non si stenta a crederlo. Però non va dimenticato che Modena deve a lui, sia pure forse per i consigli della madre, il ripristino dell'Università e l'accrescimento della Biblioteca Estense. Fondò inoltre il Museo civico e l'Accademia di Scienze Lettere e Arti (detta allora « dei Dissonanti », col motto « Digerit in numerum dissonantes »). Nè va dimenticato che la Musica che a lui piacque, che protesse e fece fiorire, non era quella frivola e sensuale, ma quella dottamente contrappuntistica.

Orbene, sotto Alfonso IV i componenti la Cappella di Corte erano 14, ma con la sua morte la Cappella venne soppressa e i « Registri di Bolletta » ci dicono che nessun musico restava in servizio, all'infuori di D. Marzio Erculei, designato come « Musico ecclesiastico », cioè addetto sola-

mente alle funzioni religiose. Soltanto nel 1671 la Cappella si viene ricostruendo; la compongono otto musicisti, fra i quali Giovan Maria Bononcini e Giuseppe Colombi. Ma coll'avvento di Francesco II al trono del Ducato di Modena e Reggio, a datare dal 1° dicembre del 1674, il numero dei musicisti di Corte sale di colpo a diciannove! Il nuovo Duca ha nominato ben due Maestri di Cappella: il modenese Giuseppe Paini, e il già settantasettenne celebre, tiorbista, poeta melodrammatico e compositore Benedetto Ferrari. Accanto a loro funzionano anche due Sottomaestri (si direbbe che il Duca tema che la Cappella possa restare senza chi la diriga!): i violinisti e compositori Giuseppe Colombi e Giov. Batt. Vitali. A capo dei violini è Giov. Maria Bononcini, il quale era già Maestro di Cappella del Duomo, e a quest'epoca aveva già stampati i primi otto volumi delle sue opere strumentali, che avevano suscitato discussioni e apprezzamenti malevoli di avversari e invidiosi. Come avviene sempre in questi casi, chi negava ogni valore alle sue musiche, e chi, trovandole troppo perfette, vociferava che le avesse copiate (da chi, naturalmente, non si diceva). Da ultimo, con la pubblicazione nel 1674 del suo *Musico pratico* si acquistò larga fama e indiscussa autorità anche all'estero quale dottissimo teorico. Purtroppo, già da tempo ammalato, quattro anni dopo immaturamente moriva.

Ma il numero dei musicisti appartenenti alla Cappella di Corte ben presto si accresce per l'assunzione di altri suonatori e cantanti, fino a raggiungere nel 1686 il numero di 27 membri: 14 strumentisti, 13 cantanti più un organista nella persona del valente Domenico Bratti. Basterà pensare a una piccola orchestra di cui facevano parte violinisti come Giov. Batt. Vitali, il figlio Tommaso Antonio (che era stato allievo del modenese Antonio Maria Pacchioni, del quale sposò la nipote), Giov. Maria Bononcini, Giuseppe Colombi, e i violoncellisti (e compositori) Domenico Gabrielli, detto « Minghèn dal viulunzèl », e Giovanni Bononcini (il grande figlio di Giovan Maria) per rendersi conto delle sue alte

capacità. Fra i musicisti figuravano i compositori Mario Agatea e il rinomato Francesco Antonio Pistocchi, col fratello Giovanni, e il celebre soprano Francesco Grossi detto «Siface». Ma in particolari occasioni si mandavano a prendere numerosi suonatori e musicisti da altre città, da Bologna, da Parma, e perfino da Verona e da Brescia, come avvenne, per esempio, nel 1687 per le esequie della Duchessa Laura.

Il Duca fece anche costruire un Teatro di Corte, che appunto il 13 marzo 1686 veniva inaugurato con l'opera in 3 atti e prologo *L'Eritrea*, di autore rimasto ignoto. In questo stesso anno Antonio Giannettini, musicista valentissimo, allievo di Cavalli e di Legrenzi, «uno dei primi del suo tempo», come scrisse il Caffi, veniva chiamato a coprire la carica di Maestro di Cappella in sostituzione di Benedetto Ferrari, spentosi nel 1681. Il Giannettini coprì tale carica per 35 anni consecutivi. C'era stato, quando Francesco II aveva solo cinque anni, un tentativo della Corte per agganciare a Modena Giovanni Legrenzi, e ci fu poi un tentativo analogo verso Arcangelo Corelli, ma entrambi i musicisti si sottrassero elegantemente all'invito avendo essi mire e possibilità ben maggiori.

* * *

Lodovico Antonio Muratori così scriveva (1) di Francesco II: «Era amantissimo dei letterati, dell'architettura, pittura, musica, e delle matematiche», aggiungendo che durante il suo regno «cominciarono ad essere frequenti i divertimenti delle commedie, delle opere e degli oratori in musica». Oggi possiamo precisare che in questa sua passione per le arti, la musica tenne nel suo cuore un primato assoluto, e che tra le forme musicali predilesse quelle strumentali da camera e l'oratorio. Quasi profetica appare dunque la cantata «Coronata d'applausi» che Giov.

(1) L. A. MURATORI: *Antichità estensi*.

Batt. Vitali compose a festeggiare la sua nascita. E forse a questa cantata il Vitali dovette poi la sua chiamata a Corte come Vicemaestro nel 1674, allorchè Francesco II salì al trono. Il suo innato gusto e amore per la musica lo spinsero a cercare musicisti e suonatori che non fossero solo dei virtuosi, ma possibilmente dei compositori già apprezzati, e tali erano appunto il vecchio Benedetto Ferrari, i Vitali padre e figlio, il Bononcini, il Colombi, l'Agatea, il Pistocchi, il Giannettini, il Muratori dunque non errava affermando di Francesco II che « al pari di qualsivoglia maestro egli era intendente della musica e però a servigi suoi ebbe con grossi salari i più accreditati musicisti di quei tempi ».

Manca purtroppo un Diario di Corte o un catalogo che ci informi circa i concerti avvenuti e le musiche eseguite. Certamente saranno state eseguite, o a Corte o nei teatri e nelle chiese di Modena, le numerosissime composizioni che non solo i musicisti addetti alla Cappella Estense, ma anche altri musicisti italiani e stranieri dedicarono ai principi e Duchi di Modena, e in particolare a Francesco II. Dal Catalogo musicale della Biblioteca Estense e dai libretti d'opera ivi esistenti risulta che fra il 1674 e il 1694 (estremi dei venti anni di regno di Francesco II) a Modena furono eseguite una ventina di melodrammi e oltre una sessantina (forse un centinaio) di oratori, dei quali ben dodici, se le date di stampa dei libretti corrispondano a quelle dell'esecuzione, nel solo anno 1689! A questa mole di composizioni bisogna aggiungere l'altra imponente delle musiche sacre e profane, vocali e strumentali, scritte dai musicisti addetti alla Corte e certamente eseguite per festività solenni, le musiche per feste cittadine e anniversari degli Estensi, e le normali musiche da tavola e da ballo, oltre a quelle eseguite nei ritrovi e nei ricevimenti di Corte. Si pensi che solo di musiche strumentali i maggiori compositori ne lasciarono un numero colossale: Giov. Batt. Vitali ne scrisse nove libri, tre il figlio Tommaso Antonio,

dodici Giov. Maria Bononcini, otto l'Uccellini, cinque a stampa e 22 manoscritti formano l'opera del Colombi. E i minori non stettero con le mani in mano.

Fra gli autori non appartenenti alla Corte Estense, di cui durante il regno di Francesco II furono eseguite a Modena opere teatrali, oratori, composizioni sacre e da camera, e molti dei quali dedicarono le loro musiche a principi o duchi Estensi, segnatamente al mecenate Francesco II, figurano nomi insigni: l'Ariosti, Giovanni Bononcini, il Bassani, il Corelli, il Colonna, il Degli Antoni, il Legrenzi, il Mazzaferrata, il Melani, il Pallavicino, Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti, il Perti, il Turina, lo Ziani e l'avventuroso Alessandro Stradella, inventore della maniera a piani sonori contrapposti detta « Concerto grosso »; il quale, anche se non appartenente ai maestri di Corte, era però in certo modo legato ad essa e alla città per la sua nascita nella provincia. A questi nomi celebrati c'è da aggiungerne una trentina di altri minori. Non è certo da pensare che tutta questa musica (migliaia di composizioni) sia rimasta a dormire nella Biblioteca Ducale. Senza dubbio sarà stata eseguita, e per molta di essa se ne hanno le prove in libretti a stampa, in notizie di cronisti e in documenti d'archivio oltre che in qualche lettera privata. Poi ci sono alla Biblioteca Estense numerosi libri di musica che, se anche non dedicati a personaggi della Casa d'Este, furono però acquistati per uso della Corte. Molti portano impresso sulle rilegature, talvolta lussuose, lo stemma Estense, e perciò è da credere che abbiano servito alle esecuzioni musicali ordinate da principi o duchi in qualche sala di teatro o alla Corte medesima.

Nell'esuberante numero di oratorî eseguiti nel ventennio del regno di Francesco II, e nel relativamente scarso numero di melodrammi rappresentati nel medesimo tempo, sembra di poter riconoscere non solo la conseguenza della nota religiosità del giovane Duca, ma una particolare sua predilezione per una forma musicale che, allontanandosi dalla materialità, spesso teatralmente macchinosa nel Seicento, della rappre-

sentazione scenica, e dalla fatuità virtuosistica dei « canori elefanti » di pariniana memoria, si avvicinava nella sua maggiore schiettezza e nella maniera dell'esecuzione alle manifestazioni concertistiche.

I melodrammi e gli oratori dati a Modena non si distolgono dalle forme consuete dell'epoca. Fra i primi è quel *Trespolo tutore balordo*, dato al Teatro Fontanelli nel 1686, di Alessandro Stradella, che, sulla scia del Vatielli, molti musicologi oggi considerano come il primo esempio di opera buffa. Non sappiamo di rappresentazioni di quest'opera avvenute altrove, ed essendo morto lo Stradella nel 1682, non è da escludere che questa di Modena sia stata la prima e postuma rappresentazione fattane, come omaggio al genio del suo concittadino.

Questa enorme attività musicale era affiancata da una altrettanto notevole attività editoriale, tanto che il Vatielli poteva scrivere che « Ferrara negli ultimi decenni del cinquecento e Modena e Bologna nella seconda metà del secolo decimosettimo rimangono nella regione emiliana i centri più vivi e fattivi dell'editoria musicale » (2). E, naturalmente, questa attività editoriale è in stretto rapporto con l'attività della Scuola musicale emiliana. Si contano infatti a Modena nel sec. XVII ben dieci stampatori di musica, dei quali il maggior numero durante il regno di Francesco II.

* * *

Ma ciò che più importa, e che costituisce il nucleo di un profondo studio di Erich Schenk (3), fu il sorgere in Modena durante il regno di Francesco II di una vera e propria « Scuola strumentale » accanto a quella bolognese e pri-

(2) F. VATIELLI: *La stampa musicale a Bologna, Modena e Parma*, in « Tesori delle Biblioteche d'Italia » - Milano, Hoepli 1932.

(3) E. SCHENK: *Osservazioni su la Scuola strumentale modenese nel Seicento*; Accademia di Sc. Lett. e Arti di Modena, serie V, vol. X, 1952.

ma di essa: questa più propriamente volta alla Sonata da chiesa e alla musica sacra vocale, la modenese alla Sonata da camera e in generale alla musica strumentale profana. « Il suo compito — scrive lo Schenk — fu quello di additare alla scuola violinistica italiana la via che essa avrebbe percorso per un cinquantennio, di promuovere efficacemente l'interesse per la composizione contrappuntistica nei decenni critici del diciassettesimo secolo, di contribuire validamente colla sua alta sensibilità stilistica al processo di differenziazione tra la Sonata da Chiesa e quella da Camera, e infine di convogliare dalla musica francese verso quella italiana i suggerimenti e le correnti che tanta importanza ebbero e nell'evoluzione del tardo barocco rappresentato specialmente da Corelli, e per la genesi del Concerto grosso ».

In appoggio a queste conclusioni dello Schenk possiamo aggiungere qualche altra osservazione. Studiando, ad esempio, le opere strumentali dell'Uccellini, e più ancora quelle di Giov. Batt. Vitali, di Giov. Maria Bononcini, del Colombi, e anche dello Stradella, il quale, anche se non visse a Modena, per i suoi studi e le tendenze appare strettamente legato alla Scuola modenese, ci accorgiamo che esse offrono una novità stilistica ricca di larghe possibilità di sviluppo artistico. Non si tratta tanto dell'interesse mostrato dai musicisti di questa Scuola per le canzoni a ballo francesi, necessarie ai festini di Corte, o per il giuoco delle « scordature » che variavano l'estensione degli istrumenti ad arco pure rendendo notevolmente più difficile l'esecuzione musicale, quanto dell'amore per le forme contrappuntistiche, per la tecnica delle « imitazioni » e dei « cànoni », per tutto quello che verrà detto « stile concertante » e che è alla base di tutta la musica strumentale che da Vivaldi a Bach giunge fino a Mozart, a Beethoven e ai moderni sinfonisti. E se questo stile a Modena ha potuto durare e svilupparsi, vuol dire che esso trovava evidentemente l'approvazione e soddisfaceva il gusto del Duca Francesco II.

Marco Uccellini, venuto a Modena, come acutamente osserva lo Schenk, quindici anni prima che Maurizio Cazzati, generalmente considerato (dunque a torto) come il fondatore della Scuola violinistica emiliana, si recasse a Bologna, appare nelle composizioni violinistiche preoccupato della conquista di un più ampio spazio sonoro e della possibilità che l'istrumento bastasse a sè stesso. Al primo di questi fini corrisponde la conquista della 5.a e 6.a posizione e l'uso delle « scordature »; al secondo le Sonate *a solo*. Ma lo stile dell'Uccellini, a parte l'uso del contrappunto (anche se da lui seguito con qualche rigidità scolastica) presenta aspetti precorritori formali sia per la predilezione per la canzone popolare, sia per certe imitazioni di suoni e voci (la trombeta, il cucù, la gallina) anch'essa di natura anticipatrice dell'impressionismo di Couperin, del Pasquini e di Rameau.

Più largo è lo stile del Colombi, il quale fa uso anch'egli del contrappunto, ma i suoi bassi si muovono in maniera cantante, e fra essi e il canto passa come un'atmosfera di simpatia per cui le due parti sembrano strettamente avvolgersi l'una all'altra e accarezzarsi. E' soprattutto negli *Adagi* che il suo sentimento si dilata commosso e annunzia prosimo il Corelli. La melodia varia di continuo e tocca accenti di passione penetranti. Dove però la sua fantasia alata emerse in modo superbo, fu nella *Ciaccona*, che può considerarsi la madre delle più note venute in seguito, da quella di Tommaso Antonio Vitali (che certo la conobbe essendo anch'egli violinista alla Corte mentre il Colombi era Sottomastro) ⁽⁴⁾, a quella prodigiosa di Bach.

In Giovan Battista Vitali si avverte nettamente la differenza fra la struttura prevalentemente armonistica delle opere bolognesi e quella polifonica delle opere modenesi, fino al trionfo contrappuntistico degli *Artifici musicali*. Ma ciò che particolarmente in lui attrae l'attenzione è il vigore delle

(4) Però la composizione del Vitali, come rettamente giudicava il Benvenuti, non è una *Ciaccona*, ma una *Passacaglia*.

idee e, nelle opere modenesi, la parte attiva del basso, il quale non si limita a sostenere le voci superiori precisandone l'accordo, ma partecipa al dialogo con interesse identico a quello degli altri strumenti.

Facciamo un altro esempio prendendo in esame la Sonata a 3 n. 6 dell'op. 1 di Giov. Maria Bononcini, pubblicata nel 1666, allorchè il compositore aveva 24 anni. Nota lo Schenk che essa fa da anello di congiunzione fra Legrenzi e Corelli; ma è da osservare inoltre che le parti dei violini si muovono con scioltezza in un intreccio simile a un dialogo stretto e insieme chiaro ed efficace per l'andamento e l'eleganza delle frasi. Il contrappunto non vi è usato come un mezzo scolastico, ma come un giuoco d'ombre e di luci, un inseguirsi di proposte e risposte di due persone che si esprimono con gli stessi pensieri in una fondamentale rispondenza e unità di sentimenti. E ciò è più appariscente nel « canone », che per la sua forma rigida poteva più facilmente cadere in un arido scolasticismo vuoto d'espressione. Invece in Bononcini l'espressione è sempre al sommo del pensiero, mentre ad allontanarlo da ogni scolasticismo sta la vivezza dell'idea e la particolare e nuova vibrazione dei disegni sonori che recano un'impronta fresca di poesia gentile. Ma nell'ultimo movimento, il fervore dei temi e l'animazione del dialogo fanno presentire Vivaldi e Bach, i quali certamente hanno conosciuto e sfruttato le geniali conquiste della Scuola modenese.

Tutto ciò è ancor più evidente nelle opere posteriori del Bononcini in cui appare insieme a una maggiore maturità tecnica una accresciuta sensibilità musicale. In talune, come nella Sonata n. 9 dell'op. 6^a (del 1672, perciò scritta a 30 anni), oltre alle snodate linee, tenute in una perenne alternativa di canti imitati, si nota una più attiva partecipazione del basso al movimento contrappuntistico, il che permette di pensare che anche la sua realizzazione non dovesse limitarsi a una semplice integrazione armonica di puri e semplici accordi: alle parti superiori affidata all'organo o al cembalo.

Sembra anzi da escludere questa immobilità statica in opposizione illogica al movimento di tutte le altre parti. Nell'*Adagio* ci sorprende un tema che richiama vivamente alla mente quello della *V Sinfonia* di Beethoven; tema che del resto appare anche accennato nel 3° movimento della *Sinfonia in re a due Concertini distinti* dello Stradella ⁽⁵⁾.

Nell'orbita della Scuola modenese furono attratti anche altri musicisti, come, ad esempio, il Mazzaferrata, ed è da credere che questo indirizzo, ampliato e rinvigorito dal genio inventivo di Arcangelo Corelli, si sia rapidamente diffuso determinando quello stile concertante che avrà nel Settecento i suoi maggiori campioni in Bonporti, in Albinoni, e, in un piano superiore, in Vivaldi, in Bach e in Händel.

Frattanto lo Stradella con l'invenzione del « Concerto grosso », presto seguito nell'uso di questa forma da Giuseppe Torelli ed altri, allargava il respiro del dialogo, che nella alternativa tra il « concertino » e il « tutti » acquistava impensati e nuovi contrasti di colore e di intensità.

Che tutto ciò sia accaduto sotto il regno di Francesco II d'Este non è forse a caso, ma si deve alla fortunata coincidenza del suo gusto, della sua passione e del suo appoggio materiale, intelligentemente mecenatesco, con la genialità e la concordia di intendimenti del gruppo di musicisti ch'egli aveva saputo radunare alla propria Corte. Si può dire che durante questo ventennio di regno si sviluppa e si chiude a Modena la più importante fase, il « periodo aureo » della storia strumentale del secolo XVII. Dopo di lui, con l'ascesa al trono di Rinaldo I, la Scuola decadde, e lo scettro musicale passò in altre mani e ad altre regioni, perchè questo principe non considerò la Musica se non come un lusso, un divertimento edonistico, e un pretesto di sfarzo del tutto secondario nella vita spirituale di un paese.

⁽⁵⁾ Così il titolo nel ms. Estense; in quello di Torino questa stessa composizione è indicata come *Sonata a quattro, due Violini e due Cornetti, divisi in due Chori ciascuno col basso*.



Horatio Vecchi

ORAZIO VECCHI E « LE VEGLIE DI SIENA »

DI GINO RONCAGLIA

La biografia di Orazio Vecchi ha aspetti attraenti, anche drammatici, ma non interessa ai fini di un'indagine musicologica. La riassumiamo, dunque, rapidamente (1).

Nacque a Modena il 5 o il 6 dicembre 1550 (l'atto di battesimo è del 6). Studiò musica sotto la guida di Fra Salvatore Essenga, un dottissimo monaco servita modenese, che morì nel 1575 a Siena, della cui cattedrale era divenuto Maestro di Cappella. Negli anni 1581 e '82 il Vecchi, divenuto sacerdote, fu Maestro di Cappella del Duomo di Salò, poi nel 1583 passò a Modena ove era stato assunto alla stessa carica, e dove rimase fino al 1586. Per un malinteso coi Canonici, avendo egli cercato, senza farne loro parola, una sistemazione più remunerativa a Reggio, fu destituito, e andò a Correggio, ove rimase fino al 1593, anno in cui riprese nel Duomo di Modena l'ufficio di Maestro di Cappella. Dopo il trasferimento della capitale del Ducato da Ferrara a Modena, avvenuto nel 1598, fu anche nominato Maestro alla Corte Estense.

Un episodio drammatico della sua vita accadde nel 1595, allorchè, accorso in difesa del fratello Girolamo che stava per essere pugnalato dall'amante di sua moglie, ferì

(1) Per una compiuta e aggiornata biografia di O. Vecchi vedasi: *Orazio Vecchi: Contributi di studio nel 4^o centenario della nascita*, Accad. di Scienze Lettere ed Arti di Modena, 1950.

questi con un colpo di spada. Sconveniente fu invece la lite ch'egli ebbe lo stesso anno nella chiesa di S. Agostino coll'organista Fabio Richetti, il quale pretendeva di suonare quando non era il suo momento. Fu una grottesca gara a chi suonava e a chi cantava più forte nell'intento di sopraffarsi l'un l'altro!

Su questi episodi qualche biografo, alterando la realtà dei fatti, ci tramandò la falsa immagine di un Vecchi risoso, « cagione di scandali giornalieri », o addirittura apostato « sur toutes les routes de l'Italie — come scrisse avventatamente il Rolland — seulement au logis pour prendre part aux rixes et aux coltellate »! Si deve alle documentazioni precise di Johan C. Hol (2) il ristabilimento della verità dei fatti e la riabilitazione morale del musicista. Ma la vita gli riserbava un ultimo grave dolore. Un suo allievo, da lui prediletto e beneficato, Geminiano Capilupi, ottimo musicista ma carattere subdolo e ambizioso, lo calunniò presso il Vescovo, che lo destituì, e nominò il Capilupi al suo posto. Questo avveniva nell'ottobre del 1604: nella notte tra il 19 e il 20 febbraio del 1605 il Vecchi moriva di crepacuore.

Il musicista fu uno dei più dotti e audaci polifonisti d'ogni tempo, e alla polifonia vocale rimase fedele fino all'estremo della sua vita. Compose musica sacra, canzonette, madrigali, dialoghi; in tutto sedici libri di musica, oltre a numerose mascherate, in gran parte disperse. Delle opere rimaste inedite, due libri furono pubblicati dopo la morte di lui dall'allievo suo Paolo Bravusi; un *Magnificat*, in tempi recenti, da Mons. Evaristo Pancaldi. Rimase inedita presso l'Archivio Capitolare del Duomo di Modena la *Missa Julia*, per errore attribuita dal Catelani a Giulio Segni. Fra le opere principali sono da ricordare la *Selva di varia ricreazione* (1590), *L'Amfiparnaso* e il *Convito musicale* (1597), e *Le Veglie di Siena* (1604). La sua fama uscì

(2) J.C. Hol, *Horatio Vecchi*, « Riv. Mus. Ital. », fasc. I, 1930, (vol. 37°).

dai confini dell'Italia e si estese in Austria, in Polonia e in Danimarca, i cui sovrani mandarono al Maestro ambascierie a chiedergli di scrivere appositamente per loro composizioni musicali. Nel madrigale e nella musica sacra il Vecchi non è da meno di tanti altri per sapienza e gusto; ma nelle canzonette, nei dialoghi, e specialmente nelle opere maggiori, *L'Amfiparnaso* e *Le Veglie di Siena*, egli supera nettamente tutti i contemporanei per lo spirito, il brio, l'umorismo, spinto fino al grottesco, la vita ritmica e melodica, l'arguto e talvolta drammatico intreccio delle parti.

Uomo faceto e di piacevole conversazione ce lo descrivono (in contrasto coi tardi biografi postumi che ne fecero un ringhioso cercatore di risse) i contemporanei suoi, e perciò ricercato come gioviale compagno di viaggi e di ritrovi. « Dico che senza voi siamo all'oscuro — come senz'olio manca la lucerna », gli scrive il Conte Baldassarre Rangoni. E il Cardinale Alessandro d'Este, che lo aveva condotto seco a Roma, scriveva al Duca che il Vecchi « ha dato tal saggio di sè et della sua virtù in questa corte (papale) che ben ha corrisposto all'opinione che s'ha del valor et merito suo. Il che ha dato occasione a molti di questi Cardinali di vederlo volentieri e d'accarezzarlo, com'hanno fatto ». E di rimando il Duca gli significava la sua soddisfazione per le notizie riguardanti il Vecchi: « cagioni che per l'avvenire mi faranno haver tanto più cara la sua persona ». Ecco il Vecchi violento e litigioso dei biografi ottocenteschi.

Ora, questa sua giovialità, che in lui si accompagnava a uno spirito di osservazione psicologica acuta e volta alla espressione burlesca e caricaturale degli uomini e delle cose, domina l'ispirazione delle sue opere principali, portando nel madrigale un soffio potente di novità e di freschezza. Fino dalle prime composizioni il Vecchi mostra una particolare predilezione per il dialogo e per la dipintura di caratteri, specialmente comici. Di qui la trasformazione del consueto madrigale amoroso in « madrigale drammatico ». E questa predilezione si accentua di anno in anno, diven-

tando consapevole proposito. Tale consapevolezza egli chiaramente esprime allorchè nella prefazione a *Le Veglie di Siena* dichiara: « Non ad altro effetto rappresento personaggi con poesia drammatica che per poter meglio imitar le cose al vivo ».

C'è dunque in tutto ciò una precisa intenzione scenica, anche se praticamente inattuabile, perchè è evidente che non si possono rappresentare sulla scena personaggi che la musica fa parlare con più voci simultanee; l'intenzione di fare della commedia, del « teatro », almeno in astratto. E' quello che il Vecchi stesso definisce « teatro dell'udito »; che, attraverso l'orecchio, può suggerire scene, personaggi, azione, ma che non ha bisogno della vista perchè la sua realtà è tutta ideale, soprattutto *musicale*, e non materiale. Vecchi ha assistito a Firenze alla rappresentazione della *Euridice* di Peri; pare, da quello che il Peri medesimo scrive nella prefazione alla propria opera, che l'abbia anche lodata, ma non accede all'indirizzo monodico. Vecchi è troppo musicista e polifonista per sentire il bisogno della monodia poco espressiva dei fiorentini e del palcoscenico. La sua polifonia è un'orchestra parlante assai più ricca di possibilità espressive, anche senza la visione scenica, poichè parla potentemente alla intuizione interiore: all'immaginazione e al sentimento! Della propria arte egli dice che è « specchio dell'humana vita », perciò, senza dubbio, dramma, teatro; ma un teatro che per essere artisticamente vero non ha bisogno della visione. Si rivolge alla mente « dov'entra per l'orecchie, e non per gl'occhi », come dice Lelio nel prologo de *L'Amfiparnaso*. Un « teatro dell'udito » che si afferma unicamente per la malia dei suoni, per il magistero delle polifonie, per la suggestiva efficacia della rappresentazione soltanto musicale. « Però silenzio fate — continua Lelio rivolto agli uditori — e 'n vece di vedere, hora ascoltate ». Non si può essere più chiari ed espliciti.

Orazio Vecchi, che era anche poeta (per quanto modesto), scriveva da solo i versi delle proprie musiche, e per

raggiungere effetti umoristici e caricaturali (che è uno degli aspetti maggiori della sua arte, benchè non manchino stupende pagine drammatiche, specialmente ne *L'Amfiparnaso*) non si faceva scrupolo di inventare linguaggi e dialetti artefatti e deformati, con parole strafalcionate, e di accumularli anche l'uno su l'altro simultaneamente facendone scaturire cacofonie babeliche ridicolissime, come nella composizione della *Selva di varia ricreatione* intitolata appunto « *Diversi linguaggi* ». Per raggiungere poi un'immediata efficacia egli crea motivi popolareschi, e tuttavia mai volgari. Non li prende già fatti dal popolo, come farebbe oggi un autore folklorista, ma inventa egli stesso una musica di intonazione popolare, dove il ritmo giuoca una parte di primaria importanza. Non altrimenti farà, tre secoli dopo, Giuseppe Verdi.

L'amore per il teatro doveva fatalmente condurlo a musicare un'intera commedia, come fece con *L'Amfiparnaso*, ch'egli chiama « *commedia musicale* » e « *commedia harmonica* », difendendo il concetto artistico e umano di « *commedia* » da coloro che ai suoi tempi la consideravano soltanto un « *passatempo buffonesco* », e scegliendo (fedele al suo istinto popolaresco) pel soggetto una trama da commedia dell'arte anzichè una tragedia classica o mitica, come avevano fatto i fiorentini. E col fiuto acutissimo del musicista e dello psicologo insieme, sente che è l'espressione dei caratteri che forma la vita dei personaggi, e converge su di essi tutta la forza della propria esuberante fantasia. Ne nascono così nel genere serio Isabella e Lucio, e nel comico il borioso Capitan Cardon, lo spropositato Dottor Graziano, e il furbo servo Francatrippa colla vivace ma bonaria caricatura del mondo ebraico, e una folla di figure minori lasciate volutamente (come attesta nella prefazione) in secondo piano, ma vive anch'esse nei loro brevi e rapidi scorci.

Questa dipintura musicale di personaggi, a tinte forti, a contrasti marcati, anche deformati, il Vecchi identificava

con la Poesia, tanto da scrivere nella prefazione de *Le Veglie di Siena* (ed è la prima volta che una tale profonda affermazione vien fatta) che « s'alcuno dicesse ch'è differente il musico dal poeta t'inganna, che tanto è poesia la musica quanto l'istessa poesia ». E nelle *Veglie* appunto egli approfondisce questa ricerca di psicologismo musicale creando uno stile nuovo, tutto rilievo di ritmo e colore, ben persuaso che la vita musicale dei personaggi, specialmente in una rappresentazione in cui manca per chi vi assiste l'aiuto della vista, è essenziale e indispensabile per la vita stessa della commedia.

Persuasò di ciò, coerente a sè stesso nell'amore alla polifonia vocale, ne *Le Veglie di Siena* egli trascura perfino di cercare un qualsiasi intreccio scenico, e va direttamente verso la « commedia umana » con la raffigurazione musicale di personaggi a sè stanti e dei più svariati stati d'animo, o « humori ». Ma, badiamo bene, egli li chiama « humori della musica moderna »: vuol dunque fare del nuovo, del « moderno » come espressione o stile musicale, staccandosi da ogni altro precedente sistema. Vecchi, dunque, non accetta il monodismo, ma apre ugualmente e coscientemente alla musica un mondo espressivo nuovo; vuole, cioè, rinnovare il volto e l'anima, la tecnica e lo spirito della polifonia.

Il suggerimento alla scelta del soggetto, venutogli dalla lettura del libro « *De' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano* » dello scrittore senese Scipione Bargagli, incontra il suo desiderio di caratterizzare figure umane, specialmente sotto il velo della caricatura, della maschera, della scenetta umoristica. Immagina il Bargagli che in un momento grave della vita senese, un gruppo di giovani, per salvare lo spirito e il buon umore dall'incubo della guerra civile, si raccolga a veglia in casa di un amico, che viene da loro eletto Principe. Questi ordina una serie di sereni passatempo: nella 1ª veglia fa parodiare vari tipi umani: un siciliano innamorato, una villanella vispa e insieme sentimentale, un tedesco italianato beone, uno spagnuolo ga-

lante, un francese focoso, un veneziano garbato, e alcuni ebrei disperati perchè i cristiani hanno loro rubato « lo pepere e l'ochon ». Questa serie di macchiette dà agio al musicista di « rappresentare sotto diverse persone quasi tutte le attioni dell'huomo ».

Nella 2^a veglia si svolgono una caccia d'amore e un giuoco di bisticci; nella 3^a una serie di imitazioni dei seguenti « humori » o stati d'animo: « il grave, l'allegro, l'universale, il misto, il licenzioso, il dolente, il lusinghiero, il malenconico, il gentile, l'affettuoso, il perfidioso, il sincero, lo svegghiato, e il balzano ». E' evidente che il pretesto non ha alcuna importanza, mentre il musicista converge tutta la propria attenzione e forza creativa su le persone rappresentate. E il risultato è raggiunto con la pienezza del capolavoro nella *Prima Veglia*, in forma anche più scultorea che nell'*Amfiparnaso*, mentre la genericità degli « humori » che gli offrono la 2^a e 3^a Veglia lo mantiene più alla superficie.

E' dunque per *L'Amfiparnaso* e soprattutto per la 1^a Parte de *Le Veglie di Siena* che il Vecchi può essere ritenuto precursore se non proprio del melodramma, come fu anche asserito, certo di quella caratterizzazione dei personaggi, specie nei loro aspetti comici, che è il presupposto di qualsiasi forma di « teatro musicale », e senza della quale nessun melodramma, nessuna opera buffa avrebbero preso vita e ancora vivrebbero. Ma non è solo un merito storico quello che dobbiamo riconoscere a Orazio Vecchi, poichè le sue rappresentazioni musicali sono così centrate, con un senso di così alta verità poetica, che dopo quattro secoli e mezzo rimangono vive e splendenti ancor oggi. E questo sopravvivere ai secoli, specialmente dopo tanti mutamenti di sistemi, di stili, di forme, di tecniche e di gusti, denota nell'opera del modenese la presenza della scintilla immortale del genio.

ALESSANDRO STRADELLA

E LA CANTATA A TRE PER IL SS. NATALE

DI RICCARDO ALLORTO

Nel 1942 Gino Roncaglia chiudeva un suo vasto studio sulle *Composizioni strumentali e vocali di Alessandro Stradella* ponendo questi interrogativi: «Fino a quando un artista di tale potente originalità e di tale altezza di ispirazione seguirà a non figurare nei programmi concertistici? In un'epoca come la nostra... possiamo dimenticarci ancora di Alessandro Stradella e lasciare che le sue opere... continuino a dormire all'ombra degli scaffali di biblioteca?».

A quasi tre lustri di distanza la domanda rimane valida ed attuale: le composizioni di Stradella — tranne non frequenti eccezioni, tra le quali la presente — continuano il loro sonno secolare nelle biblioteche di Modena e Torino da cui, di tanto in tanto, desta or l'una or l'altra la fede di alcuni studiosi.

Individuare le ragioni di questo silenzio può non essere facile. L'interesse del pubblico, oltre che dei musicofili, ha superato da tempo il confine dell'epoca tardo-barocca conquistando alla riscoperta estetica regioni malamente segnate sulle carte geografiche della cultura musicale; i valori della nostra primavera strumentale e del vocalismo secentesco sono oggi confortati dal crescente apprezzamento del gusto e del gradimento.

La missione di parti concepite secondo un rigore contrappuntistico ed il loro appoggiarsi a pilastri armonici;

il corrusco balenio di fierezze un po' aspre, di dolcezze ancora acerbe che suscitarono nella seconda metà del Seicento una specie di *Sturm und Drang* a ritroso, precedente la ordinata, accademica geometria del Settecento, sono qualità intrinseche della grandezza di Stradella più che di altri fra i suoi contemporanei. Lo spazio entro il quale muove la dinamica dei moti affettivi evocati nella sua fantasia è il più ampio e largo della sua epoca, e la perentoria energia della sua tematica lascia sempre il segno entro la carne viva della materia poetica e sonora.

Certo, non giovò alla conquista di un rispettabile seggio nel sinedrio degli Immortali trapassati la sua vicenda terrena di irregolare, di indisciplinato transfuga da tutte le scuole: e ciò spiega l'imbarazzo degli onesti compilatori di manuali che non sanno mai quali genitori — reali e d'arte — affibbiargli.

Nè la congettura, ormai pacifica, di un cordone umbilicale che lo unisca alle scuole di Modena e Bologna gli ha restituito un tranquillo domicilio stilistico. Ribelle, in fondo, ed unico: come Caravaggio, cui assomiglia oltre che per il temperamento inquieto e vagabondo, per la potenza delle sue raffigurazioni artistiche, per l'icasticità del segno, per la solitudine creatrice, per la tendenza ad umanizzare al massimo il sentimento religioso, riducendolo alla propria misura di uomo. Entro questi termini e attraverso questi caratteri si muove il sentimento religioso, che Stradella esprime negli oratori, nei mottetti, nelle cantate sacre: con la fondamentale essenziale avvertenza, che questo processo di umanizzazione non raggiunge mai gli scorci popolari di alcune narrazioni, sacre al Caravaggio.

I testi poetici — che abitualmente venivano preparati dallo stesso Stradella — non sono mai perspicui nè arditi. Anch'egli seguiva la strada battuta da frotte di versificatori, le cui immagini scarsamente originali si abbellivano di nastri e fondali facilmente rinvenibili dai trovarobe della versificazione corrente.

Ma nel compositore che, tra i pochi della sua epoca, riassume in sè l'unità creatrice del poeta e del musicista, il ricorso a vocaboli di frequente consumo (*lampi, gioia, volo, riso, strali, ecc.*) era la chiave adatta a far scattare il meccanismo che apriva, col secondo tempo dell'invenzione, il simbolismo. A questo singolare allaccio tra la fonica di un vocabolo e la corrispondente figurazione semiografica certa critica musicale ha fatto gran caso, trovandoli nel periodo di maturità del madrigale o in Bach: con la stessa puntualità questo procedimento si ritrova nell'opera di Stradella, in cui quei vocaboli determinano un certo inciso, un preciso movimento, una data frase, un andamento corrispondente.

E' il caso della frase iniziale della *Cantata a 3 per il S.S. Natale: « S'apra al riso ogni labbro »*: marcata e sciolta, anche energica nel suo presentarsi ed incedere; ma alla parola *riso* corrisponde l'inevitabile onomatopea;

Esempio 1^a

Soprano

Sia...pra al ri...so... o...gni Pa-bro ecc.

b.c.

così come, più avanti, alla frase « *La torbida tempesta rasserenar conviene* » si stabilisce quasi un abisso espressivo fra le due semifrase che colorano le opposte immagini.

Esempio 2^a

Soprano

La tor-bi-da tem-pe-sta ras-se-re-nar con-viene ecc.

b.c.

La composizione è ricca di questi che non restano espedienti ma si sciolgono sempre in appropriato lirismo; il momento però in cui essi raggiungono la ampiezza maggiore si ha quando il basso canta « *ci regge il mondo e pur vagisce infante — ha le saette in mano ed è tremante* ».

Esempio 3^e

The musical score consists of four staves. The top staff is for the Bass, with lyrics: "ha le saette in ma...". The second and third staves are for Violini I and Violini II respectively. The fourth staff is for the basso continuo (b.c.). The music is in G major and common time. The Bass part features a complex, rhythmic melody with lyrics: "ha le saette in ma...", "--no ed è tre...mante ed è tre...man-te". The Violini I and II parts provide harmonic support with various melodic lines. The b.c. part provides a steady bass line.

Mentre la frase si era finora svolta plastica e senza indugi, sulla parola *saetta* la voce si arresta su un vocalizzo volutamente contorto e guizzante come volesse seguire fedelmente il veloce zig-zag della saetta; lo stesso soggetto passa poi ai violini, confermando la sua importanza nella non breve rotazione.

Non sono certamente queste le sole zone di interesse della Cantata: che vanta invece ben altre ragioni di validità estetica ed interiore. A differenza, per esempio, di un'altra *Cantata*, essa pure scritta per il *Natale*, ma a sei parti, qui il contenuto è liricizzato nella affettuosità di una gioia devota. Nessuna estrinsecazione esteriore, nessun indugio rievocativo, sulla falsariga delle narrazioni evangeliche o di leggende pie o delle anticipazioni dei profeti. In questa Cantata il Natale è festa dell'anima cristiana; i pochi accenni ai momenti della Natività sono vissuti nella gioia dell'anima devota.

*Oh di notte felice e beato
Ombra amata gradito orrore
In cui sorge e vita a noi porge
De le stelle il supremo fattore*

.....
.....

*De la gregge mansueta
Fida turba conduttrice
Godi pur festosa e lieta
All'annuncio sì felice*

.....

Una serenità familiare, un gaudio fatto di credenze semplici e ingenuie alimenta il testo della Cantata, la quale si snoda musicalmente su questo traliccio, attraverso le disposizioni e secondo andamenti comuni alle Cantate di Stradella. Tre soli brani strumentali, brevi paginette come egli spesso usa fare: semplici quinte che staccano, nel risalto di un Andante o di un Allegretto, l'attitudine emozionale del canto seguente e gli danno un accorto rilievo. I brani vocali invece si alternano in varia misura collegando pezzi a solo con duetti e terzetti e mediante l'uso sagace di tutti gli accorgimenti cui fa ricorso la composizione

vocale dell'epoca. Il passaggio dal recitativo all'aria evita quelle fratture che aprono, tra l'uno e l'altra, un abisso; tutto fluisce con una cordialità, con una naturalezza che il posteriore costume formale ignorerà.

I brani d'insieme sono tra quelli più riusciti; in essi l'abituale ricorso agli espedienti dell'imitazione non infrena la cordialità nè l'immediatezza lirica.

Anche della vivacità armonica — per cui si può vedere in Stradella un'anticipazione di Alessandro Scarlatti — vi sono alcuni esempi, notevoli per il rapido variare, o l'improvviso modulare, o lo stacco brusco, o la sapiente progressione.

Esempio 4^e

The musical score consists of three staves. The top staff is for Contralto (Soprano), the middle for Basso (Bass), and the bottom for b.c. (basso continuo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'Come co-me come come co-me come come come'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Alla unità salda della composizione infine non poco giova la personalità dei temi o soggetti, aprioristicamente indifferenti ad una individuazione netta, vocale o strumentale. Enunciati dagli archi essi rimangono ancora pertinenti quando passano alle voci, fra le quali assumono con naturalezza le loro funzioni: anche se in definitiva, l'urgenza e la «grana» sonora rivelano una marcata vocazione o predilezione strumentale, specialmente nelle voci gravi e nei brani virtuosistici.



GIOVANNI BONONCINI

DAL "BAROCCO,, ALL' ORATORIO DI GIOVANNI BONONCINI

DI *BIANCA BECHERINI*

Grave era l'eredità che il XVI secolo, chiudendosi col nome del Palestrina, lasciava alle successive manifestazioni del mondo musicale polifonico. Era stato toccato un culmine che aveva identificato la potenza del sentimento religioso con le vette dell'arte, sentita con animo commosso, cioè come visione di una grande collettività che orando si eleva alle più alte cime della vita mistica.

Però, la nuova sensibilità, ossia un nuovo spirito che si distacca dalla sintetica compostezza palestriniana, appare anche in Tomaso Ludovico da Victoria (1540-1611) che, nato ad Avila, ebbe comune con Teresa del Gesù il rigore e l'esaltazione religiosa, non dimentica di un appassionato senso terreno e realistico sempre comune agli artisti spagnoli.

Intanto la Scuola veneziana, capeggiata da Giovanni Gabrieli, mirava agli stessi fini cercando nuovi mezzi di espressione più vicini e aderenti alla nuova sensibilità, ricca di esperienze umane e di aspirazioni passionali che il melodramma pienamente realizzava nella vocalità e nell'uso degli strumenti annunciati dalla «seconda pratica» monteverdiana.

Siamo agli inizi dell'età barocca; l'aurea polifonia ha compiuto il suo ciclo e, il seguirne ancora le orme condusse alla penombra dell'epigonismo, ossia alla retorica magni-

ficienza dell'ampliamento della forma e della moltiplicazione dei mezzi tecnici.

I maestri sono numerosi e s'impongono dalla Cappella papale alla Marciana di Venezia; da S. Petronio, dall'Antoniana di Padova, da Loreto e da altre grandi chiese. In tanta falange risuona pure il nome di noti compositori e di opere che potrebbero ritornare alla luce anche ai nostri giorni.

Non tutti seguono le orme del passato; i più, anzi, volgono lo sguardo all'avvenire, cogliendo l'espressione dei nuovi tempi e non dimenticandola nella loro produzione sacra. Così, ad esempio, ci accorgiamo che il senese Agostino Agazzari (1578-1640), pure allargando il contrappunto, tende nella musica liturgica ad una espressione soggettiva che l'uso del basso continuo rende più viva ed efficace. Meritevoli di accurati studi sarebbero pure altri maestri della Scuola romana: Antonio Cifra (1584-1629) che si distinse come autore di mottetti, salmi e responsori; il Soriano, l'Abbatini e Orazio Benevoli, oltremodo dovizioso nell'uso delle sonorità, tanto che una sua Messa, scritta per la consacrazione del Duomo di Salisburgo, raggiunse il numero di cinquantatré parti che, senza i raddoppi, formano sempre otto parti reali. La musicologia moderna però, si è accostata al Benevoli con ammirazione, sì che l'Adler riprodusse nei *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* ⁽¹⁾ l'intera partitura di questa Messa, ravvisandovi atteggiamenti preromantici ed espressioni del tardo Romanticismo, cioè perfino proprie delle opere di Gustavo Mahler ⁽²⁾.

Il Foggia (1605-1688), contemporaneo del Benevoli ed autore di mottetti, salmi, offertori, litanie etc., e di un oratorio, *S. Giovanni Battista*, pure coltivando lo stile concertante, non trascurò quello « a cappella » che anzi volle spoglio di eccessi di effetto. Come numerosi altri maestri italiani del XVII e XVIII secolo visse lungamente all'estero: fu maestro

⁽¹⁾ Vol. X, 1903, Vienna, Artaria.

⁽²⁾ Rivista Musicale Italiana, X, I.

(³) « *Archivio Musicale della Cappella Lauretana* », Loreto, 1921.

Piti tardi, ossia nella seconda metà del medesimo, Francesco Provenzale si distingue — sempre nella musica sacra — per la profondità dell'espressione e la naturalezza secolo.

costituenti un caposaldo nello stile « a cappella » del XVII e intrinseche qualità nello svolgimento polifonico » opere sacre, in cui il Della Corte nota « vastità di proporzioni e intrinseche qualità nello svolgimento polifonico » di Carlo Gesualdo, Principe di Venosa, sconosciuto nelle in verità, potrebbe portare nuova luce anche nella produzione mente dimostrano la partecipazione al nuovo stile. Questo, posizione sacra brevi tratti di canto « a solo » che naturalista di stile, tende all'omofonia, pure inserendo nella comico Montella e Giovan Maria Trabaci che, con vera semplicità dei napoletani Padre Erasmo di Bartolo filippino; Domene di G. Paolo Colonna (1637-1695), maestro in S. Petronio; nie, le antiche di Giovanni Legrenzi (1626-1690); molte pa-

In proposito potremmo ancora ricordare i salmi, le liturgie sacre alle nuove esigenze.

posto alla fantasia drammatica aperta anche nella musica cappella » è quindi assai presto dimenticato per cedere il zione dei sacri testi. Il carattere arcaicizzante dello « stile ecclesiastico, mostra di poter partecipare anche all'interpretazione grande bellezza artistica e la monodia, inserendosi nello stile sacre, ove il Barocco raggiunge polifonicamente momenti non dimenticato da Claudio Monteverdi nelle composizioni A Venezia si continua a potenziare il genere concertante,

della S. Casa di Loreto (³).

Offertori che il Tebaldini ha riportati alla luce dall'Archivio inedita della polifonia cinquecentesca, come attestano gli Anche Emidio Rossi di Loreto mostra interesse per la

presenta gravi difficoltà. studio delle sue opere, conservate oggi in lontani archivi, Monaco e a Bruxelles presso l'arciduca Leopoldo, sì che lo di cappella alla corte dell'Elettore di Colonia, alla corte di

della condotta polifonica delle voci che appare chiara in varie sue composizioni ancora giacenti nell'Archivio dei PP. Filippini di Napoli e, purtroppo, note solamente per alcuni brevi ed isolati frammenti.

* * *

Nonostante la diversità della forma e l'uso meno strettamente liturgico, ai primi del Seicento, finalità quasi identiche andava maturando l'*Oratorio* che a Roma prendeva vigore, oltre che in S. Maria in Vallicella anche nella Confraternita « Al Crocifisso », elaborato dal genio del Carissimi, che facendo uso della monodia e della polifonia, ossia elevando plasticamente le forme della cantata e del duetto legate alla grandiosa ed alta drammaticità del coro, giunse a quei perfetti connubi di arte e di fede costituiti dai suoi maggiori oratori.

Di nuovo, a tale culmine, segue un periodo di decadenza che possiamo dire sintetizzata dalle teorie del canonico Arcangelo Spagna che, certamente, contribuirono all'avvicinamento dell'oratorio al melodramma sacro. La questione è ancora dibattuta; nonostante l'opinione di vari storici, Adelmo Damerini ⁽⁴⁾ non vede nel fatto sintomi di decadenza, collegando detta produzione oratorica all'intera vita religiosa e morale dell'epoca. Anche i libretti, — dei quali esistono due grandi raccolte a Roma, alla già ricordata Confraternita del Crocifisso e alla Biblioteca Casanatense — qualche volta raggiungono pregi di lingua ed eleganze di fattura non disgiunte da singolare forza rappresentativa. Da tali libretti trassero ispirazione numerosi musicisti, alcuni dei quali anche di primo piano, quali lo Stradella, Alessandro Scarlatti e Bernardo Pasquini che giustamente oggi tornano a vivere pure nelle pagine dimenticate dell'oratorio.

⁽⁴⁾ *L'Oratorio musicale del Seicento dopo Carissimi*, Rivista Musicale Italiana, 1955, II.

Però, per uno studio che non intenda rimanere aderente alla sola bellezza formale o alle possibilità espressive di poche o di numerose pagine di una determinata opera, le teorie del canonico Spagna — seguite dai musicisti della seconda metà del secolo — sono micidiali per l'oratorio. Intanto, anche limitandosi alla pura forma, togliendo da questo il « Testo » — come lo Spagna aveva già fatto nel 1656 a *Deborah* ⁽⁵⁾ — toglieva allo stesso quel carattere narrativo che altamente predisponeva (pensare alla Tragedia greca) sia al ripensamento come alla valutazione drammatico-religiosa dei fatti. In *Oratorii ovvero Melodrammi sacri, con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, 1706, *Libro primo*, egli considera l'*Historia* o *Testo* « una fredda », valutandone il compito come una specie di « Annunciazione » di antiche Sacre rappresentazioni, ossia « un dar notizia agli Uditori del soggetto che si rappresentava », predicandone di tempo in tempo « le diversità delle attioni (sic) le congiunture et i luoghi ne' quali si trovavano i personaggi, in modo tale che per mezzo del testo, prima che quelli parlassero, già si sapeva quanto dovevano dire e tuta la tessitura dell'*Historia* », così chiara che, pur mancando qualche parte, « poteasi ugualmente cantare l'oratorio ».

E' molto facile dedurre che lo Spagna — come il maggior numero dei musicisti del suo tempo — non comprendeva nè la parte narrativa del Testo, nè l'evocativa dei solisti, nè la funzione del coro e, preso dalle idealità teatrali del Seicento, pensò « che le attioni de' Theatri piacevano egualmente nel vederle rappresentare » senza il Testo; sì che trovò molto opportuno di toglierlo anche dall'oratorio, trasformato così — almeno nei casi migliori — in un perfetto « Melodramma spirituale ».

(5) E' utile sapere che lo Spagna è autore di una trentina di libretti di oratori, appunto pubblicati nell'opera che ricordiamo.

L'estetica conformista è interamente salvata; e salvati sono pure i « precetti Aristotelici », di rappresentare cioè un « perfetto Melodramma spirituale » dentro i termini di un giorno naturale e con « le tre parti a' suoi luoghi di Prothesi, Epitasi e Catastrofe ».

Per di più, la riduzione della parte affettiva e la volontà di mostrare i pregi di non sentite virtù maggiormente svuotano il carattere dei personaggi, riducendo al tempo stesso l'espressione musicale, fredda nella rigidezza o nella complessità del contrappunto ed alterna alle pagine operistiche caratterizzate dai procedimenti del tempo, ossia dal virtuosismo e dalla cantabilità propria del melodramma ⁽⁶⁾.

* * *

Tralasciando però ogni osservazione nei riguardi della forma o del contenuto morale di una vera farragine di oratori sorti — in particolare, nelle numerosissime Confraternite romane, per natura ligie alla più pedestre applicazione degli spiriti della Controriforma — veniamo alla considerazione di quelle opere che artisticamente superano detto livello, imponendosi per le doti musicali e per il sentimento religioso.

E' ovvio che la forma non incide la natura del compositore, portato ad essa da una libera scelta e dall'intima convinzione di potere solamente così esprimere ciò che sente, ossia tutte le indicibili aspirazioni del suo mondo interiore. Ma nell'atto creativo non entra solamente la fantasia, entra il sentimento, entra l'uomo con tutte le sue più complete e nascoste qualità; con la sua dirittura morale e le

⁽⁶⁾ In riguardo ci riferiamo alle parole stesse dello Spagna: « Volendosi rappresentare, per cagion d'esempio, qualche azione di Santa Maria Maddalena o dell'Egittiana, nella quale per necessità habbiamo da esprimersi amori profani, si faccia più alla sfuggita che si può e col semplicemente accennarli; e il maggior fondamento sia mostrare la Penitenza e le sue Virtù ».

sue passioni; con intera la sua personalità, che impronta la sua creazione artistica e gli accenti del suo linguaggio, nei grandi musicisti sempre personale e inconfondibile.

La seconda metà del Seicento, pure eccellendo nella musica strumentale e nel melodramma, non mancò di buone pagine oratoriali, come quelle di Alessandro Stradella, musicista ancora sconosciuto che — come scrive il Damerini (7) — nel *S. Giovanni Battista* « crea un'opera di alto valore poetico e musicale », raggiungendo, « irresistibile evidenza drammatica », specialmente nei contrasti tra Erode e la figlia. Sempre secondo il Damerini, « l'opera è tipico esempio di quel grande *stile barocco* (e pur siamo già nel 1676), che dai primi del Seicento, dai tempi di Monteverdi e di Carissimi, ha costituito il *modus operandi* di grandi maestri, non solo dell'opera teatrale, più nota, ma anche dell'oratorio meno conosciuto. Questo stile barocco si rivela nel carattere del recitativo, ampio, spaziale, arioso, nella libertà melodica dell'aria, nel contrasto dei colori strumentali, rappresentati, notate, dall'uso inconsueto del *Concerto grosso* nella parte orchestrale dell'intero oratorio ».

Il Damerini ricorda ancora, a Bologna, gli oratori di Gian Paolo Colonna, Giovanni Bononcini, l'Aldobrandini, l'Arestiti, il Torelli, il Predieri ed altri. A Firenze, Bernardo Pasquini e Francesco Gasparini. A Pistoia, Giovanni Carlo Clari di Pisa, musicista degno di essere rivalutato, del quale nell'Archivio Capitolare di detta città, si conservano, *La morte di Saul*, *l'Ester*, *l'Adamo*, *S. Stefano* e *Santa Caterina*, oratori che il Damerini ebbe la ventura di consultare.

* * *

Proveniente da una famiglia di musicisti e dotato di spiccatissime attitudini, Giovanni Bononcini (8) si distinse

(7) Op. cit., pag. 159.

(8) Figlio di Giovanni Maria, pure musicista, cioè teorico e compositore famoso, secondo il Torchi, « quegli che più contribuì a con-

presto — com'era uso del tempo — in vari rami dell'arte musicale. Appartenente alla floridissima « Scuola bolognese » non trascurò la musica strumentale e, in particolare, la *Sonata a tre*: la sua prima opera infatti è costituita dai *Trattenimenti da Camera a tre, due Violini e Violone, con il basso continuo per il cembalo. Consecrati all'Altezza Serenissima di Francesco Secondo Duca di Modona, Reggio etc. da Giovanni Bononcini. Opera I^a. In Bologna per Giacomo*

durre la musica strumentale verso le forme moderne » — giovanissimo il nostro Giovanni studiò a Bologna alla scuola di Gian Paolo Colonna, maestro in S. Petronio e membro della rinomata « Accademia Filarmonica ». Ben presto, come sappiamo dalle dediche delle sue opere, alcune sopra ricordate, fu addetto alla Cappella di S. Petronio come violoncellista, maestro di cappella in S. Giovanni in Monte e « Accademico Filarmonico », iniziando dopo, nel 1691, il lungo periodo dei suoi viaggi per le principali corti d'Europa. A soli ventun anni, è a Vienna, violoncellista di corte, ove rimase — salvo le eccezioni di viaggi a Roma e Venezia per la rappresentazione di alcune sue opere — fino al 1702, anno in cui passa a Berlino, in qualità — almeno sembra — di compositore al Teatro d'opera italiana, istituito da Federico I di Prussia per suggerimento della sua prima moglie, Sofia Carlotta di Hannover, coltissima protettrice della musica e degli artisti italiani. Finalmente, nel 1716, passò a Londra, ove presto ebbero inizio le più aspre lotte della sua vita, trovandosi a competere con Giorgio Federico Händel, che sappiamo teneva in quegli anni lo scettro della dittatura musicale della grande metropoli. Le vicende del Bononcini e la considerazione da cui era circondato, sia a Londra come nelle principali corti europee ove soggiornò, sono note attraverso un accurato studio di Gino Roncaglia, *L. A. Muratori: La musica e il maggior compositore modenese del suo tempo*», « Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per le Provincie Modenesi », Serie VII, vol. VIII, Modena, 1933, pp. 277-318, ove sono pubblicati anche numerosi documenti inediti tratti dall'Archivio di Modena. Pure interessante e utile è il recente studio di Kurt Hueber, *Gli ultimi anni di Giovanni Bononcini*, « Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Modena », Serie V, vol. XII, 1954, ove è accertata la data di morte dell'insigne musicista modenese, avvenuta a Vienna il 9 luglio 1747, in età di 77 anni, nella sua abitazione *Al luccio azzurro, Zum Blauen Hechten*, nel rione Wieden, oggi Waaggasse.

Monti, 1685. E la seconda, dai *Concerti da camera a tre, due Violini e Violone*, pubblicata sempre a Bologna dal Monti, nello stesso 1685. La terza allarga le dimensioni, comprendendo *Sinfonie a 5, 6, 7 e 8 Istromenti, con alcune a una e due Trombe, servendo ancora per violini* etc. E pure le opere 4^a, 5^a e 6^a, rispettivamente del 1686 e '87 sono ancora dedicate ad opere strumentali.

La 7^a invece, forse perchè l'autore era maestro di cappella in S. Giovanni in Monte, comprende *Messe brevi a 8 voci col primo e secondo organo se piace* ⁽⁹⁾.

Intanto la produzione del Bononcini si allarga, anche come genere musicale. Scrive il Roncaglia: « Tra l'Opera 5^a e la 6^a, nel 1687 il Bononcini compone e pubblica il suo primo Oratorio, *La vittoria di Davidde contro Golia* su poesia di Pierpaolo Seta, e lo dedica al Duca Francesco II. Questo Oratorio è stampato lo stesso anno a Bologna presso gli Eredi Sarti, e in questa città eseguito nella Chiesa dei P.P. dell'Oratorio di S. Filippo Neri nella quarta Domenica di Quaresima di quello stesso anno ». Ancora a Francesco II egli dedica nel 1688 il suo secondo oratorio: *Il Giosuè*, su parole di Tommaso Stanzani, anche questo stampato nello stesso anno a Bologna dagli Eredi Sarti, ed eseguito alla Madonna di Galliera.

« Pure a Francesco II — scrive ancora il Roncaglia — è dedicato anche il terzo Oratorio: *La Maddalena a' piedi di Cristo* », cioè il primo degli oratori del Bononcini aventi per argomento la conversione di Maria Maddalena.

Giustamente il Roncaglia crede opportuno di riportare l'attenzione degli studiosi su quest'opera, della quale riproduce in trascrizione moderna il « Largo dell'Amor celeste », *Piangi, ma il pianto non dia noia al sen ch'è pio*, non esitando a chiamarlo « pagina veramente sublime... che farebbe onore a qualunque Maestro, e che basta da sola a

(9) Bologna, G. Monti, 1688.

far collocare Giovanni Bononcini fra i più ispirati geni musicali di ogni epoca e nazione».

Ci piace ricordare — pure seguendo sempre il Roncaglia — il libretto di detto oratorio che, con le figurazioni allegoriche dell'*Amor Celeste e l'Amor Terreno* si avvicina al melodramma spirituale di *Anima e Corpo* ⁽¹⁰⁾, a sua volta ispirato alla Rappresentazione sacra fiorentina ed alieno dalle parti profane usualmente inserite nelle forme oratoriali della seconda metà del XVII secolo.

Il secondo oratorio del Bononcini dedicato a Maria di Magdala è la *Conversione di Maddalena a 4 cori e istrumenti*, che esiste, unica copia italiana, ms. alla Biblioteca del Conservatorio di Firenze ⁽¹¹⁾:

Probabilmente, come suppone il Damerini ⁽¹²⁾, questa seconda *Maddalena* fu composta a Vienna nel 1701, trovandosi l'autore colà ed essendo rimasta di essa, alla « Hofbibliothek » una copia identica a quella fiorentina che, appartenente al « Fondo Pitti », certamente proviene da Vienna come altre numerosissime copie di detto imponente Fondo.

Se ci riferiamo al libretto dell'oratorio, forse non restiamo troppo edificati. La convenzionalità della trama e la pochezza del verso ci avvicinano ad un componimento assai comune nella produzione drammatico-sacra del tempo. Gli inviti dell'Amor divino a Maddalena perchè si penti, o quelli dell'Amor profano perchè continui la sua vita di peccato, sono ben lontani dalla realtà, ossia dalla consistenza di ciò che è per l'animo umano « una conversione ». Letterariamente il testo è pure lontano da sentimenti di

⁽¹⁰⁾ Roma, 1600.

⁽¹¹⁾ Esso è stato eseguito nella trascrizione del M^o Floris, nel Duomo di Fiesole, il 22 luglio u. s. (Dirett. M^o Lupi), con pieno successo di pubblico e di critica.

⁽¹²⁾ « *Le due Maddalene di Giovanni Bononcini* », di prossima pubblicazione, « *Collectanea Historiae Musicae* », Firenze.

vera aspirazione religiosa. E' la musica che riempie ogni lacuna del libretto e, senza pur giungere a quella profondità espressiva che fortemente incide l'animo dell'ascoltatore, vive di suoi naturali palpiti, moltiplicandone l'efficacia nel divenire melodico che, fonte continua di nuovi pensieri musicali, crea immagini che vivono a sè, ricche di una loro particolare logica e di una bellezza solamente musicale. Vano è in queste opere considerare il valore letterario del libretto e l'ideale unione tra la poesia e la musica; questa — come accadrà pure nel melodramma dell'Ottocento — domina sovrana, assoluta signora « dell'orazione », arte unica che tocca da sola le corde più profonde e le più elevate dell'animo umano.

Nei riguardi dello stile la Scuola bolognese e, in particolare il Bononcini, ritornano al classico, scartando le ampollosità del Barocco e disciplinando la fantasia nelle linee di una concisa espressione musicale.

* * *

A Maria di Magdala il Bononcini dedicò anche un'altra sua breve opera; la Cantata, *Maddalena in viaggio alla solitudine* che si eseguisce nell'odierna « Settimana Senese ». E' costituita da un'« Introduzione » e da due arie precedute e seguite dal recitativo. Il testo poetico, pur non mostrando particolari doti, è piuttosto efficace nel descrivere il tormento di Maddalena che pellegrina da uno ad altro luogo senza trovare la pace. E la musica, con semplicità mirabile, ritrae l'ansia intima che lacera il cuore della donna, esprimendone l'inutile vagabondare ed accentuandone il tormento nelle frasi tronche del recitativo.

L'introduzione, col suo carattere marziale e i particolari espressivi, sottolinea veramente la didascalia del titolo, « in viaggio alla solitudine ». Non si tratta, infatti, di una marcia vivace, ma di un malinconico rinfrangersi dello stesso disegno ritmico sulle note tonali: battito e ripetizione che

naturalmente creano un'atmosfera di particolare tristezza. La melodia, però, è suggestiva e merita di essere riportata (13).



Dopo l'esposizione orchestrale essa è intonata da Madalena sulle parole:

Vado ben spesso cangiando loco

ma non so mai cangiar desio.

Il canto, svolto sempre sullo stesso disegno melodico, vario nelle inflessioni, negli accenti e nelle modulazioni in minore, acquista nella breve pagina la complessità di un momento spirituale ben definito e di uno stato d'animo che si imprime nella mente dell'ascoltatore.

Segue il recitativo, *Parto, ma non si scosta già lontano da te questo mio core*; secondo le forme del tempo, stacco

Largo

etc.

necessario e preparazione all'aria, annunziata orchestralmente da un brano delicato e commosso, sensibilissimo nel

(13) È però da notare che quest'aria è data dal Parisotti («*Arie antiche*», vol. III, p. 66, Ricordi) come composta da Salvalor Rosa, il quale moriva nel 1673, cioè appena tre anni dopo la nascita di Giovanni Bononcini.

No. 11. - Madrigale
in G major alla

Cantata Sacra Nel Sij. Gio. Bononcini

Allegretto

Vado ben lieto conquirendo lo = co

Vado ben speso conquirendo lo = co mi non so mai conquiser de =

Vado ben speso

MUSICAL
LIBRARY
UNIVERSITY OF
MICHIGAN

carattere tematico, quasi esprimente uno stato di dolce attesa. L'aria è intonata sulle parole: *Ne men ti lascerò* che, dal lato musicale, pure rappresentando una delle tante pagine del tempo, ha valore sia per l'espressione come per il semplice e naturale svolgersi della linea melodica, chiara, schiva li ricercatezze e di virtuosismi. E' il concretarsi di una superiore ispirazione e di superiori stati d'animo: la vita non ha più speranze; la morte, aprendo le soglie dell'infinito ed unendo la penitente al suo Dio, concederà quello che adesso manca, colmando i vuoti che la vita non può riempire.

Una vaga sensualità spira nei pochi versi del testo, settecenteschi, lievi, atti — senza nessuna pretesa di poesia — a porgere l'immagine di una delicata Maddalena, che aggraziatamente si esprime tra le dame incipriate del tempo. La musica segue assai fedelmente il testo poetico. L'aria col « Da Capo » ripete più volte il verso, *Nè men ti lascerò, quando mi moro*, avvicinandosi, con l'isocrono ritmo di 3/8, ad una *Berceuse*, ed accentuando così, con dolcezza infinita, la celeste speranza di Maddalena.

Al breve recitativo, *E sebben per mercede*, segue l'aria, *Ricordati mio Dio*, festosa, chiara nell'intonazione, vivida:

And^{te} (Solenne)

Ri...corda--ti mio Di...o d'u-sar pie...tà con me

f

ecc.

lo sconforto è superato, la peccatrice sente di avvicinarsi al suo superiore ideale di fede e, giocondamente, intona l'ultima parte della cantata.

I punti di contatto, che un'analisi melodico-armonica potrebbe mettere in rilievo tra le inflessioni di quest'aria e l'introduzione del pezzo, sono superate dall'arte, cioè dalla virtù dell'invenzione. Ma per l'unità della Cantata e l'intimità dell'ispirazione non sono da trascurarsi, e chiari possono apparire anche dai riportati esempi.

La composizione è stata trascritta con cura e col massimo rispetto al testo dal M. Floris. Essa riporta alla luce una pagina settecentesca ricca di fascino; ossia la voce finora sconosciuta di un maestro italiano, ingiustamente rimasto dimenticato negli archivi delle corti straniere.

APPENDICE

SULLA « JUDITHA TRIUMPHANS »
DI VIVALDI

DI RODOLFO PAOLI

La *Giuditta* — o come dice il titolo latino *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie*, che si trova in una rara copia del libretto conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia a Roma — è in fondo la maggiore e si potrebbe quasi dire unica testimonianza del genio vivaldiano in una forma musicale, in cui, sino a pochi anni fa, non risultava che si fosse manifestato. C'è il *Moses Deus Pharaonis*, è vero, e qualche altro frammento che si può immaginare riferito a un oratorio, — ma chi li conosce? La *Giuditta* invece da quando venne presentata per la prima volta in questo secolo l'8 Settembre 1941 al Teatro dei Rozzi di Siena, durante la Terza Settimana Musicale Senese, per la munificenza del conte Guido Chigi Saracini, per iniziativa di Alfredo Casella, e per merito dell'accurata trascrizione di Vito Frazzi, si è conquistato ormai un posto sicuro tra le opere più rare del repertorio. Vi ha contribuito anche il fatto che la partitura manoscritta della Collezione Foà, nella Biblioteca Nazionale di Torino, è stata stampata in fac-simile sia pure in una edizione di soli 300 esemplari (Siena 1948) mentre la trascrizione di Vito Frazzi veniva quasi contemporaneamente edita, nella riduzione per canto e piano, presso De Sanctis (Roma 1949). Studiosi e musicologi hanno potuto aver così un'idea molto precisa di questo oratorio vivaldiano. E, trattandosi di

un'opera ignota sinora e di grande importanza non ha potuto fare a meno di proporre alcune questioni che qui ci preme almeno di accennare.

* * *

Intanto: si tratta veramente di un oratorio? Molti propendono per una risposta negativa. Nella *Nota* preposta alla sua trascrizione, il maestro Frazzi, per esempio, scrive: « Il lavoro più che un oratorio, non avendo lo Storico, può dirsi un melodramma sacro ». In conseguenza di ciò nella riesumazione del 1941 si pensò sin quasi all'ultimo momento a una presentazione scenica, e si desistette solo dinanzi alla difficoltà di far cantare, senza un foglio davanti, il testo latino agli interpreti. Non mi pare però che la mancanza dello Storico, o Testo o Vangelo che dir si voglia, possa costituire una ragione indiscutibile per togliere alla *Juditha triumphans* il diritto ad esser classificato come oratorio. C'è intanto il titolo (un po' strano in verità) di « sacrum militare oratorium » datogli dall'autore — ed è un fatto che ha la sua importanza. Poi, comunque, è molto difficile pensare a un melodramma anche sacro (o meglio di argomento sacro) con un testo latino. Se oggi è un elemento che presenta qualche difficoltà, pur superabile, come dimostra il caso dell'*Oedipus Rex* di Stravinsky, a quel tempo, voglio dire nel 1716, quando venne scritto l'oratorio da Vivaldi, in piena fase di evoluzione dell'opera in musica verso il « bel canto », era addirittura assurdo pretendere da interpreti, che non avessero avuto una educazione ecclesiastica, una conoscenza del latino, tale da consentire loro di recitare a memoria le varie arie e i recitativi.

C'è poi l'architettura del lavoro, diviso in due parti quasi uguali, con un coro solenne all'inizio e uno alla fine, a confermare che si tratta di un autentico oratorio. L'assenza dello Storico non è probante, nè mancano, specie nel Settecento altri esempi, anche illustri, in cui questo

personaggio caratteristico viene soppresso dall'autore. Quali le ragioni? Possono essere diverse, a seconda che questo oratorio, come pure il *Moyses*, ch'è di due anni prima, cioè del 1714, venne scritto da Vivaldi per le allieve dell'Ospedale della Pietà, per una cerchia di cantanti cioè tutta femminile, come si vede anche da certe indicazioni della partitura manoscritta ove sono segnati i nomi; si può cioè pensare che il maestro non volesse affidare la parte dello Storico a una donna. Ma a ripensarci, l'obbiezione che può sembrar valida, non regge, perchè anche le parti virili dell'oratorio vengono scritte per voci femminili. Ora dopo aver dato a una donna la parte di Oloferne, non c'era ragione di negarne un'altra alla parte dello Storico. C'è piuttosto un'altra ipotesi da fare: Vivaldi come operista poteva sentire istintivamente una certa ostilità verso un personaggio che parlava sempre a nome di altri, che aveva sempre da intervenire per narrare o commentare le azioni compiute da qualche personaggio. Nel lento e forse inconscio processo di individuazione o caratterizzazione musicale delle figure dei protagonisti, lo Storico costituiva un impiccio: non ha una sua personalità; questa gli vien data solo da quello che narra. Forse è questa una delle ragioni più segrete per cui Vivaldi si scostò, agli inizi del secolo, dal modello propostogli dalla tradizione romana. Ma vi possono esser state anche ragioni molto contingenti — la mancanza, per esempio, di un elemento tra le voci — a spingere il grande maestro veneziano a eliminare lo Storico. Questo dato di fatto molto importante non ci autorizza però — considerato anche il carattere stilistico del lavoro — a togliergli il diritto di essere considerato un oratorio.

* * *

E uno dei più belli dell'epoca. Vivaldi è noto come un grande strumentalista e con ragione. Da quel poco che

conosciamo si può però dire che egli è grande anche nella musica vocale. Quando accanto a questo oratorio si potranno ascoltare anche le sue opere (ne scrisse almeno una quarantina) in buone esecuzioni e in edizioni approdabili e degne, potremo averne una conferma sicura. Ma già questa *Giuditta* dice molto sul carattere della musica vocale vivaldiana. Non vi è sfoggio contrappuntistico; il giuoco ornamentale è sacrificato alla purezza della linea; i cori sono svolti con una tecnica semplicissima, ma hanno sempre un andamento robusto, un tono solenne. La linea della melodia, nella sua efficace eloquenza, si presenta non priva di qualche melisma, che più che preludere agli svolazzi canori della operistica settecentesca posteriore, riprende certi disegni, sopra una sillaba o una vocale sola, cari già al canto liturgico. L'armonia si potrebbe dire addirittura elementare se non presentasse una perfetta aderenza col canto. Si sente cioè che sotto quella melodia, dalla linea pura e severa, non vi è posto per un'armonia diversa. La sorpresa maggiore è nell'orchestra, ove Vivaldi sfoggia grande ricchezza di coloriti, con tiorbe, trombe, cembali, oboe, violini e viole d'amore nonchè il mandolino accompagnato dai pizzicati degli archi. All'organo è affidato spesso il basso nei recitativi. Bellissime sono perciò, di solito, le pur brevi introduzioni strumentali delle arie e sembrano tradire il desiderio nel compositore di « situare » in anticipo il carattere che la melodia avrà. Qui, nella varietà del colorito e nella pienezza — che non giunge mai a gonfiezza — del sostegno orchestrale si ritrova facilmente il grande strumentalista.

* * *

La genialità di Vivaldi si manifesta poi nel respiro che anima lo spartito dalla prima all'ultima pagina. C'è un senso di solennità e di severità, nonostante la grazia della forma, che non può fare a meno di colpire. Mi pare

esagerato parlare, come qualcuno ha tentato, di caratterizzazione musicale dei personaggi. Le arie di Giuditta sono tutte bellissime, intonate alla grandezza dell'eroina, qualche rara volta al suo fascino, ma anche Abra canta nello stesso tono; già l'estensione e il timbro particolare alle voci femminili diminuivano notevolmente le possibilità di variazioni di carattere, che probabilmente il musicista non ha neanche cercato. La bellezza di questo oratorio sta nella sua compattezza, che satura di potenza espressiva il più umile dei recitativi sino alle arie più belle, ai cori più solenni. Anche l'interpretazione simbolica proposta nel *Carmen allegoricum* stampato in fondo al libretto mi pare che abbia scarso interesse. Giuditta rappresenterebbe Venezia, Oloferne il Sultano, Abra la Fede, Betulia la Chiesa, Ozia i Cristiani. L'unico argomento per sostenere questa interpretazione potrebbe venire dalla parola « militare » che viene aggiunta nel titolo, in maniera un po' sibillina, alla denominazione di « sacrum oratorium ». Ma questa allusione potrebbe spiegarsi col fatto che la *Giuditta* venne eseguita in tempo di guerra e si uniformava in qualche modo alla *Stimmung* del momento.

Sarà forse più interessante ricordare tutti gli aneddoti che sono stati messi in circolo sul « Prete rosso », che non diceva messa, e viaggiava, spesso, accompagnato da un gruppo di fedeli donne che cantavano le sue opere. Lo si è creduto, qualche volta, spirito poco religioso; musicista innanzi tutto e — a tempo perso — anche sacerdote. Questa *Giuditta* può sfatare molte leggende a questo proposito. Dalle pagine di questo oratorio parla uno spirito severo, profondamente religioso e, quel che più conta, puro.

Non si può fare a meno di pensare che Giovanni Sebastian Bach, che amò tanto i concerti strumentali di Vivaldi, da trascriverne alcuni, come si sa, per organo e cembalo, avrebbe certo conosciuto con piacere questo oratorio in cui si manifestava, in una forma a lui congeniale, un altro spirito profondamente cristiano. A questo proposito

ricordo una osservazione che fece parecchi anni fa in una amichevole discussione, dopo che si erano ascoltati, proprio a Siena, prima due concerti vivaldiani e poi le trascrizioni bachiane, l'indimenticabile Sebastiano Luciani, che era pure un ammiratore di ambedue i musicisti: « In Vivaldi sento sempre la purezza dell'anima; in Bach c'è un grande spirito cristiano passato però attraverso l'esperienza del peccato ». Non so se questa osservazione, suggerita da un confronto casuale, possa venir accettata integralmente da tutti, ma mi pare che contenga una parte di verità, anche nei riguardi di *Giuditta*, e l'ho ricordata qui a conclusione di questa breve nota in memoria di un amico, di uno studioso, che non ha lasciato forse nei suoi scritti la piena misura della sua profonda cultura musicale, ma che aveva spesso intuizioni sicure.

IL MECENATISMO E LA MUSICA

DI UGO BERNARDINI MARZOLLA

Un articolo di Ferdinando Boyer su *Les Orsini et les musicien d'Italie au debout du XVII siècle* (in « *Mélanges de Philologie, d'Histoire et de Littérature offerts à Henri Hauvette* »; Paris, 1934) comincia con questo ammonimento che riportiamo tradotto: « Dal sec. XIV al XVI una felice emulazione trasformò in mecenati un buon numero di prelati, patrizi, banchieri e mercanti d'Italia: è un fatto noto a tutti, ma non si ripete abbastanza che musicisti, cantanti e attori trassero da questa intelligente protezione benefici quanto i pittori e gli scultori. I documenti che lo dimostrano sono ancora poco utilizzati, ma ve ne sono senza dubbio in grande quantità negli archivi delle grandi famiglie ». Giuste parole che toccano direttamente noi italiani. E in verità, ricerche sul mecenatismo e i mecenati sono rare ed occasionali. Nè sempre sono disinteressate, guidate da senso critico e rivolte con sicura competenza a ricostruire epoche e ambienti di fioritura artistica e cenacoli di gusto protetto, quando sono compiute o promosse da tardi discendenti dei munifici principi e signori, per illustrazione e vanto giustificatissimo della casata. Il fenomeno del mecenatismo è ben conosciuto e chiaro come iniziativa di personaggi potenti, stimolatrice della produzione artistica; talvolta ha rappresentato un effettivo condizionamento artistico in determinati ambienti storici. Necessariamente la storiografia civile vi accenna, a proposito di re, principi, papi,

ministri, signori che protessero le arti, sia per l'importanza del fatto nell'ambiente culturale dell'epoca sia per i riflessi politici; e l'argomento ha già stimolato pazienti indagatori di archivi pubblici e privati per comporre qualche utile e interessante monografia. Ma si tratta di studi rari e parziali, specialmente per la musica, le cui relazioni con le corti principesche e le case nobiliari meriterebbero indagini assai più ampie, sistematiche e criticamente approfondite. Se per le arti figurative le ricerche sull'attività degli illustri protettori e mecenati recano contributi utilissimi alla biografia degli artisti e alle loro condizioni di lavoro, e spesso approdano alla ricostruzione dell'origine e incremento di splendide raccolte d'arte, per la musica, oltre ad arricchire l'informazione sull'attività individuale dei musicisti, portano alla luce ambienti di complessa vita musicale, con le loro consistenze vocali ed orchestrali, l'attività ordinaria profana e sacra e quella straordinaria di magnifiche feste d'arte, le relazioni e gli scambi fra città e città, gli aspetti economici, pur essi importanti.

Tuttavia, se l'organizzazione della pratica musicale interessa la storia di tutta una stirpe regnante o di tutta una famiglia aristocratica, è necessario delimitare la qualifica di mecenate. Nei castelli e nelle rocche medievali i cantori allietarono l'esistenza non lieta dei signori; ed anche nei Comuni i liberi cittadini più ragguardevoli protessero la musica e le altre arti. Il vero mecenatismo toccò l'apice col sorgere dei nuovi signori rinascimentali, nei quali gli artisti cercarono un appoggio, volentieri e munificamente concesso; nè è facile distinguere quanto la protezione e la munificenza fossero ispirate da sincero amore dell'arte e quanto dall'interesse politico di nascondere le magagne degli Stati sotto lo sfarzo e le feste. Ma nel Seicento e ancor più nel Settecento, la musica ormai rivolta alle forme spettacolari del teatro, a quelle d'assieme di strumenti e vocali-strumentali da camera, diviene un « servizio » normale, si associa a qualsiasi avvenimento pubblico e privato; e con la

frenesia musicale che divampa in Italia il mecenatismo diminuisce (perdura invece fiorente in Francia, sotto Luigi XIV e il Cardinale Mazzarino, per le diverse condizioni storiche e di ambiente artistico nelle due nazioni). I re, i principi, i grandi della classe dominante, sono assorbiti dalle cure della politica, della economia e finanza, negli stati ormai avviati a forme moderne, e si circondano di esperti ministri e consiglieri, pur concedendo la dovuta attenzione alla « cappella » musicale ed alla sua attività istituzionale, che costituisce un capitolo ordinario nella economia di corte e di palazzo. Pertanto, quando si parla di mecenatismo bisogna riferirsi alla munificenza vistosa e particolarmente illuminata di alcuni membri di famiglie illustri e potenti, principi prelati aristocratici, i quali per passione artistica personale, pratici essi stessi di musica, con grande dispendio si dedicarono a fare delle loro dimore centri di splendida attività musicale dotati di valorosi complessi vocali e strumentali, crearono nella loro città vivai di giovani musicisti, attrassero a sè da ogni parte d'Italia i migliori compositori e suonatori e i più eccellenti cantanti (i « virtuosi »), e furono anima e cervello di ogni manifestazione dell'arte dei suoni nelle loro reggie, ville e palazzi di città. Fra un Cosimo III dei Medici Granduca di Toscana (m. 1723) e suo figlio Ferdinando (m. 1713) c'è un abisso. Cosimo fu uomo limitato da un fanatismo religioso che rasentava la superstizione, amante delle vacue pompe e della liberalità pazza, avverso alle scienze tanto da provocare un esodo di dotti dal suo Stato, e disposto a tollerare solo i poeti che l'adulassero e gli artisti che potevano accrescere il fasto esteriore della sua corte, indifferente alla musica e noncurante delle manifestazioni musicali che pur avevano luogo nella sua corte. Ferdinando, dal carattere aperto ed impetuoso, amante e protettore delle lettere scienze arti, fu grande mecenate della musica, e proprio sotto il governo di Cosimo, che non aveva alcuna tenerezza per il suo irrequieto primogenito, attuò vasti progetti in favore del-

l'arte musicale. Sono cose note, ma vale la pena di richiamare alla memoria le sue grandi benemerenze.

La sua figura spicca nella stessa casata per il fatto che i Medici non cercarono nel campo musicale quella gloria che si acquistarono con la protezione delle arti e con la raccolta d'innumerabili tesori artistici. Amante della musica era stato Lorenzo il Magnifico, che sapeva cantare accompagnandosi sulla lira, come testimonia il filosofo platonico Marsilio Ficino, se non proprio con magistero contrappuntistico, che era abilità dei maestri ben ferrati nell'arte, certamente con gusto di dilettante raffinato. Possedeva Lorenzo una buona raccolta di strumenti, fra cui diversi organi di piccole dimensioni da camera, dei quali c'informa Luigi Parigi in *Laurenziana. Lorenzo dei Medici cultore della musica* (Firenze, Olschki, 1954). Ebbe caro il famoso organista Antonio Squarcialupi, che fu apprezzato dal fiammingo Dufay, e il cui busto esistente in Santa Maria del Fiore sembra sia stato eseguito a spese di Lorenzo, dopo la morte dell'artista avvenuta nel 1480; ed anche un'altra celebrità, Heinrich Jsaak, detto Arrigo Tedesco, che fu organista della cattedrale e morì nel 1527. Alla corte di Lorenzo funzionava una cappella privata, secondo il costume che si andava diffondendo nelle Signorie, costituita da una quindicina di strumenti. Ma Lorenzo ed altri membri posteriori della famiglia Medici non rappresentano quell'eccellenza del mecenatismo musicale, per cui, fra il '600 e il '700, epoca, d'altronde, di ben altro sviluppo dell'arte dei suoni, Ferdinando si acquistò meritata fama. Discepolo di uomini insigni, quali Vincenzo Viviani e Francesco Redi — delle opere del Redi curò a proprie spese l'edizione — fu un vero mecenate per gusto di scienza e di arte. Mentalmente aperta alle iniziative culturali, accettò di proteggere il *Giornale dei Letterati d'Italia* redatto da Apostolo Zeno con la collaborazione di Scipione Maffei, Antonio Vallisnieri ed altri. Nella musica fu particolarmente versato. Suonava parecchi strumenti ad arco e a fiato, l'or-

gano, e con maggior diletto il clavicembalo; conosceva profondamente l'arte del contrappunto. Curò a proprie spese l'educazione musicale di molti giovani « virtuosi » e suonatori, e la sua cappella privata fu una delle più numerose. Musicisti celebri, toscani, o d'altre regioni nei loro soggiorni toscani, ebbero da Ferdinando « protezione », come si diceva, favori ed onori: fra di essi Giov. Maria Clari pisano maestro di cappella a Pistoia, Alessandro Melani maestro di cappella in San Petronio a Bologna, fratello minore di Jacopo Melani noto autore di melodrammi giocosi, Bernardo Pasquini sommo organista del secolo, che fu carissimo a Cristina di Svezia, Giorgio Federico Händel che a Firenze compose la sua prima opera italiana, *Rodrigo*.

Nella sua villa principesca di Pratolino costruì un teatro, ove furono eseguite molte opere. Sebbene questi spettacoli non fossero sempre di alto livello, a causa delle economie che il principe era costretto ad imporsi per la molteplicità delle imprese in cui profondeva danaro (ma bisognerebbe stabilire quali fossero i suoi rapporti economici col Granduca), tuttavia Pratolino fu un centro vivo che attrasse parecchi musicisti di fama, i quali scrissero opere per commissione di Ferdinando o le offrirono. Riportiamo qualche titolo dai molti che Leto Puliti trasse dalle carte medicce e pubblicò in « Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze » (a. XII, 1874): *Ifanassa e Melampo* di Giovanni Legrenzi; *La serva favorita* e *L'ipocondriaco* di Gius. Maria Buini, perdute; *Il tiranno di Colco e Attilio Regolo* di Giov. Maria Pagliardi, maestro di cappella del Granduca; *Faramondo* di Carlo Francesco Pollarolo. A queste vanno aggiunte le numerose opere di Jacopo Antonio Perti, maestro di cappella in S. Petronio a Bologna, e quelle del grande palermitano Alessandro Scarlatti. Del Perti, che fu assunto come maestro a Pratolino, si ricordano le esecuzioni di *Lucio Vero*, *Dionisio re di Portogallo*, *Ginevra di Scozia*, *Berenice regina di Egitto*, *Rodelinda regina dei Longobardi*; dello Scarlatti, *Anacreonte*, con cui

fu inaugurato il teatro di Pratolino nel 1698, *Arminio*, eseguito a Firenze non a Pratolino, *Turno Aricino*, *Lucio Manlio* (il II atto), *Il gran Tamerlano* (alcune di queste non si conoscono) ed almeno altre due ignote. I rapporti tra Ferdinando e Scarlatti sono documentati dalla corrispondenza epistolare, nella quale sono lettere molto importanti: celebre quella con cui Alessandro con parole commosse annunzia la partenza di suo figlio Domenico da Roma, città inospitale per i musicisti, particolarmente gli operisti, e il suo arrivo a Firenze (« Questo mio figliuolo è un'aquila cui sono cresciute le ali. Non può rimanere ozioso nel nido e io non posso tarparne il volo ecc. »). E' però noto che nell'ambiente di Pratolino, spagnolescente, mondano e leggiadro, le opere di Scarlatti non ebbero grande favore: Ferdinando stesso le giudicava di stile dotto, scolastico, e sebbene si avvalesse della sua opera, non accontentò il desiderio del maestro d'essere assunto alla direzione artistica di Pratolino, e gli preferì il Perti.

Quasi tutti gli operisti predetti, e molti altri compositori, fornirono per gli spettacoli e concerti di Ferdinando una grande quantità di musica sacra e profana, una dozzina di oratori, mottetti, cantate e duetti sacri e da camera, responsori, misereri, pastorali, madrigali, serenate, divertimenti, arie. Un altro merito di questo mecenate, detto *l'Orfeo dei Principi*, invitato da varie accademie ad assumere la protezione, come la celebre *Accademia dei Filarmonici* di Bologna presieduta in quel tempo dal noto maestro Franc. Antonio Pistocchi, fu d'aver chiamato a Firenze il padovano Bartolomeo Cristofori, inventore del martelletto separato dal corpo del tasto nel pianoforte, di cui pubblicò una relazione Scipione Maffei nel *Giornale dei Letterati d'Italia* (1711) con descrizione particolareggiata e disegno tecnico: Cristofori fu conservatore della collezione degli strumenti musicali di Ferdinando.

Alessandro Scarlatti non aveva torto a dolersi dell'ambiente romano sotto il papa Innocenzo XI Odescalchi, che

fu tra i più accaniti a combattere la passione dei romani per gli spettacoli. Non furono fervidi di mecenatismo, quegli anni, tra il 1676 e il 1689, nella città papale che aveva avuto protettori delle arti della statura di Leone X. Il quale fu pure buon musicista, avendo avuto a maestro Jsaak, e tentò la composizione polifonica. Secondo André Pirro, in *Léonx et la musique* (in *Mélanges etc.*, citato), dette impulso alla musica sacra, non per la legittima necessità edificatoria, ma per lo straordinario effetto emotivo che la musica faceva sul suo animo. Protesse i musicisti, e fu perfino rimproverato d'essere troppo generoso quando li ricompensava con premi rilevanti avendo suonato insieme con loro. Celebre è la cappella di cantori leonina, ricordata dal Folengo nelle *Maccheronee* coi versi: « O felix Bido, Carpentras, Silvaque, Broyer, Vosque leoninae cantorum squadra capellae »: Bido o Bidon è celebrato anche dal Castiglione nel *Cortegiano*, come cantore dalla maniera « artificiosa, pronta, veemente, concitata, e di così varie melodie, che i spiriti di chi ode tutti si commovono e s'infiammano, e così sospesi par che si levino insino al cielo »; Carpentras è il provenzale Eleazaro Genet, famoso cantore, liutista, compositore di frottole prima che Leone X, che l'ebbe in grande familiarità, l'inducesse a rivolgersi alla musica sacra. Il 13 dicembre 1515, la cantoria di papa Leone si cimentò a Bologna in una specie di gara con quella di Francesco I, naturalmente senza vincitori né vinti.

Ma al tempo dello Scarlatti in Roma era in agitazione il campo teatrale. Il Cardinale Rospigliosi, poi papa Clemente IX, aveva protetto gli spettacoli e aveva lui stesso scritto dei libretti. Sotto Innocenzo XI divamparono contrasti pro e contro gli spettacoli. La regina Cristina di Svezia, figura ben nota del mecenatismo letterario ed artistico, che nel palazzo Riario alla Lungara teneva al suo servizio gran numero di cantori e musici e dava spettacoli memorabili (famosa una cantata da camera eseguita nel febbraio 1687, per l'ascesa al trono di Giacomo II d'In-

ghilterra: parole del noto poeta secentesco Alessandro Guidi, musica di Bernardo Pasquini; orchestra di 150 archi diretta da Arcangelo Corelli) contrastò la rigida volontà di papa Innocenzo, e nella lotta antipapale per salvare il teatro romano, ebbe alleato appunto lo Scarlatti, da lei protetto e divenuto suo maestro di cappella.

Questo grande artista fu pure nelle grazie di un altro mecenate dell'epoca barocca, il cardinale Benedetto Pamphilj, che dal famoso architetto Carlo Fontana, il quale era nel ruolo dei suoi « provvisionati », fece costruire un teatro stabile nel suo palazzo, inaugurato nel carnevale del 1684. Alla direzione si susseguirono musicisti celebri, Melani, Pasquini, Scarlatti, Corelli, Cesarini. Il cardinale manteneva un'orchestra privata formata di giovani musicisti che faceva istruire nella sua casa, dei quali alcuni giungevano ad alto livello artistico; quando poi si doveva allestire un grande spettacolo, egli assumeva i maggiori suonatori di Roma, chiedendoli in prestito alle rispettive cappelle di cui facevano parte: usanza assai praticata in quei tempi, che suscitava disgusti fra i signori e scambi di lettere acide quando un suonatore o cantore prestato non tornava più presso il suo signore ma restava al servizio del nuovo. Storicamente importante è l'esecuzione dell'opera di Scarlatti *La Rosmene* ovvero *L'Infedeltà fedele*, avvenuta nel palazzo Pamphilj nel 1686, due anni prima che avesse luogo l'esecuzione generalmente considerata come la « prima » al Palazzo Reale di Napoli. Altre notevoli esecuzioni furono: *Alessandro nelle Indie*, testo di Metastasio, musica del calabrese Leonardo Vinci; *Sant'Agnese*, oratorio di Pasquini. Il cardinale ebbe al suo servizio anche Arcangelo Corelli, incluso nel ruolo ordinario con altri virtuososi e musicisti: gli aveva assegnato dieci scudi mensili e lo teneva alloggiato nel magnifico palazzo del Corso in un appartamento speciale (Lina Montalto ha pubblicato in fac-simile i documenti relativi, in *Un mecenate in Roma barocca*; Firenze, 1954). Corelli passò in seguito al servizio

del cardinale Pietro Ottoboni. Felice ambiente romano, che vedeva fiorire contemporaneamente tre grandissimi musicisti, Scarlatti, Pasquini, Corelli, in ottime relazioni di amicizia, di stima, di emulazione, e mecenati del più alto patriziato, Pamphilj, Ottoboni, Ruspoli, Borghese.

Le cronache del mecenatismo italiano potrebbero prolungarsi per un pezzo, chè non mancano sondaggi compiuti nelle città più fervide di vita musicale, divulgati in libri, opuscoli, ma pure nelle opere monografiche sui singoli musicisti. Ricordiamo i grandi centri di Mantova e Modena, sui quali scriveva Ludovico Antonio Muratori, negli *Annali d'Italia*, anno 1690: « Gareggiavano più delle altre tra loro le corti di Mantova e di Modena dove i duchi Ferdinando Carlo Gonzaga e Francesco II d'Este si studiavano di tenere al loro stipendio i più accreditati cantanti e le più rinomate cantatrici, e i suonatori più cospicui di vari musicali strumenti ». Francesco II, duca di Modena, è il fondatore della biblioteca Estense, ove si trovano 148 composizioni di Alessandro Stradella. Fra i molti musicisti da lui protetti è Giovanni Bononcini che gli dedicò i *Trattenimenti Musicali* per più strumenti. Di Mantova e della corte dei Gonzaga si ha gran quantità di notizie. Le ricerche dell'abate Pietro Canal (*Della musica in Mantova*; Venezia, 1881) compiute principalmente nell'archivio Gonzaga, non oltre però il ducato di Vincenzo I, quelle più recenti di A. Bertolotti, che abbracciano quattro secoli (*Musicisti alla corte dei Gonzaga in Mantova dal sec. XV al XVIII*; Milano, Ricordi, 1891) ed altre meno importanti sull'argomento specifico, sono basilari, sebbene abbiano bisogno di integrazioni e di approfondimento. La corte gonzaghesca è di somma importanza anche nei secoli più addietro, perchè fu tra le prime ad accogliere i maestri fiamminghi e nello stesso tempo dedicarsi a proteggere i compositori italiani. Marchetto Cara veronese fu uno dei più favoriti fin dagli ultimi anni del '400: la munificenza del marchese Francesco Gonzaga è documentata da donazioni di terreni nel vicariato di Gonzaga e nella

podesteria di Sermide, e di una casa in Mantova — l'atto di quest'ultima donazione reca l'affettuoso attestato di stima: *Musicus noster excellens*. Erano quelli gli anni in cui i signori cercavano musicisti italiani per creare cappelle nostrane, per « suscitare la musica in Italia », come scriveva il Duca di Milano al Marchese di Mantova fin dal 1473, proponendogli una specie di progetto mirante a svincolare gli organismi musicali di corte dalla soggezione ai musicisti stranieri di scuola fiamminga che calavano in Italia e sembravano gli unici laureati per assumere l'ambito e remunerato ufficio di fondatori e maestri di cappelle musicali cortigiane. E in Mantova, con l'istituzione della cappella di corte inaugurata il 12 gennaio 1511, comincia l'epoca più gloriosa del mecenatismo gonzaghese. A capo di essa si succedevano musicisti famosissimi, come il fiammingo Jacob van Wert, Benedetto Pallavicino cremonese, il sommo Claudio Monteverdi e contemporaneamente funzionava la cappella della chiesa ducale di Santa Barbara, da poco costituita, a capo della quale fu lo stesso Van Wert in un periodo successivo, Giov. Giacomo Gastoldi da Caravaggio, ed altri. Anche il grande Marcantonio Ingegneri era stato al servizio dei Gonzaga, mentre Luca Marenzio e il Palestrina trattarono con la corte mantovana, ma non furono assunti per le loro forti richieste pecuniarie. La cappella ducale comprendeva, oltre il maestro, un organista e un vice-organista di camera e di chiesa, un certo numero di « musicisti » e « virtuose », suonatori di vari strumenti, viola, liuto, contrabbasso, e poi ballerini ed esperti di musica fra i quali il copista.

Francesco II Gonzaga e sua moglie Isabella d'Este, Guglielmo I e Vincenzo I hanno nobilmente dato lustro alla loro casa, generalmente liberalissima verso le arti, come mecenati della musica. Isabella fu una delle più appassionate di musica fra le grandi dame dei suoi tempi. Apprese a suonare il liuto, oltre gli strumenti più particolarmente diffusi fra gli aristocratici e le persone di elevata cultura, la lira, la viola, il clavicordo: sappiamo di alcune sue ordina-

zioni di strumenti per proprio uso: « una cithara piccola che fusse bona per el brazo nostro »; un clavicordo, un liuto d'ebano ordinato al maestro intagliatore Lorenzo da Pavia. Amava circondarsi di musicisti di valore; chiedeva ella stessa a poeti di Mantova, di Ferrara, di scriverle degli strambotti, che faceva musicare dal celebre frottolista Tromboncino. Segno della passione d'Isabella per la musica, è pure l'aver preso per blasone le note musicali. Sotto il Duca Guglielmo, salito al trono nel 1550, la musica in Mantova ebbe più vigoroso impulso. Guglielmo fu egli stesso compositore non spregevole, se il Palestrina lodò alcune sue composizioni. Non badò a spese per avere buoni musicisti a corte, Ma lo superò Vincenzo, suo figlio. Questo duca, che fu guerriero oltre che uomo di gusti artistici raffinati, che amò e protesse il Tasso e fu in relazione col Galilei padre e figlio e s'interessò vivamente alle scoperte di Galileo, fu buon conoscitore di musica pur lui, e al tempo in cui Monteverdi entrò al suo servizio in qualità di « sonatore di viola » (1591), si dedicò allo sviluppo e alla organizzazione della musica alla sua corte. Ed ebbe molto caro il Monteverdi, che indirizzò a comporre drammi musicali, dandogliene commissione sebbene non lo abbia largamente ricompensato come si penserebbe, provocando le continue lamentele dell'artista per gli stentati pagamenti degli stipendi e delle pensioni.

Si potrebbe continuare a racimolare notizie sui principi e signori protettori della musica nelle varie città d'Italia, Parma, Urbino, Napoli, e altrove; ma non è questa la sede opportuna, chè abbiamo voluto soltanto segnalare l'interesse dell'argomento attraverso alcuni esempi cospicui di mecenatismo. Vogliamo invece far cenno di quegli che si può considerare l'ultimo mecenate della musica in Italia, il conte Guido Chigi-Saracini, il quale nel palazzo di sua proprietà in Siena ha allestito una magnifica sala da concerto, dotata di un grandioso organo, che il grande Marco Enrico Bossi inaugurò il 22 novembre 1923. La passione musicale del conte Chigi-Saracini, competentissimo dell'arte,

ha trovato modo di esplicarsi creando sia una magnifica raccolta di strumenti pregevolissimi, sia diverse istituzioni musicali per l'esecuzione e per il magistero didattico di livello superiore. Nel 1907 fondò il *Quintetto senese*; nel 1932 l'*Accademia musicale*, ove chiamò per insegnarvi maestri di molto valore e si avvalse pure dell'opera didattica di molti insigni musicologi e critici; nel 1939 iniziò le *Settimane musicali senesi*, come conclusione dei corsi, in settembre, dedicandole a campi definiti, Vivaldi, autore particolarmente curato all'*Accademia senese*, Scarlatti, Cimarosa, Scuola veneziana, Scuola romana, Scuola toscana; nel 1946 istituì il *Centro di studi vivaldiani*. Questo fervore d'iniziativa, nelle quali il mecenate ha profuso e profonde ingenti mezzi con munificenza di gran signore, lo fa parere figura anacronistica, come è stato detto, nel mondo odierno insaziabile di danaro. L'unicità di questo esemplare sopravvive di una razza di mecenati che dopo il Settecento è andata a poco a poco spegnendosi, è un fatto che ci rende ammirati e insieme amareggiati. La musica è in crisi in tutti i suoi campi: è in crisi il teatro in tutto il territorio nazionale, eccetto poche sedi maggiori; è in crisi il canto; è in crisi l'orchestra per la carenza di alcune specialità di strumenti, specialmente i fiati; sono in crisi i rapporti fra compositori e pubblico. Il « servizio » pubblico, soprattutto per il vasto settore teatrale, è ormai passato allo Stato, il quale dovrebbe pure sorreggere gli organismi orchestrali esistenti e suscitarnene molti altri, poichè male possono provvedervi istituti ed accademie private. Ma l'immenso patrimonio della musica da camera, solo l'iniziativa di ristrette società musicali e cenacoli, e di singoli fautori e protettori può riesumarlo. E' questo il campo per il quale si desidererebbe che un illuminato mecenatismo risorgesse, affrancando l'opera statale.

INDICE

GUIDO CHICI SARACINI - Prefazione	5
---	---

Scuola Bolognese

LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI - La Scuola musicale bolognese	9
FEDERICO GHISI - Aspetti vocali e strumentali della Scuola bolognese Secentesca: G.B. Mazzaferrata - Giuseppe Torelli	23
ADELMO DAMERINI - Luca Antonio Predieri e il suo « Stabat »	31
ETTORE DESDERI - Giov. Batt. Martini (1706-1784)	43
ETTORE DESDERI - Il Concerto in fa magg., la Sinfonia a quattro e il « Don Chisciotte » di G.B. Martini	49
RENATO MARIANI - Noterella su G. Sarti	53
ADA MELICA - Due operine di Rossini	59

Scuola Modenese

GINO RONCAGLIA - La Scuola musicale modenese	69
GINO RONCAGLIA - Orazio Vecchi e « Le Veglie di Siena »	83
RICCARDO ALLORTO - Alessandro Stradella e la Cantata a tre per il SS. Natale	91
BIANCA BECHERINI - Dal « Barocco » all'Oratorio di Giovanni Bononcini	97

Appendice

RODOLFO PAOLI - Sulla « Inditha triumphans » di Vivaldi	113
UGO BERNARDINI MARZOLLA - Il mecenatismo e la musica	119

TERMINATO DI STAMPARE IL 15 SETTEMBRE 1956
DALLE ARTI GRAFICHE TICCI
SIENA



Prezzo L. 1000

mia M
—
s

IBL