

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA
FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

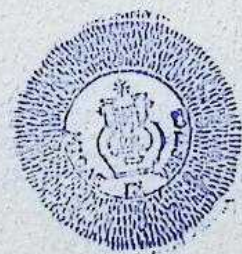
MUSICISTI LOMBARDI
ED
EMILIANI

A CURA DI
ADELMO DAMERINI E GINO RONCAGLIA

HANNO COLLABORATO:

G. BARBLAN - B. BECHERINI - G. BIELLA - M. BRUNI - A. DAMERINI
M. M. L. FABBRI - O. MISCHIATI - R. MONTEROSSO - G. RONCAGLIA
L. F. TAGLIAVINI

per la XV Settimana Musicale
14-21 SETTEMBRE 1958



SIENA - MCMLVIII



ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA
FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

MUSICISTI LOMBARDI ED EMILIANI

A CURA DI
ADELMO DAMERINI E GINO RONCAGLIA

HANNO COLLABORATO:

G. BARBLAN - B. BECHERINI - G. BIELLA - M. BRUNI - A. DAMERINI
M. M. L. FABBRI - O. MISCHIATI - R. MONTEROSSO - G. RONCAGLIA
L. F. TAGLIAVINI

per la XV Settimana Musicale
14-21 SETTEMBRE 1958



SIENA - MCMLVIII

Proprietà letteraria riservata

Dopo la esperienza della passata XIV Settimana Musicale, in cui un tema non di carattere rigorosamente storico guidò nella costruzione del programma, la Direzione Artistica ha creduto più opportuno e maggiormente efficace ai fini culturali, di ritornare ai criteri che ordinarono il programma delle grandi Scuole Italiane intese in senso lato, le quali offrono una più propizia occasione ad illuminare epoche nei loro grandi caratteri di stile e di ambiente e ad individuare le grandi e le minori personalità, con evidente vantaggio storico ed estetico della cultura.

Pertanto, ed io ho ben volentieri approvato questo rinnovato indirizzo che ottenne risultati considerevoli nelle prime « Settimane Musicali Senesi », quest'anno il pensiero è stato rivolto ai Musicisti Lombardi ed Emiliani. Naturalmente non si è preteso con ciò di esaurire un argomento così vasto e che potrà essere integrato nelle « Settimane » future; ma soltanto si è voluto intendere di far conoscere di alcuni più grandi e minori Musicisti (questi ultimi fanno talvolta storia più dei primi) le opere ignote o poco note che possono approfondire la conoscenza ed offrire nuovo godimento ancora nella ingrata e tormentata età presente.

Ritorrerà così alla luce della ribalta (e speriamo non solo per questa circostanza Senese) una Opera di Donizetti dimenticata dall'anno della sua

nascita — 1833 —, Il furioso all'Isola di S. Domingo, opera che come le altre maggiori, insieme a pagine convenzionali, contiene scene di accesa e di umana fantasia degne di farla rivivere stabilmente nei nostri Teatri.

Saranno offerte poi, nei concerti, opere di Gaffurio, Marenzio, Vecchi, Gastoldi, M. A. Grancini, A. Bononcini e Giovanni, G. A. Perti, Pacchioni, G. B. Vitali, G. B. Sanmartini, M. Chiesa, Legrenzi, Locatelli, autori che ebbero grande peso nel progresso del linguaggio e delle forme musicali e le opere dei quali sono ignote al pubblico ed alcune anche sono poco familiari agli studiosi stessi. E non mancherà il consueto, tradizionale Concerto Vivaldiano nel quale saranno eseguiti due nuovi concerti del Grande Veneziano, che la mia Accademia si onora di aver, dopo secoli di ingiusta dimenticanza, riportato al plauso ed all'ammirazione mondiali, e che fu sempre particolare oggetto di culto nelle Settimane Senesi. Non è chi non veda in tutto ciò quale incremento anche questa presente Settimana, la XV^a, offra alla cultura musicale attuando in pieno quello che fin dalla fondazione io mi sono sempre, in primissimo luogo, proposto.

Nella speranza che tale scopo possa essere raggiunto, sento il dovere di ringraziare i principali Ideatori e Realizzatori della XV^a Settimana Musicale Senese, nonchè i compilatori del presente Numero Unico di cui mi piace e tengo qui ricordare in blocco i nomi: i Maestri Guglielmo Barblan, Adelmo Damerini, Vittorio Baglioni, Giulio Confalonieri, e i Professori Gino Roncaglia, Armando Vannini, e la Signorina Rudge (la Vivaldiana per eccellenza).

Siena, 9 Settembre 1958

GUIDO CHIGI SARACINI



SULLE TRACCE DI UN' ESPRESSIONE MUSICALE « PADANA »

DI GUGLIELMO BARBLAN

Nella immensa pianura del settentrione italico che le prealpi serrano a nord e la diagonale appenninica limita a sud, il grande fiume divide le due popolazioni che di codesta feconda e materna piana maggiormente beneficiano: i lombardi al di là gli emiliani al di qua delle fertili sponde, vivono e operano prima che le acque si impigrino nelle molteplici foci adriatiche. Forse — almeno per il nostro intento —, piuttosto che pensare al fiume che divide, sarebbe preferibile dire che esso unisce, e intimamente, le due antiche razze in certi intendimenti spirituali e in atteggiamenti del gusto che anche in musica scrissero una loro storia.

Mantova e Ferrara, e cioè i Gonzaga e gli Este, che fiorirono sulle opposte sponde, ebbero certo il Po come paterno nume nella maturazione di quel clima musicale rinascimentale che i provvidi scambi e di artisti e di canti favorirono per lungo volgere di anni: e fu storia provinciale o regionale che assunse a impegno italiano e quindi europeo, se si tien conto della portata e del significato che allora ebbero le imprese del nostro genio anche in campo musicale. Nè questi mirabili centri furono i soli padani a coltivare e spesso a contendersi un primato musicale del quale gli illuminati reggitori andavano legittimamente orgogliosi, arte-

fici e responsabili quali essi si sentivano di una civiltà che non ha confronti; poichè sulla sponda sinistra del fiume, e allontanandosi verso nord, Cremona e Milano e Bergamo scrissero le loro grandi pagine in una storia musicale che abbraccia vari secoli; mentre a sud, da Parma a Modena a Bologna, codesta storia perpetuò la sua fascinosa tradizione. E cito, naturalmente, solo alcuni centri maggiori.

Ma l'elencare così e — come potrebbe sembrare — per puro capriccio di accostamento geografico alcuni centri musicali italiani al di là e al di qua del grande fiume, non avrebbe alcun valore se a questo accostamento non si accompagnasse anche un rapporto di parentela spirituale che legghi fra loro le diverse conquiste d'arte che furono vanto delle varie sedi. E poichè questa XV^a Settimana Senese si intitola non già ad una « scuola musicale » lombardo-emiliana — il che allargherebbe di troppo il criterio storico di scuola — ma a musicisti che nelle due regioni nacquero e vissero, e artisticamente ad esse appartennero, è opportuno accennare alle idee che indussero a questa scelta.

Le musiche comprese nei programmi dell'attuale Settimana vanno dalla fine del Quattrocento al terzo decennio dell'Ottocento: panorama musicale di oltre tre secoli, che dalla polifonia sacra e profana della Rinascenza ci porta fino al melodramma donizettiano, attraverso la polifonia barocca d'intonazione religiosa e le forme strumentali della sonata, del concerto e della sinfonia. I protagonisti di questi programmi sono maestri di Lombardia e di Emilia le cui opere furono spesso il frutto di un felice scambio o di una provvidenziale osmosi di tecniche, di gusti e di stili, come più avanti vedremo.

Due duchesse della immortale Casa d'Este, Isabella e Beatrice, illuminano dolcemente la scena musicale settentrionale della fine '400, e della dottrina musicale appresa a Ferrara e della diretta conoscenza di strumenti e di canti esse fecero attivamente partecipi le corti lombarde di Mantova e di Milano quando la prima andò sposa a Francesco

Gonzaga e l'altra a Ludovico il Moro. In Milano però, ancor prima del Moro, Galeazzo Maria Sforza aveva soddisfatto la propria raffinata e coltivata musicalità con l'istituzione di una cappella di corte che, iniziata nel 1471, allineava nel '74 ben quaranta cantori, fra i quali spiccavano i nomi di Josquin des Près, di Loyset Compère, Gaspar van Werbecke, Giovanni Cordier, Jacotin ed altri: insomma quanto di più insigne potevano offrire le scuole di Fiandra che allora tenevano lo scettro della musica dotta europea. Quali fossero le drastiche conseguenze di questa rapida importazione di siffatta schiera di celebrità oltramontane in una città la cui musica fino allora si reggeva umilmente sulla tradizione locale della cappella del Duomo, è facile immaginarlo: ma è importante rilevare anche come il Duca volesse allora dividere codesti cantori in due gruppi, destinandone diciotto al coro « da camera » da lui istituito, e ventidue al coro « da cappella ». E con ciò lo Sforza intuì il privilegio estetico di dar vita ad un gruppo corale cameristico, una quarantina d'anni prima che Leone X ne favorisse la costituzione a Roma.

Nel vitale crogiolo milanese l'afflusso musicale del nord Europa non visse però inconstastato. Infatti nel Duomo, a partire dal 1484, il lodigiano Franchino Gaffurio dotto e battagliero, provvisto dei requisiti intellettuali tipici della civiltà umanistica, riuscì a fare della Cappella metropolitana una roccaforte della musica sacra nostrana; e vivificando di linfa umana e di ariosità popolare l'espressione polifonica, tracciò chiaramente il passaggio dal gotico al rinascimentale. E d'altro canto, nella sfarzosa corte di Ludovico il Moro, la giovanissima Beatrice d'Este caldeggiava, con l'esempio, la predilezione per la melodia profana di gusto popolare, che la più provveduta Isabella alimentava con vivido intendimento d'arte alla corte di Mantova. Un documento del '491 ci dice come codesto intendimento fosse divenuto gioioso svago artistico presso le due corti lombarde: si tratta di una lettera nella quale il capitano

Galeazzo Visconti narra a Isabella Gonzaga com'egli, insieme al buffone di corte Diodato, avesse accompagnato la duchessa Beatrice in una gita di piacere nei boschi di Cusago. « Per la via — scrive il Visconti — a me me bisognò montare in careta insieme con la Duchessa et Diodà, et qui cantasemo più di XXV canzon molto bene accordate a 3 voci; cioè Diodà tenore et io quando contrabasso et quando soprano, et la Duchessa soprano ». Doveva dunque esser ben diffusa anche alla corte milanese la viva pratica di quella composizione comunemente denominata *Frottola*, se una duchessa, un uomo d'armi e un buffone cantando a tre voci potevano eseguirne oltre venticinque nel corso di una scampagnata. E certamente un tale scambio di gusto e d'intendimento d'arte fra Mantova e Milano, tutrici due elettissime menti musicali educate in Ferrara, non rimase senza seguito nello smagliante Cinquecento madrigalistico.

Come era avvenuto a cavaliere fra il '4 e il '500, anche un secolo più tardi le corti sulle opposte sponde del Po sono ancora al centro delle nuove imprese musicali; e questa volta si trattava niente altro che di assistere alla creazione della moderna espressione musicale. A Mantova il cremonese Claudio Monteverdi tracciava la via, in campo vocale, per quella *Seconda Pratica* che in definitiva segnò il passaggio da una concezione puramente lirica alla concezione drammatica della musica; mentre a Ferrara il più giovane Gerolamo Frescobaldi portava, con magistrale visione di genio, la musica organistica ad altezze « piene di finenze e di scoperte meravigliose », come scrisse il contemporaneo Maugars. E, anche qui, non ci troviamo di fronte ad una pura coincidenza cronologica o ad un casuale accostamento geografico, giacchè i contemporanei si accorsero subito delle nuove e non dissimili conquiste raggiunte dai due maestri padani. Pietro della Valle nel suo *Discorso* (1640) scrive: « ...un Frescobaldi, che oggi vive, il quale V.S. pure confessa che lo faceva stupire e bene spesso commuovere ». E il milanese Aquilino Coppini, professore

di retorica a Pavia che fu in relazione col Monteverdi, inviando nel 1609 ad un amico di Lovanio madrigali di vari autori, così raccomandava: «...Le musiche di Monteverdi esigono pause alquanto lunghe e, nel cantarle, occorre articolare la frase. Devono essere un po' sostenute, abbandonandosi a qualche lentezza e talvolta anche affrettando. Tu stesso ne sarai il regolatore. In esse ammira la potenza nel muovere le passioni » (nelle *Lettere Armoniche* raccolte da A. Banchieri, Bologna 1628).

Il raggiungimento di una commossa tensione dell'animo operata attraverso il magico mondo dei suoni, appare dunque come il fine supremo di quella nuova musica che inizia il suo canto fra le sponde emiliane e quelle lombarde del grande fiume; e codesta attesa e ricercata passionalità apre il campo ad una nuova tecnica interpretativa, spiccatamente padana, che altro non è che il moderno « rubato ». Lo dice la citata lettera del Coppini, lo confermerà il Frescobaldi nella prefazione al secondo libro delle *Toccate* (1627), quando rimetterà « al buon gusto e fine giuditio del sonatore, il guidare il tempo ». La musica vive ormai nella umana libertà del ritmo, si identifica nella capacità di rendersi interprete delle passioni, e di continuo rinasce nella soggettiva compartecipazione dell'interprete. Nè questo bagaglio di conquiste espressive tipicamente padane sembra limitarsi alla sola musica: poichè la frase con la quale il Monteverdi termina la prefazione al quinto suo libro di madrigali (1605): «...e credete che il moderno compositore fabbrica sopra li fondamenti della verità », non mi pare troppo lontana dalla seguente frase con cui il suo grande conterraneo, e affine, Caravaggio sintetizzò i propri principi estetici nel 1603, a Roma, nel corso di un interrogatorio giudiziario: « Appresso di me un pittore valentuomo è uno che sappi dipinger bene et imitar bene le cose naturali ». Sarà infatti dalla nuova intuizione monteverdiana che nascerà la profonda tristezza dell'uomo Orfeo e della donna Arianna, ormai *smitizzati*; come smitizzato è appunto quel gabelliere

al tavolo di gioco che il Caravaggio colse per la sua « Vocazione di S. Matteo ». Ecco dunque che il realismo drammatico monteverdiano, come il primo moderno canto strumentale frescobaldiano non sembrano sbocciare per virtù di scuole ma, direi, per suggestione d'ambiente; quella stessa suggestione che al lombardo Tasso aveva fatto trovare in Emilia la terra atta alla sua fantasia « sempre travagliata e rotta dal suo stesso eccesso di passione e di colore » (Bacchelli).

Nè qui si concludono queste osservazioni sugli avvenuti scambi di pregnanti neologismi regionali, e quindi di stili e di estetiche, che favorirono l'affratellarsi in musica fra i maestri lombardi e quelli emiliani, chè il Seicento strumentale apre un nuovo capitolo di questa stupefacente osmosi d'arte. Lo strumento destinato più d'ogni altro a favorire, in Italia, l'affermarsi l'estendersi e il maturarsi di una « coscienza strumentale » fu il violino: nella sua voce si riassunsero le esperienze di tutti gli strumenti ad arco che lo avevano preceduto nei secoli, e attraverso il dominante fervore del suo canto vennero definendosi le forme della sonata e del concerto. Il violino fu strumento creato e portato a perfezione in Lombardia, fra Brescia e Cremona; e lombardi furono i maestri che dai primi decenni fino all'ultimo quarto del secolo ne scopersero o ne divulgarono la personalità espressiva: dai bresciani Gio. Battista Fontana, Francesco Turini e Biagio Marini, ai bergamaschi Tarquinio Merula e Giovanni Legrenzi, al mantovano Carlo Farina, al cremonese Gio. Battista Vitali. Figure di geniali pionieri che svolsero la loro attività fra le città lombarde e quelle emiliane, e prepararono l'avvento del grande romagnolo Arcangelo Corelli.

Fu uno studioso emiliano d'elezione, il Vatielli, a individuare questa ascendenza lombarda della scuola strumentale bolognese (*il Corelli e i maestri bolognesi del suo tempo*, Bologna, 1927), indicando in Maurizio Cazzati di Guastalla che fu a Bologna per quattordici anni come di-

rettore della famosa Cappella di S. Petronio, « l'importatore più autorevole di questo genere d'arte che in quelle regioni dell'Italia settentrionale aveva avuto la sua culla e il suo sviluppo primitivo ». Lombardia ed Emilia — e fra i maestri emiliani occorre ricordare la bella figura di Marco Uccellini — sono dunque ancora una volta unite, e questa volta nella formazione di una vera scuola che avrà a suo maggior centro Bologna e alla quale si formeranno le due forti personalità di Giuseppe Torelli e del Corelli.

Col tramontar del Seicento questo regolare scambio fra Bergamo, Milano, Cremona, Mantova, Ferrara, Modena e Bologna — le cui corti e, più tardi, le rispettive cattedrali, avevano visto alternarsi per oltre due secoli musicisti delle due regioni — sembra estinguersi. La regione ha concluso la sua missione di animatrice e di custode gelosa di maestri e di scuole; ormai quel « clima padano » che era stato privilegio di ristrette corti è diventato clima europeo. Monteverdi, Frescobaldi e Corelli hanno sparso in ogni centro la nuova semente fecondata al di qua e al di là del grande fiume, nel reciproco patto di un'antica amicizia spirituale. Le vie del mondo si son fatte più facili, gli appelli del nord sempre più frequenti; e non pochi saranno gli artisti nostri che, divenuti messaggeri del tesoro di esperienze italiane, finiranno i loro giorni in terra straniera. E si tratta di un elenco di nomi troppo lungo e troppo noto perchè si debba qui ripeterlo.

Giunti a questo punto, e volendo tirare le somme delle precedenti considerazioni, mi sembra sia necessario, più che opportuno, avanzare l'idea che i molti e molti settecenteschi ambasciatori musicali del nord e del sud d'Italia che sciamarono oltr'alpe, non andassero divulgando, in campo operistico e in quello strumentale, solo i frutti delle espressioni d'arte che una comoda discriminazione storica ha finora suddiviso fra le scuole di Venezia, di Roma e di Napoli; ma che a queste fondamentali correnti artistiche italiane occorrerebbe aggiungere anche quella che fa capo

alla tipica espressione maturatasi in Emilia e in Lombardia, e che mi è piaciuto definire come « clima padano ». Siamo di fronte, come si è visto, a un clima espressivo che, partendo dalla lontana adozione di un melodizzare semplice e popolare, durante il periodo barocco potenziò codesto canto di impensata forza drammatica, e nel contrasto chiaroscurale di più vibranti accenti fissò i prototipi di un moderno e universale realismo musicale. Di qui l'avverarsi di un'arte che, abbandonando l'aristocratica ambientazione delle corti, imboccò la giusta via per rivolgersi a più vasti ed eterogenei pubblici, dopochè le passioni umane ebbero trovato nel suono il loro interprete più verace e immediato. Di qui il « patetismo » che sarà la nota preferita dai maestri lombardi o emiliani, sempre così pronti ai richiami più gelosamente e pateticamente umani anche quando, per avventura e in epoca a noi vicina, di codesta umanità essi vorranno interpretare gli aspetti comici. Il lombardo Donizetti è sempre sopraffatto da una sorta di melanconica benevolenza anche quando si atteggia a ridicolizzare sia la dabbenaggine di Nemorino nell'*Elisir d'amore*, sia la tragica stoltezza di Don Pasquale; e l'emiliano Verdi, fallito il tentativo dell'unica sua opera buffa, firmò il testamento del profondo suo pessimismo nell'amara e raffinata esperienza di sir John Falstaff.

E poichè ho ricordato i due nomi con i quali, partiti dal lontano Umanesimo del lombardo Gaffurio, siam giunti fino alle soglie della musica contemporanea, vorrei concludere questa tesi sulla verità di una espressione padana che si differenzia dalle grandi scie musicali veneziane, o napoletane, o romane, osservando come anche nella maturazione di queste due forti personalità del melodramma ottocentesco, quello scambio regionale sul quale tanto ho insistito agì come indispensabile coefficiente formativo. Il bergamasco Donizetti, già avanti negli studi musicali condotti in patria, aderì al richiamo della dotta scuola di Bologna quando si trattò di consolidare la mano al contrappunto e di aggior-

narsi nella conoscenza e nel gusto; mentre Verdi sentì di doversi rendere partecipe dell'arte lombarda quando, attraversato il Po, venne a dimostrare in quella Milano che egli doveva fare assurgere a capitale melodica d'Europa.

MUSICISTI LOMBARDI

SANMARTINI E LA SCUOLA SINFONICA MILANESE

DI GUGLIELMO BARBLAN

E' sempre necessario, dovendo discorrere di Giovan Battista Sanmartini (Milano 1701-1775), rifarsi a chi di lui ci lasciò una prima testimonianza viva e, per gran parte, attendibile: al censore e direttore di teatro Giuseppe Carpani che nelle sue *Haydine ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, pubblicate nel 1812 e ristampate nel '23, esaltando l'arte del grande sinfonista austriaco non dimenticò di spezzare una lancia anche in favore del maestro milanese la cui arte doveva essere a lui ben nota. Scriveva dunque il Carpani (pag. 61 dell'ediz. 1823): «...nessuno io credo somministrò più occasione di meditare e di osservare al nostro Haydn, che il già nominato Emanuele Bach, il milanese Sanmartini, ed il lucchese Boccherini. Haydn confessava il moltissimo che doveva al primo di questi; lasciava intendere che ponderate aveva le squisite composizioni del terzo; ma più volte mi disse di non dover nulla al secondo, aggiungendo di più, ch'*egli era un imbroglione*. Io però ne appello a chiunque vorrà imparzialmente esaminare le prime composizioni dell'Haydn, e confrontarle con quelle del Sanmartini. Vedrà egli di quante idee, di quante bizzarrie e di quante invenzioni di questo rinomato scrittore si giovasse l'Haydn, non da vile plagiatario,

ma da maestro ». E poche righe più sotto, quasi a far autorevolmente suffragare da altri la propria asserzione, il Carpani riporta quella famosa esclamazione: « ho trovato il padre dello stile di Haydn! », con la quale l'operista boemo Mislivecek sottolineò la sua prima impressione ricevuta dalle sinfonie sanmartiniane, ascoltate in Milano attorno al 1778, cioè tre anni dopo la morte del maestro.

Il silenzio e, peggio, l'ostile irrigidimento — non certo disinteressati — attorno al nome del Sanmartini, erano dunque iniziati assai presto; e anche ad un ammiratore devoto come il Carpani dovè apparire sospetto il drastico atteggiamento haydniano nei confronti del Sanmartini, se si affrettò ad affermare decisamente (pag. 62) che: « L'Haydn potè contrarre facilmente il gusto del Sanmartini, ed imitarne le mosse, il fuoco, il brio, e certe belle stravaganze che regnano in quella musica piena d'idee e d'invenzione ». E ciò anche se più tardi lo Haydn, sempre a detta del Carpani, si guardò bene dall'imitare il « capricciosissimo Milanese » nel costume di seguire « all'impazzata gl'impeti della sua fervida fantasia ». Preso l'avvio nella difesa del Sanmartini, il Carpani non ebbe a lesinare lodi al di lui indirizzo, attribuendogli con una certa larghezza cospicui meriti tecnici (pag. 63): « Devesi a lui l'uso del mordente, delle note sincopate, delle contro-arcate, e delle punteggiature continue; le quali grazie, se pure si conoscevano, non erano in grande uso; egli le introdusse nel violino com'è facile di rilevare dalle sue composizioni, confrontate con quelle de' precedenti scrittori ». Insomma, anche quel bagaglio tecnico-ornamentale che fu tipico della *galanteria*, e che ebbe ordinato impulso dai nostri violinisti-compositori operanti attorno al terzo e quarto decennio del '700 (Veracini, Tartini, Geminiani), viene riferito come conquista espressiva del sinfonismo sanmartiniano.

Nè la elencazione dei meriti inventivi del maestro milanese è qui finita, chè il Carpani, insistendo negli apprezzamenti tecnici, giustamente osserva (pag. 64) come nelle

sinfonie sanmartiniane « si sentì per la prima volta il gioco separato delle viole, che da prima sonavano col basso; e che udironsi movimenti continuati di violini secondi, i quali si fecero con bella novità scorrere per un modo tutto diverso da quello dei violini primi... », per concludere che: « Se a questi pregi unito avesse il Sanmartini una più fondata teoria e una maggiore applicazione, avrebbe avuto l'Italia il suo Haydn prima che lo avesse l'Alemagna ». A questo punto, quasi intimidito dalla portata dell'affermazione, il Carpani chiama a proprio sostegno le testimonianze in favore del Sanmartini lasciateci dal Rousseau, dal Burney e dal Quantz, per arrivare a dire (pag. 66): « Mi perdoni il mio Haydn; ma l'uomo di cui un Burney potea parlar così, non era certo un imbroglione ».

Non mancava dunque un'atmosfera artatamente polemica attorno alla figura del Sanmartini probabilmente fin da quando egli era ancora in vita: comunque certamente da quando la sua musica era stata messa in dimenticanza dopo che nei cieli del sinfonismo europeo giganteggiarono le figure di Haydn, di Mozart e di Beethoven. E codesta atmosfera si rinnovò attorno al nome del maestro milanese anche quando la moderna storiografia musicale volle occuparsi del delicato problema dell'origine della sinfonia. Quando cioè, mentre da una parte Hugo Riemann proclamava l'esperienza dell'orchestra della corte di Mannheim, con a capo il boemo Stamitz, come fecondatrice di quella nuova concezione dialettica strumentale che aprì la strada alla sinfonia classica, dall'altra il nostro Fausto Torrefranca rivendicava in Sanmartini l'*homo novus* della grande conquista.

Noi non vogliamo riprendere qui una trascorsa quanto sterile polemica: vogliamo solo ricordare come i documenti e le testimonianze ci ripetano la fama europea che circondava la scuola sinfonica milanese, e ci convincano di quanto, al Nord, fossero desiderate, richieste, e attese le sinfonie sanmartiniane. Già il Presidente De Brosses passando per

Milano nel 1739 aveva riportato quell'impressione di cui riferirà nella lettera LI del suo *Viaggio in Italia*, scrivendo: « i migliori seminari per maestri di cappella, sono a Napoli... per le voci, la buona scuola si trova a Bologna; in Lombardia ha il suo regno la musica strumentale ». E già prima, deprecando certi barocchismi dei cantanti, aveva precisato come la preferenza per la musica italiana gli veniva suggerita non già dal bel canto, come potremmo oggi supporre, ma da « mirabili sinfonie e cori di cui non finirei mai di tessere l'elogio ». Trent'anni più tardi passa da Milano, per il suo viaggio musicale, il già ricordato dott. Charles Burney, che nel suo *The Present State of Music in Italy* (1771), stendendo il capitolo dedicato alla musica nella metropoli lombarda, avverte subito: « Milano è grandissima e popolatissima, e la musica vi è molto coltivata. Giovan Battista San Martini è organista di due o tre chiese... Questo artista è fratello del famoso Martini di Londra... La musica del primo, che a Londra è chiamato il Martini milanese, è molto apprezzata in Inghilterra ». Più sotto il Burney dopo aver riferito la sua impressione sulla piena vitalità del maestro ormai settantenne, da lui ammirato come direttore di una messa nella chiesa del Carmine, e dopo aver rilevato che, « gli accompagnamenti erano ingegnosissimi e pieni di brio e del fuoco tutto proprio di questo compositore », conclude: il numero delle sue messe è quasi infinito, eppure il suo genio e il suo brio sono ancora in pieno vigore ».

Il Sanmartini settantenne, famoso pure nella lontana Inghilterra, entusiasmava dunque financo nelle esecuzioni religiose delle chiese milanesi; mentre nelle serate musicali egli era al centro di quelle accademie che costituivano una delle più ambite attrattive artistiche dei salotti milanesi. Il Burney assistette ad uno di questi concerti dove trovò un'orchestra di « più di trenta esecutori fra i quali parecchi bravissimi », e dove furono eseguite sinfonie di G. Cristiano Bach, e una del Martini che fu trovata bellissima ». Che queste accademie sinfoniche dirette dal Sanmartini stessero

al centro della vita musicale milanese è cosa nota; lo testimoniò anche Mozart nel corso del suo primo soggiorno a Milano, lo stesso anno in cui vi fu il Burney. E lo testimoniò, oltre al Burney, anche un altro inglese che non viene mai ricordato al proposito: il letterato Lorenzo Sterne che nel suo *Viaggio sentimentale*, al capo XXXV, (trad. italiana di U. Foscolo), parlando di una immaginaria avventura amorosa del 1764 scrive: « Me n'andava una sera a un concerto del Martini in Milano, e mentre io poneva il piè sulla soglia di quella sala... ».

A queste testimonianze che parlano della fama e della personalità del Sanmartini fra il 1760 e il '70, ben altre si possono far precedere che ravvivano la figura di questo pioniere del sinfonismo europeo negli anni attorno al 1748-'52. La « Gazzetta Ragguaglio delle Corti » di questi anni riferisce dei « concerti quaresimali » presso i salotti del conte Firmian (il futuro protettore di Mozart), di casa Clerici e del marchese di Caravaggio. E riferisce come il governatore di Milano, generale Pallavicino, fosse stato il benemerito iniziatore di quei concerti orchestrali con una « vaga orchestra a più ordini per varî cori di sinfonia da arco e da fiato » (*Ragguagli*, ottobre 1749) che si tenevano all'aperto, sugli spalti del Castello sforzesco, « a divertimento dei cittadini che a diporto trovavansi nella sottoposta spianata le sere d'estate » (Carpani, pag. 63). Siamo attorno al 1750, ma la fama del Sanmartini era da tempo diffusa non solo in Lombardia bensì anche in altre capitali europee. Lo dimostrano, anzitutto, le edizioni delle opere — di una minima parte di esse beninteso — che, strano a dirsi, non apparvero stampate nella città dove esse nascevano ed erano incondizionatamente ammirate, bensì all'estero, a cominciare dal 1740 e forse prima ⁽¹⁾.

(1) La cronologia delle opere a stampa del Sanmartini è stata studiata da G. de Saint-Foix in *La Chronologie de l'oeuvre instrumentale de J. B. Sammartini* (« Sammelbände der Internationaler Musik-Gesellschaft », XV, 1913-14, pag. 308). Nel Catalogo delle edizioni Le Clere,

Lo dimostra inoltre il fatto che, nel 1736, quando si trattò di dare una solida preparazione musicale al genio di Gluck, il conte A.M. Melzi, certamente in pieno accordo con i protettori viennesi, indusse il compositore tedesco a venirsene umilmente a Milano, alla scuola del Sanmartini, ove studiò dal 1737 al '41. E Gluck si trovava allora in un centro musicale come Vienna, e non era più un ragazzo, mentre il suo glorioso maestro non era di molto più in età di lui: ventidue anni il Gluck, trentasei il Sanmartini.

Non ci consta che Sanmartini abbia mai viaggiato; però viaggiavano, e molto, i suoi lavori. Questo spiegherebbe perchè a tutt'oggi non si sia rintracciata negli archivi pubblici o privati di Milano *una sola riga* autografa di quelle mille e mille musiche sanmartiniane che oggi abbondano in cospicui fondi presso le biblioteche d'oltr'alpe. Il popolo godeva le primizie sinfoniche nei concerti al Castello; la nobiltà e la borghesia ascoltavano le novità del maestro famoso nelle celebrate accademie; i fedeli assistevano nelle chiese a quelle esecuzioni di opere sacre che il Sanmartini stesso dirigeva con la straordinaria vigoria che impressionò

del 1742, già figurano sinfonie a tre e a quattro, op. II, del Milanese, che appartengono a quello che è stato chiamato il suo « primo stile ». Nell'elenco del Saint-Foix seguono l'op. V (1745-46), le op. VI e VII (1760), e cinque Sinfonie per archi e fiati pubblicate dal Vénier in varie raccolte, fra il 1755-57, che costituirebbero un secondo stile. Contemporaneamente in Inghilterra le sinfonie del Sammartini venivano pubblicate da J. Walsh (prima del 1744), da J. Simpson e da R. Bremner. Queste edizioni cessano di riprodursi dopo il 1769. In Germania i cataloghi di Breitkopf u. Haertel del 1762 e del '66 riportano gli indici tematici di varie sinfonie sanmartiniane. Per circa trent'anni dunque il nome di Sanmartini fu in auge nell'editoria europea.

Recentemente il m.^o Newell Jenkins ha diligentemente raccolto un vastissimo catalogo tematico dell'opera sanmartiniana a stampa e manoscritta sparsa nelle varie Biblioteche (Fondo Blancheton di Parigi, la Waldstein Collection di Praga, quella di Melk, di Graupner, di Stift-Stams, di Ratisbona, ecc.), al quale, per cortesia del raccoglitore, abbiamo potuto attingere. Ci auguriamo che questo importante catalogo venga presto pubblicato.

il Burney; ma come non ci fu un editore nostrano che ne pubblicasse una nota, così neppure un archivio ne conservò i preziosi autografi. Come quasi sempre è avvenuto nella storia della cultura italiana di quest'epoca. Le composizioni del Milanese avevano trovato la sicura e redditizia strada del Nord. Ce ne ha lasciato precisa testimonianza il Carpani (pag. 66) informandoci come il conte d'Harrach — il quale precedette il Pallavicino nella carica di governatore di Milano — nei continui rapporti d'ufficio che aveva con Vienna non trascurasse d'introdurre nella capitale austriaca la musica del Sanmartini, « la quale subito ottenne applausi e voga ». Ma accadde di più; che cioè tre mecenati della musica in Vienna, e precisamente « il conte Palfi, gran cancelliere d'Ungheria, il conte Schoenborn e il conte Mortzin facevano a gara in procurarsene della nuova, e la sfoggiavano in que' loro concerti quasi giornalieri. L'Haydn, giovinetto e studioso, potè e dovette udirla più volte... ». Questo contatto fra la giovane fantasia di Haydn e la matura arte del Sanmartini si intensificò — sempre secondo il Carpani — dopo che il giovane musicista austriaco passò al servizio del principe Esterhazy, il mecenate che sollecitava al Sanmartini almeno due composizioni al mese, al prezzo di otto zecchini d'oro.

Insomma le testimonianze sopra accennate dimostrano a sazietà della fama goduta dal nostro sinfonista a Vienna, Parigi e Londra, a partire dal 1740 circa fino alla morte; ci ripetono come egli fosse ritenuto uno dei maggiori esponenti della musica strumentale dell'epoca, e come venisse considerato il caposcuola al quale affidare financo il perfezionamento di un genio musicale; ci informano della fiumana di composizioni che partivano da Milano a soddisfare e, certo, a influenzare il gusto musicale europeo. E che si trattasse di una vera fiumana di lavori, lo dice il fatto che ai primi dell'Ottocento, secondo il Carpani, il solo archivio musicale di casa Palfi vantava « *più di mille composizioni* » del Sanmartini.

Fin qui alcune delle più significative testimonianze conosciute. Ma, di recente, anche gli archivi milanesi, sempre così avari di documenti musicali, hanno aggiunto qualcosa; e di alcuni personali ritrovamenti riferisco qui brevemente. Anzitutto resta da chiarire la formazione artistica del Sanmartini, che permane fino ad oggi un mistero. Il Carpani stesso si limitò a dire che il maestro « dotato di una mente creatrice, imparò il contrappunto da sè, e si diede a scrivere musica strumentale » (pag. 63). Un autodidatta, dunque. Certo è che, assai prima dei trentasei anni che lo additarono a Vienna come il maestro da dare a Gluck, egli era celebre a Milano. Il documento del 1726 col quale egli fu proposto, quale successore di certo Bramanti, nella carica di maestro di cappella a S. Ambrogio, lo indica infatti come « molto celebre » nella professione. Eccone le parti essenziali:

« Attesa l'età molto avanzata..... il Sig. Bramanti, già da molto tempo Maestro di Cappella ed organista di questa Insigne ed imperiale Basilica, non potendo senza grave incomodo esercitare personalmente la sua carica, il Sig. Gian B.^a Martini, molto celebre in simile professione, fattosi preventivamente proporre, e raccomandare....., ha per mano di sud.i fatto presentare un memoriale di sue suppliche, per esser ammesso a servire in d.^o ministero, esibendosi, sinchè vive l'accennato Sig.r Bramanti, di supplire per esso senza alcuna mercede, purchè dopo la di lui morte venga adesso per allora accettato per organista e Maestro di Cappella.

Radunatosi perciò per ordine di mons.r Proposto il R.mo Capitolo....., fu a voti comuni concessa la grazia al sud.o Sig. S. Martini.....

A di 23 Feb.o 1726 » (cfr. Arch. di Stato, Fondo Religione. Ordinazioni Capitolari 122).

Il Bramanti fu giubilato il maggio successivo, e il Sanmartini gli successe ufficialmente dopo la sua morte avvenuta il 29 febbraio 1728.

Il Burney arrivò a dire che nel 1770 il Sanmartini era « maestro di cappella di metà delle chiese milanesi »: anche se l'informazione appare esagerata, è certo che egli era il musicista conteso dalle maggiori chiese. Oltre che nell'ambita carica di S. Ambrogio lo troviamo nelle cantorie della Chiesa delle Grazie, di S. Maria della Passione, S. Maria del Carmine, S. Alessandro de' Chierici, S. Sebastiano, S. Dionigi de' Servi di Maria, S. Gottardo in corte (« Milano Sacro », almanacco per l'anno 1761, e segg.). Però le indagini compiute negli archivi di queste chiese non hanno dato, finora, nuovi frutti.

Nuova luce invece è stato possibile fare sulla efficienza del complesso orchestrale milanese di cui Sanmartini fu l'instancabile animatore. Finora l'unico documento conosciuto sulle orchestre milanesi era la lettera con la quale il 15 dicembre 1770 Leopold Mozart descriveva l'orchestra del teatro Ducale, diretta dal quindicenne Wolfgang in occasione dell'andata in scena della sua opera *Mitridate re di Ponto*. Ma lo scrupoloso Leopold in questa lettera non fu esatto; infatti, dopo avere elencato 2 cembali, 28 violini, 6 viole, 2 violoncelli, 6 contrabbassi, 2 oboi, 2 flauti, 2 clarinetti, 2 fagotti e 4 corni, conclude: « in tutto 60 persone », senza avvedersi di avere elencato 56 e non 60 strumentisti. Probabilmente egli aveva dimenticato di citare i timpani e le trombe che suonavano nel *Mitridate*.

Non essendo sopravvissuto alcun documento all'incendio del Teatro Ducale del febbraio 1776, da varie fonti — in primo l'archivio dell'opera pia il « Collegio delle Vergini Spagnole » che ebbe rapporti d'interesse col Ducale — ho potuto ricostruire i seguenti organici delle orchestre milanesi del '700 (Collegio della Guastalla, Monza, cart. 11):

1720 - figura, al Ducale, un'orchestra stabile di 30 elementi;

1748 - figura un'orchestra di 46 elementi (22 violini, 6 viole, 2 violoncelli, 5 contrabbassi, 2 oboi, 2 fagotti, 5 trombe, timpani, cembalo);

1749 - gli esecutori salgono a 47 per l'aggiunta di un violino.

E tali nuovi documenti confrontati con quelli riportati da Adam Carse dalle testimonianze europee dell'epoca (in *The Orchestra in the XVIII th Century*, Cambridge, 1950), dimostrano come quella milanese fosse allora l'orchestra più numerosa d'Europa.

Nove anni più tardi, e precisamente il 10 aprile 1758, nasceva in Milano l'*Accademia Filarmonica*. I documenti da me rintracciati nell'Archivio di Stato milanese (Studi P.A. n. 165) riportano la mozione alle autorità da parte di « alcuni dilettanti di musica » i quali desideravano fondare un'Accademia non solo a particolare piacere degli accademici, quanto per ornamento di questo pubblico, e per più facile addestramento della civile gioventù alla musica inclinata ». Questa petizione che, fra le altre, reca per prima la firma di *Gio. Battista S. Martino*, rientra nel novero di quelle felici iniziative culturali del fecondo periodo illuministico milanese, il cui fermento spirituale trovava sicure sponde nell'avanzare della nuova borghesia che imponeva, accanto alla ricchezza, i propri ambiziosi gusti intellettuali. L'allusione alla « civile gioventù », è una riprova di come fosse sentito il bisogno di accomunare la cultura allo svago, in quel periodo di rinnovamento dello spirito che nella metropoli lombarda preparava le menti per i futuri destini della patria. In un'epoca in cui tutta la musica italiana sembrava immedesimarsi nel trionfo del bel canto e della appariscente festosità del teatro melodrammatico — ricco peraltro di lavori notevolissimi — un gruppo di borghesi decideva di istituire in Milano un'orchestra stabile, che loro stessi avrebbero sovvenzionata con le quote personali e alla cui vita artistica avrebbero provveduto con le proprie

composizioni. Le « Leggi dell'Accademia » erano assai severe: si diventava soci dopo aver superato un esame sulla moralità e quindi sull'abilità; la disciplina era retta da due consultori, due conservatori degli ordini, un archivista e un tesoriere sotto un « capo di settimana » che veniva democraticamente eletto ogni domenica; ogni socio veniva tassato per una quota personale; il patrimonio musicale non poteva essere rimosso dall'archivio « sotto pena di infedeltà ». Le accademie si tenevano settimanalmente a cominciare dal giorno di S. Caterina; il complesso orchestrale non poteva dividersi ma « andare tutto a corpo dovunque sia invitato ». Infine ogni socio, e per ogni anno, era obbligato a « dare una Suonata in proprietà alla Accademia, o sia un Overtureur con tutte quelle moltiplicate parti che potranno essere necessarie, e ciò a sua spesa ».

Circa la vita artistica di questa Accademia, esempio di civiltà e di civismo che tanto onora la cultura milanese, nulla d'altro sappiamo: nè sappiamo dove sia andato a finire l'archivio che raccoglieva le composizioni sinfoniche dei programmi settimanali. Ma a questa Accademia Filarmonica credo potermi riferire, citando qui un altro documento assai importante che ho ritrovato nell'Archivio di Stato milanese (Potenze Sovrane n. 89). Si tratta del « Registro delle spese occorse in Cremona ed in Milano », per le feste e le « Accademie di Sinfonia » organizzate a Pavia e a Cremona in occasione del passaggio dell'arciduca Leopoldo d'Asburgo e della sua sposa, nel luglio del 1765. Per l'orchestra di queste Accademie risultano presenti a Cremona i nomi di 36 elementi venuti da Milano (probabilmente era questo l'organico fisso della Filarmonica, che corrisponderebbe ai « più di trenta esecutori » ricordati dal Burney); accanto ai 10 venuti da Pavia e ai 14 cremonesi. In totale un'orchestra di 60 persone così distribuite: 31 violini, 6 viole, 5 violoncelli, 6 contrabbassi, 12 strumenti a fiato. Ma la notizia veramente singolare è che fra gli esecutori venuti da Milano figurava, come primo violon-

cello dell'imponente orchestra, Luigi Boccherini; e che il primo contrabbasso era il padre suo Leopoldo. Ora, se si tiene presente che il direttore di queste solenni Accademie fu il Sanmartini, il quale per la circostanza aveva composto « alcune sinfonie », possiamo finalmente documentare il sospettato incontro avvenuto a Milano tra il famoso sinfonista e il futuro grande musicista lucchese, allora ventiduenne. Incontro che forse altri documenti potranno documentare più ampiamente, ma che vale ora a gettare un po' di luce sugli anni fra il 1762 e il 67, tuttora oscuri nella biografia boccheriniana.

Nella lunga schiera dei musicisti ai quali il Sanmartini fu più o meno a lungo maestro, fra il nome di Gluck e quello di Mozart (occorre ricordare che appena lasciata Milano il 15 marzo '70, Mozart scrisse il suo primo Quartetto in una locanda di Lodi?) possiamo dunque inserire quello di Boccherini.

Ricostruita così sulle testimonianze e sui documenti vecchi e nuovi, la figura del Sanmartini domina incontrastata la musica strumentale italiana nel trapasso fra le espressioni del periodo barocco e quelle classiche, influenzando le maggiori correnti europee e insediandosi luminosamente fra i padri della sinfonia classica. Aveva tentato anche il teatro con due opere: *L'ambizione superata dalla virtù* (1735) e *Agrippina moglie di Tiberio* (1743) che non ebbero successo. Vasta fu la fama che circondò, invece, la sua produzione religiosa. Si calcola che abbia lasciato fra sinfonie, concerti per violino e orchestra, concerti grossi, sonate a tre, duetti e lavori vocali, circa duemila composizioni.

Fra le ultime composizioni del Sanmartini che ho trovato ricordate ne « La Gazzetta di Milano », cito quattro Cantate eseguite il 13 e il 14 maggio 1773 nell'Aula delle scuole in S. Alessandro, e il ballo *Il Trionfo d'Amore* eseguito al Ducale il 29 dicembre dello stesso anno. Altri documenti non sono apparsi che risalgano al '74, l'ultimo anno di vita del maestro: morì infatti il 15 gennaio del '75.

L'atto di morte, ritrovato e pubblicato da G. de Saint-Foix (« Rivista Musicale Italiana », 1921, pag. 317), ci informa che il maestro, morto « in età d'anni settantaquattro », fu sepolto nella chiesa di S. Alessandro. Un documento del 17 gennaio (Archivio di Stato, Studi, n. 165) parla di una supplica al conte G. Durini de « Li Musici » di Milano che « si congregavano nella casa di S. Fedele » per ottenere un fondo per celebrare un « solenne uffizio con cui intendono suffragare il defunto Maestro S. Martino ». Il fondo dovè essere accordato seduta stante perchè — a quanto ne riferisce l'atto di morte — la mattina seguente furono cantati « da tutta la cappella musicale del Duomo, ed altri Musici col l'accompagnamento di copiosa scelta sinfonia, l'Ufficio e la Messa solenne. Il qual suffragio gli fu fatto sì per essere socio della Congregazione dei Musici, quanto perchè nella sua professione di Musico fu eccellentissimo Maestro, e celebre per chiarissima fama ».

Attorno al Sanmartini fiorì in Milano una considerevole schiera di sinfonisti: l'allievo suo, il conte Giorgio Giulini, che fu studiato da Gaetano Cesari, e le cui sinfonie nel 1738 ottennero gran successo anche a Siena ⁽¹⁾; Giuseppe Paladini, operista acclamato e che, secondo il Carpani, rivaleggiò col Sanmartini nei programmi dei concerti all'aperto in Castello; Giuseppe Ferdinando Brivio, operista a Milano, a Torino e a Londra; Antonio Brioschi che figura nei cataloghi francesi e inglesi, accanto al Sanmartini; Ferdinando Galimberti le cui sinfonie giacciono nelle biblioteche di Darmstadt e Upsala; Giovan Battista Lampugnani, la cui valida attività di operista si alternava a quella di sinfonista; Melchiorre Chiesa che fu maestro al cembalo, insieme al Lampugnani, nella stagione inaugurale della Scala (1778). Avendo la possibilità di sperimentare le proprie composizioni attraverso le frequenti esecuzioni di un entusiasta

(1) G. Cesari, *Giorgio Giulini musicista*, Milano 1916, pag. 12.

manipolo di strumentisti che attrasse l'attenzione di tutte le classi milanesi, dalla nobiltà al popolo, codesti compositori contribuirono efficacemente al perfezionamento della forma della Sinfonia.

Il programma studiato per la XV « Settimana Senese » e dedicato a *Il Concerto e la Sinfonia in Lombardia*, vuol essere un sintetico panorama della conquista strumentale compiuta dai maestri lombardi nel cammino verso la definizione della sinfonia classica. Tale conquista abbraccia all'incirca un secolo di storia: dagli inizi della seconda metà del '600, a quelli della seconda metà del '700. Il primo nome è quello del bergamasco Giovanni Legrenzi (1626-1690) che, come altri precedenti maestri lombardi o emiliani (e i nomi cadono facilmente dalla penna: dai Cavazzoni al Merulo, dal Taglietti a Giovanni Bononcini), fu attratto dallo splendore della corrente strumentale veneziana e pure a Venezia operò. Ma sarebbe ingenuo fare di questi nomi altrettanti satelliti della scuola strumentale veneziana, evitando comodamente di rintracciare nelle loro opere i nuovi tipici apporti della patetica sensibilità e della mobilità ritmica lombardo-emiliane che daranno un inconfondibile crisma alla civiltà strumentale del Sei e del primo Settecento. Questa civiltà si riassume tutta nella voce del violino, il quale fu strumento che ebbe nascita e perfezione in Lombardia, e la cui espressione fu intuita e raccolta e codificata da maestri lombardi ed emiliani; il violino che si erge ad alfiere di abbandoni patetici e drammatici che vorremmo definire « padani », anche se sarà a Venezia che, nei primi decenni del Settecento, codesto strumento riceverà la massima luce dal genio di Vivaldi.

Di formazione bergamasca (suo padre era suonatore di violino) il Legrenzi, già organista in S. Maria Maggiore nella propria città, fu maestro di cappella a Ferrara e intorno al '72 — cioè ormai in piena maturità — lo troviamo a Venezia direttore del Conservatorio dei Mendicanti, per passare, nel 1685, maestro di cappella in S. Marco. Il suo

gusto di « sinfonista » lo portò ad aumentare l'orchestra della cappella a 35 strumentisti, e precisamente: 8 violini, 11 violette, 3 viole tenore, 3 viole da gamba o contrabbassi di viola, 4 tiorbe, 2 cornetti, 1 fagotto e 3 trombe. A questa riforma di organico egli fece seguire una chiarificazione formale, distinguendo senza equivoci la Sinfonia o Sonata da Chiesa dalla Sinfonia o Sonata da Camera: volle cioè « operare una netta divisione fra le musiche più elaborate — distinte da elementi fugati ed aborrenti dai facili ritmi di danza — e le altre più gaie e facili e scorrevoli, incatenate a gruppi di Sarabande, di Correnti e di Gighe... Il contrappunto, cacciato per la porta dai Cameristi fiorentini, rientra per i finestrini delle cattedrali; non più solo ma stretto alla divina armonia » (C. Cesari, *Scritti Inediti*, pag. 172).

La « Sonata a sei strumenti », stampata nel 1671, è un fulgido esempio di quelle composizioni « da chiesa », concepite contrappuntisticamente in stile imitato, e architettate nel dialogo di due gruppi di strumenti (l'uno a fiato, l'altro ad arco), dal quale sboccherà il Concerto grosso.

Pietro Antonio Locatelli anch'egli bergamasco, nasce cinque anni dopo la morte del concittadino Legrenzi; e quando egli, ancora adolescente, si affaccerà all'arte, la scena strumentale italiana sarà dominata dalla aulica grandezza del Corelli — col quale egli farà in tempo ad avere qualche contatto in Roma — e dallo sboccio del genio vivaldiano. Quando comporrà i Concerti dell'op. 1 (1721) le architetture del Concerto grosso e di quello per solista saranno consacrate ovunque. Più che ad un personale atteggiamento espressivo della sostanza musicale egli rivolse la sua genialità alla valorizzazione di quel virtuosismo strumentale nel quale anticipò le prodezze paganiniane. Ciò specialmente nei Concerti per solo e orchestra. Lo Schering (*Geschichte des Instrumental-Konzerts*, pag. 55) vede giustamente nel Locatelli uno dei primi rappresentanti di quella *Empfindsamkeit* che gli storici tedeschi amano attribuire all'invenzione arti-

stica di C.Ph.E.Bach: cioè di quella nuova sensibilità che introduceva nella musica un particolare accento sentimentale e spesso appassionato, e che a noi, fin dal Seicento, appare come conquista espressiva lombardo-emiliana. Atteggiamento questo che lo distacca dagli ideali della romana grandiosità corelliana per avvicinarlo a quelli del Tartini. Per i prediletti « recitativi » violinistici il Locatelli prende le mosse dalle esperienze espressive del melodramma contemporaneo; e questa tendenza al raggiungimento di un affettuoso individualismo lo porta ad allontanarsi da una condotta polifonica per cercare compiacimento nel cesello del particolare virtuosistico. Ora tali momenti decisamente patetici rispecchiano appunto nel Locatelli quegli echeggiamenti melanconici e di abbandono che sappiamo essere una delle fondamentali caratteristiche dei maestri lombardi.

Strumentista prodigiosamente ardito, seppe dominare ogni esuberanza tecnica nell'equilibrio di architetture lievi, magistralmente cesellate con ineccepibile gusto. Il *Concerto da Camera* in mi bemolle maggiore fa parte dell'op. 4, pubblicata nel 1735, la quale raccoglie sei « Introduzioni teatrali » e sei « Concerti ». Le prime sei composizioni sono altrettante sinfonie d'opera costruite secondo lo schema italiano: allegro - andante - presto; mentre dei sei concerti l'unico che rechi la indicazione « da camera » è appunto questo decimo, che si differenzia dagli altri non solo per essere concepito in tre tempi, ma per avere come movimento finale un Minuetto con Variazioni. Il che avvicina il concerto a un gusto sonatistico e quindi cameristico. Naturalmente il contrappunto è assorbito dall'armonia, e sebbene siano presenti i due gruppi strumentali del concerto grosso, la voce del violino di concertino tende ad espandersi con impegni solistici; specialmente nel brillante gioco delle variazioni conclusive.

Il passaggio dal Concerto grosso al Concerto per solista e orchestra lombardo, è raffigurato nella composizione di Andrea Zani, un autore che attende la sua più ampia riva-

lutazione, e del quale si parla in un articolo a parte di questa pubblicazione.

Milano — si è visto — non fu luogo ove attecchisse molto la forma del Concerto da chiesa o cameristico: più che al virtuosismo dei professionisti di alta classe, ci si orientò verso le nuove esperienze sinfoniche che si rivolgevano alle masse. Probabile effetto questo, abbiamo detto, delle tendenze imposte dalla forte classe borghese. « Alla diffusione del gusto di queste musiche cooperarono due fattori: il dilettantismo, e l'aver potuto la città disporre di un'orchestra assai numerosa, grazie alla quale divenivano possibili le esecuzioni all'aperto ». Così il Cesari (*Giorgio Giulini musicista*, pag. 22), che prosegue: « i Concerti riuscendo tecnicamente troppo difficili ai soci di questi istituti, si propagò il desiderio di un altro genere strumentale d'assieme che venne appagato dalla Sinfonia, architettata allo stesso modo del Concerto, ma senza imposizioni di difficoltà tecniche e più vicina al gusto popolarizzante della musica d'opera... Con la sinfonia non c'era pericolo di urtare contro lo scoglio del virtuosismo. I dilettanti, quindi, se ne impossessarono... ».

Dei sinfonisti milanesi ascolteremo la *Sinfonia in mi bem. maggiore* di Melchiorre Chiesa che sappiamo esser stato fra i maestri che fecero degna corona al Sanmartini. Poco conosciamo di lui. Il Gerber nel suo *Lexicon* del 1790, lo cita come milanese e come uno dei noti operisti locali (« als der grösste dasige Theaterkomponist bekannt »), ma nell'edizione del 1812 ne tace il nome. Notizia dubbia, giacchè non ci è nota alcuna produzione teatrale del Chiesa, mentre ne conosciamo varie musiche strumentali (sei *Sonate a tre* furono pubblicate a Londra nel 1775), fra cui questa sinfonia le cui parti giacciono manoscritte nella Biblioteca del Conservatorio milanese. Fu maestro di cappella nella chiesa di S. Lorenzo: e l'ultima volta che lo troviamo menzionato, si è visto, è come maestro al cembalo, insieme al Lampugnani, nella stagione inaugurale della Scala. Nella costruzione e nel linguaggio adottati questa sinfonia oscilla

fra il gusto galante e le nuove concezioni preclassiche. Infatti troppo spesso i due violini si muovono con identica intenzione melodica anche se le viole tendono ad una vita autonoma, svincolata dall'asservimento al basso. E raramente i due oboi si dimenticano di raddoppiare i violini, anche se il compositore si è, peraltro, liberato del basso continuo abolendo la presenza del clavicembalo. Ma sciolta, piacevole e abbellita di rilievi è l'inventiva melodica che, sorretta da scatti ritmici di tipica marca sanmartiniana, assomma il maggior interesse della sinfonia. Un vivace gioco di congiunture tematiche talvolta popolareggianti, ambientate nella gustosa atmosfera delle modulazioni, rallegra la semplice architettura del primo tempo; mentre l'ingenuo abbandono melodico dell'*andante* affidato ai soli archi, sottolinea un patetismo tutto garbo e cortesia; e lo spiritoso dialogar delle parti innerva di chiara articolazione ritmica il finale.

Finalmente il Sanmartini è presente con due sinfonie. Quella in la maggiore proviene dal fondo Blancheton di Parigi, e fu pubblicata dal Vénier in una raccolta che il Saint-Foix pone fra il 1755 e il '62. E' composta per quartetto d'archi e la parte del basso reca la numerica per il cembalo. A entrare di colpo nello spirito dell'opera, è opportuno ricordare quanto il Torre Franca ebbe a rilevare già oltre quarant'anni or sono (*Le Sinfonie dell'imbrattacarte*, G.B. Sanmartini, Torino, Bocca 1915, pag. 23) scrivendo: « La sinfonia italiana... non si svolge secondo il criterio della elaborazione tematica. Questa si impenna intorno a due procedimenti essenziali: quello della variazione e quello della modulazione di tonalità, mentre la sinfonia italiana procede dal criterio, puramente ellenico, dello svolgimento ritmico che richiede due qualità vive: inesausta ricchezza di invenzione e senso della modulazione ritmica; la quale finisce per rilegare armoniosamente, tra di loro, i ritmi apparentemente più disparati. Il procedimento tematico è specialmente germanico e tende, necessariamente, al perio-

dare strofico.... Il procedimento ritmico è sopra tutto asimmetrico e antistrofico: perchè estemporaneo per eccellenza ».

La vitalità ritmica esplode subito alla prima battuta nell'unisono degli archi, che introduce un tema in cui gioia e spensieratezza illuminano la chiara condotta delle parti. Anche il secondo tema che presto, sul pizzicato dei bassi, si annunzia con leggiadria cantabile, non sopporta indugi contemplativi; e tutto l'*allegro* scorre argutamente sulla discorsività inesausta e capricciosa del primo violino, a cui fanno da sostegno il secondo violino (che accompagna con arpeggi oppure si accoda in unisoni o in terze), e le viole sempre in stretto accordo con i bassi. La grazia di un patetismo assai tenue ma sincero che caratterizza la cantilena dell'*andante*, appartiene alla più tenera « galanteria »: e le sfumature che derivano dal far oscillare il tema nel continuo contrasto del *forte* e del *piano*, sì che ogni battuta ottiene quasi una colorazione tutta interiore, aumentano la velatura di tremula emozione che ravviva la condotta del movimento. Disegni ritmici tipicamente sanmartiniani sveltano nel gagliardo incedere dell'*Allegro di molto*, tutto animato da una vivacità da opera buffa.

La solida e sviluppata *Sinfonia in sol maggiore* la troviamo elencata nel Catalogo Breitkopf del 1762, come n. 2 della III Raccolta delle « Sinfonie di J. B. Martino ». Il manoscritto si trova nella Biblioteca di Karlsruhe, n. 807, col titolo « Sinfonia a più Stromenti con Trombi da Caccia e Basso ». La presenza dei corni a complemento degli archi è qualcosa di più che una semplice aggiunta del timbro degli ottoni a quello dei violini, della viola e del violoncello; è la testimonianza di quel sentire sinfonicamente sanmartiniano che rivela la piena maturità del maestro, e che il Saint-Foix definì « secondo stile ». Introducendo i corni, infatti, Sanmartini provvide con essi a stabilire un pieno tessuto armonico connettivo fra il basso e i violini, liberandosi così dalla necessità della presenza del cembalo. Con ciò il maestro milanese si sganciava da ogni residuo

del concerto barocco, e attraverso la pura dialettica strumentale dava forma al pensiero sinfonico. E della partecipazione attiva di tutti gli strumenti alla realizzazione di questo nuovo stile, subito ne dà testimonianza la enunciazione del tema iniziale, le cui quattro battute sono già articolate fra lo scatto deciso dei violini che immediatamente si placa nelle grazie dei trilli, e la risposta severa e quadrata dei bassi e dei corni.

Un'analisi dettagliata di questa stupenda composizione ci potrebbe portare molto avanti, ed è forse meglio lasciare alla gioia dell'ascoltatore la sorpresa di scoprirne le bellezze. Il gioco dei violini tutto bulinato da accenti dinamici di grande gusto, si rinnova perpetuamente nella cangiante colorazione armonica e nella impensata e capricciosa mutevolezza ritmica. *L'Affettuoso sempre piano* è tutto poesia, venato com'è da richiami nostalgici ricorrenti come interrogativi dolcissimi e tenui. L'ultimo tempo è un minuetto che il Sanmartini ha sviluppato per duecento battute oltre i ritornelli. Il carattere di questo minuetto risuona ben lontano da quelle evocazioni salottiere che distinguono tante simili pagine settecentesche: c'è anzi, in esso, il piglio risoluto e franco che sarà quello adottato da Haydn nelle sinfonie per quei suoi minuetti che tanto risentono del *Laendler* austriaco. Sanmartini aveva sentito che un ritmo di danza, quando veniva trasportato nella sinfonia, doveva assumere il carattere del suo nuovo destino. A contrasto però di codesto piglio divenuto qui ruvido e popolare, il maestro volle introdurre nel minuetto due episodi *in minore* — due « Trii », uno in *mi minore* e l'altro in *sol minore* —, quasi a equilibrare il gioco dei sentimenti. E in questa vita spontanea della modulazione, come nella felicità inventiva delle melodie e nella mutevole estrosità del ritmo, Sanmartini segnava la via ad un'espressione sinfonica pronta a raccogliere la confessione di stati d'animo e a divenire — con l'avvento dei grandi classici — il futuro dramma strumentale dell'epoca beethoveniana.

FRANCHINO GAFFURIO MUSICO - UMANISTA

DI GUGLIELMO BARBLAN

Non discendeva da ceppo di artisti quel Franchino Gaffurio da Lodi, di cui ammiriamo la maschia ed espressiva effigie nello stupendo ritratto dell'*Ambrosiana* che, quand'anche non fosse di Leonardo, ben meriterebbe di esserlo; bensì fu di stirpe guerriera e neppur d'origine strettamente lodigiana, chè suo padre, Bettino, era soldato e nativo di Almenno borgata del Bergamasco. E poca disposizione per la carriera delle armi dovette dimostrare il giovane nato il 14 gennaio 1451, se dimostrò preferenze per i voti sacerdotali, coltivando allo stesso tempo e con esemplare passione gli studi musicali.

I dati biografici di Franchino ci sono stati tramandati con assoluta precisione da un suo allievo lodigiano, Pantaleo Malègolo, sì che è per noi agevole seguire da vicino il musicista nel suo vagare in non pochi centri culturali italiani. Sappiamo dunque che dopo gli studi compiuti a Lodi sotto la guida del padre carmelitano Giovanni Goodendag — nome derivato dal tedesco *Guten-tag* e quindi latinizzato in *Bona-dies* — Franchino, ormai ventunenne, fu per circa due anni a Mantova dove suo padre era stato chiamato al servizio del marchese Lodovico III Gonzaga. Con chi studiasse musica durante il soggiorno mantovano, non sappiamo con precisione: ma sappiamo che studiò con lena inde-

fessa e tenacemente di giorno e di notte — narra il fedele biografo — sì da divenire maestro « in artis speculatione » al punto che « plura subtiliter excogitavit ». Il nostro Gaffurio è, con queste frasi, riassunto perfettamente. Infatti di quanti musicisti si suol dire che con instancabile perseveranza versassero nella speculazione artistica? o che — poco più che ventenni — escogitassero con sottigliezza di mente molti nuovi aspetti dello scibile musicale? Si ripeterà che il tal dei tali studiò le regole del contrappunto e, più tardi, quelle dell'armonia con quel tal maestro; e che iniziò la propria carriera componendo quelle determinate opere: tutto qui, perchè da un musicista si è soliti attendersi solo della musica, nient'altro che note scritte. Gaffurio invece, prima di ogni altra cosa, fu spirito ben degno del secolo nel quale ebbe la ventura di crescere: e del nostro Quattrocento e dell'Umanesimo italiano fu rappresentante eletto e verace.

Un primo aspetto — il più superficiale se vogliamo, ma comunque già testimonianza di un carattere umanistico — fu il suo vagare di città in città spinto sì dal rumor di guerre e dal dilagar di pestilenze, ma anche dal desiderio di insegnare e di educare, di dissertare e di polemizzare; alla ricerca infine di una corte e di una cattedra. Così dopo i due proficui anni di Mantova (e qualcosa doveva esser ben rimasto in quella corte degli ammaestramenti di Vittorino da Feltre), eccolo a Verona dove è pronto a far scuola e dove si intrattiene con particolare impegno nello studio dei trattatisti greci: e dopo il biennio veronese eccolo a Genova, dietro invito del cardinale Adorno, città che non gli offrì un soggiorno tranquillo a causa delle lotte politiche, tanto che non passa molto tempo che, sempre al seguito del cardinale, raggiunge la sede di Napoli. Siamo nel 1477, Gaffurio conta 26 anni ed ha la fortuna di capitare in un circolo umanistico che — pur non essendo Firenze — offriva comunque l'atmosfera ed il focolare più adatti all'ansia spirituale del giovane. Giovanni Pontano reggeva, accanto agli

uffici di segretario, di lettore e d'istitutore dei principi presso la corte di Ferdinando I d'Aragona, anche la celebre Accademia che da lui prese nome; e il re che amava consacrare alla musica le ore libere, aveva chiamato a Napoli, come maestro, quel Johannes Tinctoris venuto di Flandra, che passava a quell'epoca come il teorico musicale più agguerrito. Un ambiente specializzato dunque, quale il Gaffurio difficilmente avrebbe potuto trovare altrove: anche perchè, accanto al Tinctoris, a Napoli poté avvicinare il concittadino Filippino Bonomi, e Guglielmo Guarnerio e l'altro fiammingo Bernardo Hycart, tutti presi dalla smania di investigare la scienza dei suoni. Franchino non è affatto impressionato dall'autorità di costoro, e neppure accetta supinamente le loro dottrine che pur avidamente sugge; chè anzi con essi discute e disputa pubblicamente, mentre attende alla compilazione della sua prima fatica umanistica: il *Theoricum Opus*. Queste col Tinctoris non saranno del resto le sole dispute che Franchino dovrà sostenere in sede scientifica: autentico rappresentante del pensiero e della prassi umanistici, la divagazione del contraddittorio e il gusto dell'invettiva riescivano a lui particolarmente cari.

Le ossa del Gaffurio umanista sono dunque formate nel radioso clima napoletano così carico di fermenti; in quella cerchia di begli spiriti di studiosi e artisti, nei quali la scienza e la grammatica divenivano poesia viva. Così che quando il vescovo Pallavicino invierà il nostro musicista a dirigere la scuola di canto a Monticelli d'Ongina nel piacentino, e quando, più tardi, otterrà l'ambita nomina a maestro di cappella in S. Maria Maggiore di Bergamo, nel solitario raccoglimento lombardo Franchino potrà pensare non solo a dare alle stampe il *Theoricum Opus* di cui si è discusso, ma avrà soprattutto la mente preparata alla coraggiosa stesura di quella *Practica Musicae* che costituirà la *Summa* della trattazione dei problemi pratici musicali del '400. Problemi che già avevano avuto due importanti

codificatori nel ricordato Tinctoris e nello spagnolo Ramis de Pareja allora insegnante a Bologna.

Giunse frattanto l'aprile 1484 in cui il nostro sacerdote-musico fu chiamato quale « magister biscantandi » (oggi si direbbe professore di canto contrappuntato) con l'incarico di istruire i bambini in tale arte, nella cappella del Duomo di Milano. Gaffurio aveva 33 anni, e sebbene la sua ambizione lo portasse verso la speculazione musicale, e la sua tendenza e la preparazione umanistica lo spingessero verso la soddisfazione delle eleganti polemiche, non disdegnò affatto di esercitare il mestiere di pedagogo presso i 12 putti destinati a diventare i cantori della cappella del Duomo. Che il nostro Maestro non si contentasse del mestiere di precettore in Duomo, e che neppure la larga sua attività di compositore lo soddisfacesse in pieno, è dimostrato dai vari tentativi di approcci verso la splendente corte di Ludovico il Moro, mecenate e amante della musica, il quale se pur fino allora abbagliato dal nome e dal sapere dei maestri fiamminghi, finirà col gettare il suo sguardo sulla figura di Franchino; e dopo averne apprezzato la statura di artista e di erudito affiderà a lui la cattedra per l'insegnamento della musica, che, a simiglianza di quanto era stato fatto da Niccolò V per l'Università di Bologna, egli istituì in Milano.

Questa complessa attività milanese del Gaffurio, unitamente alla dotta esegesi della sua produzione scientifica e musicale, è stata acutamente studiata da Gaetano Cesari, nè io voglio qui ripetere quello che da lui fu autorevolmente scritto. Mi preme soltanto fissare schematicamente alcune rapide considerazioni sulla figura di questo insigne rappresentante dell'Umanesimo nostro; il quale purtroppo se non trova affettuosa ospitalità presso gli storici della erudizione umanistica, neppure gode di largo credito presso i musicisti i quali, se ben si guardano dal faticare a consultare i suoi testi teorici, nulla sanno delle sue musiche che tuttora giacciono nell'ingiustizia di un completo oblio.

Franchino viceversa riesce a dimostrare a chi lo avvicina anche casualmente, di poter soddisfare da un lato ogni esigenza erudita e dall'altro di essere artista provetto nella tecnica e ricco di valitudine espressiva: nell'un campo e nell'altro infine egli si scopre anticipatore dei tempi avvenire.

Il primo incontro è quello con Franchino erudito: la sua *Opera Teorica* pubblicata a Napoli nel 1480 — un incunabulo dei più preziosi quindi e una delle prime opere a stampa di soggetto musicale — rappresenta il pedaggio dello studioso del '400: l'innamoramento per la scienza del passato. Attraverso i trattati di Boezio elaborati circa un millennio prima, Gaffurio entra profondamente nel mondo musicale greco rivissuto attraverso lo spirito medioevale. La caccia alle opere classiche lo porta a contatto con i trattatisti greci, di cui egli fa tradurre i testi a proprie spese, e ne medita attentamente il significato e la portata con un'attività che quasi vorrei chiamare filologica. Si paga con questa fatica il primo doveroso tributo alla prassi umanistica. Ma Franchino sente subito come al suo primo lavoro manchi il crisma della attualità: il mordente della utilità. Egli ha compiuto opera erudita e critica, e soprattutto ha diffuso con la stampa — e tramite una egregia edizione — quello che sino allora era privilegio di pochi dotti; e già questo potrebbe essere gran merito: ma l'*homo novus* che in lui si agita non è soddisfatto. Ecco perchè il contatto napoletano col Tinctoris svela a lui stesso l'ansia intima e gli suggerisce la via da seguire. Egli scopre cioè che quella teoria musicale da lui ripresa dall'antico, era trattazione astratta ormai nota e che non poteva recar nessun aiuto alla realtà della musica, quale allora urgeva negli spiriti d'occidente. Gli uomini del medio evo avevano nettamente distanziato nel campo musicale la teorica dalla pratica: e mentre la prima era riguardata come scienza, faceva parte del quadrivio accanto all'aritmetica, la geometria e l'astronomia, e senza l'aiuto di essa si riteneva

impossibile giungere alla verità; la seconda, denominata comunemente *canto* si distaccava dal simbolismo astratto della scienza ed era riguardata come non nobile disciplina. C'era sì stata la grande figura di Guido d'Arezzo che si era distaccato da tale concezione astratta, ma gli umanisti maggiori restavano tuttora ancorati al simbolismo greco. Ascoltate cosa aveva scritto a proposito un sommo umanista del centro fiorentino, Coluccio Salutati, in una lettera nella quale raccomandava al vescovo l'organista Landino: « Essa [la musica] illuminò la grammatica e appianando i conflitti della dialettica spruzzò di mirabil dolcezza i fiori della retorica: e tanto andò innanzi nell'allettare gli animi alla contemplazione del bello, che fu prima e solertissima investigatrice delle proporzioni dei numeri, e, misurando la voce come un corpo solido, è credibile che aggiunga alla sottigliezza della geometria. E la medicina come potrebbe ella senza l'aiuto di questa scienza considerare e studiare la convenienza delle membra e l'armonia che si dice essere nei mortali? » (cfr. Carducci — in « Musica e poesia del mondo elegante italiano del sec. XIV », Studi letterari, Bologna 1893).

Suppongo che Gaffurio abbia trovato in sè la forza di sorridere di simili amenità, e abbia sentito il doveroso impulso di liberarsi da ogni inutile ciarpame erudito per entrare nel vivo della trattazione di quanto — in campo musicale — gli avveniva d'intorno. E basta sfogliare la sua *Practica Musicae* — che apparsa nel 1496 ebbe, nello spazio di 25 anni, ben sei edizioni — per restare colpiti da come qui la musica venga ora attentamente riguardata come fenomeno in sè, come esperienza vissuta. Vi domina un bisogno impellente di citare, di esemplificare ogni impiego del contrappunto allora in uso;; tanto che è difficile trovare in questo trattato pagine dove non sieno talvolta impressi fin 5 e 6 pentagrammi con esempi tratti da teorici di ogni epoca, da Aristotele a Tinctoris, o dai maestri contemporanei, quali l'Ockeghem e il Dufay. Complica-

zione tipografica non indifferente questa, dato che la stampa musicale a caratteri mobili non era ancora inventata; nè mancano infine anche dei precetti pratici riguardanti la disposizione delle voci nella composizione, e la direzione del coro, con dei suggerimenti per ottenere i più brillanti risultati. E a tal proposito il nostro trattatista al capo 15 del libro III nel punto in cui sottolinea la difficoltà di ottenere dalla indisciplina dei cantori, viziati dai fioriti virtuosismi della voce, una esecuzione sobria e contenuta nelle linee delle proporzioni, conclude melanconicamente, citando Guido d'Arezzo, che: « Ai tempi nostri, fra tutti gli uomini, gli sciocchi sono proprio i cantanti ». (*Temporibus nostris inter omnes homines fatui sunt cantores* - Libro III cap. 15). Come si vede una tale considerazione non è solo dei nostri giorni.

In questo terzo libro la genialità del Gaffurio getta inoltre, in sede speculativa, il più ardito ponte verso le future conquiste musicali del secolo avvenire, allorchè egli intuisce e avverte che le linee parallele, i canti sovrapposti del contrappunto fiammingo non sono sufficienti all'espressione musicale, se quelle voci non sieno anche valutate in concordanza fra loro e in bella fusione di suoni. Il solco verso la concezione perpendicolare ossia verso una visione armonica della musica, è quindi tracciato: e Gaffurio anticipa quella colossale rivoluzione musicale che lo Zarlino codificherà sessanta anni dopo. Mi sia qui consentito di azzardare una ipotesi: l'ipotesi che Gaffurio abbia sì avuto il primo incentivo a scriver di musica in maniera tanto aderente al tempo suo e con tanto senso speculativo in seguito al contatto col Tinctoris e al precedente lavoro del Pareja; ma in quel suo interrogare gli uomini e i fatti, in quel suo investigare il fenomeno per dedurne la regola, in quel suo rifuggire l'accademia per rincorrere la verità, e infine in quel suo desiderio di sondare — sia pur per felice intuizione — il futuro, mi sembra di scoprirvi il riflesso del contatto benefico con un sommo intelletto, il

quale per ogni suo atto traeva linfa dall'albero della vita, e con il quale Franchino ebbe certo la grande ventura di viver vicino, per molti anni, alla corte del Moro. Voglio dire di Leonardo che, per il grande trasporto che ebbe per la musica, avrà certo consultato più di una volta il nostro maestro.

Resterebbe a parlare di un altro aspetto della personalità del Gaffurio: quello di creatore di musiche. Un aspetto rimasto misconosciuto per secoli, e solo venuto timidamente in luce a seguito delle moderne, amorevoli cure del Cesari. Ma per questo aspetto lascerò che parlino da loro direttamente le musiche, che ascolteremo attraverso l'esecuzione della Polifonica Ambrosiana. Soltanto desidero accennare come, nel comporre contrappuntisticamente le sue pagine, Gaffurio si distacchi da quella prassi che va sotto il nome di « fiamminghismo » (e che non fu affatto freddo gioco di artifici come per molto tempo si disse, ma ebbe una sua forte espressione), per seguire la propria personalità: personalità che si riassume nel costante desiderio di render lieve e colorito il contrappunto, nel tendere a una costante densità espressiva, nel cercare di render vivace e interessante l'andamento ritmico del brano, nell'arieggiare la struttura del pezzo con accenti e movenze popolarresche. E in questo atteggiamento è facile scorgere il desiderio degli umanisti della seconda metà del '400, di rendere popolarresca la propria espressione, abbandonando l'idolatria del latino per rivolgersi ad ascoltare il popolo. Così Gaffurio non disdegnò accogliere nel suo contrappunto le melodie popolari, come non disdegnò di tradurre in italiano brani dei suoi testi perchè ottenessero una maggior diffusione fra i molti « illetterati che fanno professione di musica ».

Come in molti nostri Umanisti anche in Franchino Gaffurio si possono distinguere due precisi momenti: quello dello studio dell'antichità classica e quello della indagine sulla vita del presente, della interpretazione, cioè, delle

necessità artistiche del suo tempo abbellita da qualche geniale anticipazione del futuro. Così l'umanista è integrato dall'artista creatore. Come nel Petrarca possiamo quindi vedere in lui l'*historicus* e il *poeta*. E il poeta non è sopraffatto dallo *historicus*, tanto che egli potrà con giustificato orgoglio scrivere al Moro: « è cura mia de scrivere in musica ad utilitate de la etade nostra et posteritade ».

Si era allo scadere del '400, l'epoca nella quale l'indagine, la ricerca, la creazione scuotevano e rigeneravano oltre un millennio di trascorsa storia. Erano gli anni in cui un Genovese tracciava nell'oceano un solco destinato a mutare le sorti dell'umanità. Lo spirito d'avventura del popolo italiano agiva miracolosamente anche nel terreno dell'arte: e la musica ebbe anch'essa il suo navigatore che, partito da lontanissime terre ben note, riuscì ad approdare nei lidi appena intravisti e tuttora inesplorati dell'espressione nuova.

Questo navigatore si chiamò Franchino Gaffurio da Lodi.

MEDAGLIONI DI MUSICISTI LOMBARDI

DI RAFFAELLO MONTEROSSO

I. / ANDREA ZANI

La figura del settecentista Andrea Zani era rimasta presso che sconosciuta sino al 1949, quando una Mostra bibliografica dei musicisti cremonesi, da me allestita presso la Biblioteca Governativa di Cremona, e in cui erano esposte anche musiche dello Zani, richiamò sul compositore casalasco una premurosa e zelante attenzione. Dopo d'allora, non è stato infrequente vedere il suo nome nei programmi di concerti, nonostante la produzione dello Zani sia rimasta totalmente manoscritta e nessun editore moderno abbia sinora provveduto a curare la stampa, almeno parziale, delle sue opere.

Lo Zani nacque, a quanto assicura la fede battesimale ricavata dal libro delle nascite della parrocchia di S. Stefano in Casalmaggiore (provincia di Cremona), l'11 novembre 1926, da Francesco e da Lucia Ferrari. Compì i primi studi in Casalmaggiore, alla scuola di Giacomo Civeri, professore di violino, che iniziò il giovinetto anche al contrappunto; e si perfezionò successivamente sotto Carlo Ricci, virtuoso di violino nella Corte del Duca di Guastalla. Era in quegli anni vice maestro di Cappella alla Corte di Carlo VI in Vienna il veneziano Antonio Caldara, il quale, di passaggio per Casalmaggiore, avendo avuto modo di conoscere diret-

tamente, e di stimare, il giovane Zani, lo invitò a seguirlo a Vienna. In questa città lo Zani potè distinguersi come esecutore e come insegnante privato; non arrivò tuttavia a ricoprire mansioni importanti, e nel 1738, quando il Caldara rimpatriò tornando a Venezia, abbandonò anch'egli la corte viennese. Ripresa dimora in Casalmaggiore, allestì imponenti festeggiamenti musicali, indetti in occasione delle onoranze tributate dai Padri Serviti ai loro Beati, dal 12 al 14 aprile 1739. Negli anni seguenti visse in prevalenza a Casalmaggiore, spostandosi però temporaneamente in qualche città vicina, ogni volta che era richiesto per la sua abilità di concertista e di concertatore. Allorchè, verso il 1740, venne indetto il pubblico concorso al posto di maestro di Cappella nella Cattedrale di Cremona, lo Zani fu invitato a far parte di quella commissione, che designò vincitore D. Jacopo Antonio Arrighi di Viadana (Mantova). Morì il 28 settembre 1757, a 61 anni, in seguito a un'idropisia prodottagli — attesta un cronista locale, Giovanni Romani — da una caduta riportata nel rovesciamento del calesse che lo conduceva a Mantova per affari di famiglia. L'atto di morte è conservato nella Chiesa di S. Stefano in Casalmaggiore. I suoi più noti discepoli furono Valentino Majer di Mantova e Domenico Ferrari di Cremona, entrambi eccellenti violinisti.

Non risulta che lo Zani abbia curato la stampa delle sue opere: ciò rende ancor più difficoltosa la compilazione dell'elenco delle musiche da lui lasciate. Allo stato attuale delle nostre conoscenze, tuttavia, pare che dello Zani si sia conservata solo musica strumentale per archi: o solistica, o per complesso. Notevole diffusione, a giudicare dai numerosi apografi posseduti da varie biblioteche italiane e straniere, dovettero avere le *Sei Sinfonie ed altrettanti concerti da chiesa*, scritti per quartetto d'archi col basso realizzato dal cembalo. Sinfonie e concerti si alternano regolarmente: prima sinfonia e primo concerto, seconda sinfonia e secondo concerto, ecc. Formalmente tanto le une quanto gli altri presentano la stessa disposizione, un tempo lento racchiuso fra

due allegri, con la sola eccezione della sesta sinfonia i cui tempi sono disposti nel seguente ordine: Allegro - Siciliana - Minuetto - Siciliana - Rondò - Allegro. Tuttavia, le sinfonie hanno di solito uno sviluppo assai limitato, specie se confrontate col concerto che segue: esse si limitano per lo più ad esporre il tema, senza svilupparlo adeguatamente. Se si considera, nelle sinfonie, la brevità dei tempi, la straordinaria incisività dei temi, che sembrano stati concepiti per farli immediatamente imprimere nella memoria dell'ascoltatore, e infine la stretta affinità tonale fra una sinfonia e il concerto che segue, appare assai plausibile la supposizione che la sinfonia fosse stata scritta come una *ouverture*, per predisporre l'attenzione al più impegnativo concerto. Qui il violino solista si alterna liberamente con gli episodi esposti dal « tutti »: la prima esposizione — comprendente un primo e un secondo tema — è lasciata sempre al « tutti », mentre il solo interviene per riprendere gli stessi temi, o per variarli con episodi di carattere baldanzosamente virtuosistico. Nessuna novità formale di rilievo, dunque, se si eccettui l'*ouverture* preposta al concerto. Tuttavia, e per limitarci ancora a considerazioni d'indole morfologica, non si può non osservare una certa diseguaglianza tra esposizione e sviluppo: alla fertile ricchezza inventiva del tema non fa riscontro, nello Zani, un'adeguata condotta dialogica e discorsiva nella parte di sviluppo. Il fatto può essere stato intenzionale nelle sinfonie; ma nei concerti, in cui il compositore non sembra volersi porre vincoli di sorta, l'interesse della composizione tende a scemare una volta terminata l'esposizione. Certo, il musicista è talmente padrone della tecnica, che anche le parti centrali non danno mai il senso della stanchezza, nè appaiono come superflue ripetizioni, tanto appropriate e calzanti sono le progressioni armoniche e melodiche, tanto naturali le modulazioni, tanto ben dosate le alternanze di tutti e di solo; però, un vago senso di insoddisfazione per quanto il compositore aveva promesso e non completamente mantenuto, permane.

In compenso, però, due pregi almeno presenta lo Zani, ambedue tali da staccarlo dalla massa anonima, e un po' grigia, dei compositori settecenteschi privi di nomi altisonanti. I suoi temi hanno una semplicità e un'efficacia primordiali: anche quando sembrano piuttosto estesi, essi si possono di solito ricondurre a una cellula germinativa di proporzioni ridotte o ridottissime; questa cellula poggia su un intervallo melodico piuttosto esteso, il cui salto, ascendente o discendente, si compie grazie a una spinta ritmica carica di energia, e sempre calcolata esattamente sull'ampiezza del moto melodico che la voce deve percorrere. A breve intervallo, piccolo ritmo, e viceversa. Una volta determinata la natura della cellula, il resto del tema sviluppa, con rara potenza espressiva, lo spunto iniziale, che non è ripetizione del già detto, ma necessario completamento, indispensabile integrazione. Lo Zani è povero nei successivi sviluppi, è vero. Ma, in compenso, è ricchissimo nello sviluppo iniziale del tema. Certo, se lo Zani, oltre a costruire con tanta ricchezza i temi, avesse poi saputo condurre con altrettanta panoramica sintesi il resto della composizione, allora probabilmente la storia della musica settecentesca avrebbe avuto un Vivaldi in più.

Il secondo pregio dello Zani consiste negli impasti fonici cui egli fa ricorso nel trattare sinfonie e concerti. Con risorse timbriche tanto limitate, senza alcuna esperienza di sinfonismo in senso moderno, lo Zani adopera le più indovinate combinazioni del quartetto, con particolare predilezione per il duetto fra contrabbassi e violini primi. Senza lasciarsi trascinare da suggestioni romantiche, certamente è ben lecito dire che a volte questo duetto insistente fra i due timbri opposti dell'orchestra d'archi (specie poi quando la voce degli uni raccoglie in progressione ed esaspera in un convulso stringendo la voce degli altri) sembra precorrere il senso della ineluttabilità musicale, tipica del sinfonismo ottocentesco.

II. / GIOVANNI LEGRENZI

Alla figura di Giovanni Legrenzi tutti i più consultati lessici o storie generali della musica dedicano un profilo biografico e qualche attimo di riflessione critica; ma nessuno ha sino ad oggi sentito la necessità di ricostruire, del compositore bergamasco, una soddisfacente fisionomia artistica, se si eccettui un tedesco, Hermann Nüssle, che nel 1917 si laureava all'Università di Monaco con una tesi su *Giovanni Legrenzi als Instrumentalkomponist*: lavoro che tuttavia non fu pubblicato e di cui non ci è stato possibile prendere visione diretta. Un simile agnosticismo critico, tanto più riprovevole in quanto, come è ben noto, sia Bach sia Haendel si valsero di temi di Legrenzi come soggetto per le loro fughe, è forse spiegabile, oltre che per le solite difficoltà in cui si imbatte l'indagine musicologica davanti a un autore di cui mancano presso che totalmente le edizioni moderne, anche per una sorta di illegittima suspicione, da parte di chi tema di trovare, nel Legrenzi, una eccessiva preponderanza di formule schematiche, di procedimenti contrappuntistici ammirevoli ma freddi, di frasi melodicamente inespressive, e così via. Oggi, il continuo approfondirsi delle nostre conoscenze sulla musica strumentale del Cinquecento e del primo Seicento ci permette di apprezzare non solo la portata storica, bensì anche il valore emotivo, spesso assai intenso, delle musiche dei Gabrieli, di Buus, dei Cavazzoni, del sommo Frescobaldi; tale più esatta prospettiva ci può dunque introdurre senza sforzo direttamente nel mondo artistico proprio delle forme strumentali secentesche, tra cui il « genere » sonatistico, da camera o da chiesa. Non si tratta perciò di « rivalutare » Legrenzi, ma piuttosto di inserirlo entro una temperie musicale diversissima tanto dalla severa salmodia strumentale

cinquecentesca, quanto dall'effusione melodica ampia e cordiale del Settecento; un ambiente che trova forse il suo simbolo ideale in Bernardo Pasquini, senza che con ciò si voglia certo stilizzare tutto un secolo sotto l'insegna della dolcezza e delle mezze tinte.

I dati biografici non presentano elementi particolarmente emozionanti. Nato a Clusone, sulle prealpi bergamasche ai piedi delle pseudo dolomitiche guglie della Presolana, nel 1626 (data di battesimo il 12 agosto), fu allievo dapprima del padre Giovanni Maria, pur egli musicista, e poi, a quanto pare, di Giovanni Battista Rovetta a Venezia. Dalle lettere dedicatorie premesse alle varie opere a stampa ci è possibile seguire il Legrenzi nelle sue molte peregrinazioni. Fino al 1655 circa fu organista nella chiesa di S. Maria Maggiore in Bergamo, poi, sino al 1664, svolse le mansioni di maestro di cappella nella chiesa dello Spirito Santo in Ferrara. Non si ha notizia di una sua residenza stabile negli anni seguenti; solo nel 1672 J. von Krieger, maestro di Cappella del Duca di Weissenfels, attesta di aver trovato il Legrenzi in Venezia in qualità di direttore del Conservatorio dei Mendicanti. Nel 1681 Legrenzi fu nominato vice maestro, e, nel 1685, maestro di Cappella di S. Marco in Venezia con lo stipendio di 400 ducati: posto che mantenne sino alla morte, avvenuta il 26 maggio 1690. Ebbe tra l'altro il merito di aver riformato l'organico dell'orchestra annessa alla celebre Cappella, portando il numero degli esecutori a 34, di cui 8 violini, 11 violette, 2 viole da braccio, 2 viole da gamba, 1 violone, 4 tiorbe, 2 cornetti, 1 fagotto e 3 tromboni.

La vastissima produzione di Legrenzi si estende a quasi tutti i generi allora praticati: molte raccolte di musica strumentale, con particolare riguardo alle Sonate da chiesa, motetti, salmi, oratori, opere. Dovendo limitarci qui a considerare la produzione strumentale del Legrenzi, richiamiamo l'attenzione in modo particolare su una imponente antologia chiamata dallo stesso Legrenzi « La Cetra » op.

10, pubblicata a Venezia, stampa del Gardano, in due riprese, nel 1673 e nel 1682. Essa contiene un vasto repertorio per varie combinazioni strumentali: ora due violini, ora violino e viola da braccio, ora due violini e viola da braccio, ora quattro violini, ora due violini alto e viola, ora quattro viole da gamba, o altri raggruppamenti ancora: immancabile è il basso continuo. Manca di quest'opera monumentale un'edizione moderna, se si eccettuino il n. 1 della terza parte (quattro violini e basso) pubblicato come n. 83 dell'« Hortus Musicus » del Bärenreiter Verlag a cura di K. G. Fellerer, e il n. 1 della quarta parte (violino e viola da braccio) uscito come n. 84 della stessa collezione a cura del medesimo revisore. La pubblicazione integrale di quest'opera, oltre ad arricchire notevolmente il troppo consueto repertorio dei solisti o dei complessi ad arco, recherebbe un contributo sostanziale alla conoscenza non solo del Legrenzi, bensì anche di tutta la sonata impropriamente detta delle origini, in cui si mettono insieme con indiscriminati accostamenti nomi come quelli di Biagio Marini, Salomone Rossi, il nostro Legrenzi, G.B. Vitali, e tante altre figure quasi esclusivamente « storiche », sinché l'opera di Corelli permette al critico di uscire dalla fraseologia generica e di parlare di lui come del geniale compendiatore di un'epoca, come di una sintesi ideale di tutto il Seicento. Si ha invero l'impressione che ancor oggi la validità della musica strumentale seicentesca prima di Corelli sia, non che da documentare, ma addirittura da intuire: che si sia, al riguardo, quasi nella stessa posizione del von Winterfeld, le cui genialissime vedute sulla validità della musica organistica cinquecentesca sino a Frescobaldi dovettero attendere un secolo prima di essere compiutamente dimostrate. Senza presumere di riesaminare qui lo sviluppo della musica per archi nel Seicento, osserveremo solo che il Legrenzi, (seguendo in ciò i modelli che lo avevano storicamente preceduto), rivela nella condotta delle parti una sorprendente e totale autonomia nei confronti della musica vocale. E' un punto questo

su cui è bene insistere, poichè per troppo tempo si è ripetuto che le prime espressioni della musica strumentale tradirono uno stretto ossequio agli spiriti e alle forme dello stile vocale che l'aveva generato. Un asserto che va preso con estrema cautela anche per ciò che riguarda le polivoche e sontuose costruzioni strumentali della Cappella di S. Marco, ma che non ha alcun significato nel caso delle musiche per strumenti ad arco. Il Legrenzi, nel continuare la tecnica dei suoi predecessori, fa dello stile violinistico una conquista del tutto personale, salda e autonoma. Corelli tratterà con più compiaciuta esuberanza l'elemento solistico, e darà pertanto al virtuosismo un'ampiezza e un'opulenza che né Legrenzi, né altri a lui coevi praticarono. D'altronde riesce difficile immaginare un Legrenzi o uno degli altri che gli fanno corona alle prese con la sonata per violino solo. Non che manchino esempi; anzi, alcune sonate a solo di G.B. Vitali sono state da tempo pubblicate dal Torchi: ma è indubbio che la mentalità di questi compositori è polifonica, e che solo nel serrato gioco delle imitazioni essi si sentono padroni del loro linguaggio. Difficile ricercare le cause di un simile atteggiamento. Ovviamente, le scuole che essi frequentavano insegnavano loro a comporre per gli archi in stile contrappuntistico: proprio mentre lo stile a solo trionfava incontrastato nella musica vocale, nel melodramma ormai decisamente avviato verso i fastigi del bel canto. Forse si deve vedere qui un non trascurabile influsso della mentalità secentesca, rigidamente attenta nel classificare i vari « generi » e a tenerli rigorosamente separati. La musica strumentale aveva dietro di sé una ben precisa tradizione polifonica, tanto che il « genere » sembrava ormai codificato in quella categoria stilistica, mentre la musica vocale, dopo la gloriosa età polifonica, si era risolutamente orientata verso lo stile a solo.

Di maggiore interesse sarebbe ora l'individuare le caratteristiche del contrappunto strumentale praticato dal Legrenzi: esso è tanto lontano dai procedimenti polifonici

vocali del secolo precedente, quanto dagli stilemi che, non molto tempo più tardi, saranno propri di un Vivaldi, di un Bach, di un Haendel. Dire infatti che il contrappunto legrenziano è mirabilmente vario e libero, tanto da non concedere mai all'esecutore momenti di ozio con la ripetizione meccanica di stilizzate progressioni, non è ancora riconoscere al Legrenzi una reale validità artistica. Perchè è propria del Legrenzi una fondamentale frammentarietà nella condotta dei suoi tempi. Invano cercheremmo in lui (e specialmente nei movimenti ad andamento animato) quella saldezza di concezione, quell'unità sintetica che nei « tre grandi » già nominati è caratteristica presso che costante. Nè vale obiettare che, per Vivaldi e gli altri, la « reductio ad unum » di una pagina pur densissima di episodi fugati era facilitata dalla diversa costituzione morfologica dei tempi, in quanto l'allemanda, la giga, la sarabanda ecc., orientate verso una riesposizione finale del tema iniziale, limitavano alquanto il pericolo per il compositore di disperdersi in mille rigagnoli; non vale perchè un musicista formalmente svincolatissimo da ogni suggestione morfologica, Girolamo Frescobaldi, la cui fantasia in perpetuo stato di grazia gli suggerisce una teoria ininterrotta di episodi sempre nuovi, scivola con tanta naturalezza da un tema a un altro, che l'ascoltatore prova sempre l'impressione di esser davanti a un episodio che ineluttabilmente doveva concatenarsi con quello che precede. Invece Legrenzi inizia spesso i suoi tempi con un ampio soggetto, che appare suscettibile di vasti sviluppi; ma, dopo le successive esposizioni delle due o tre o quattro voci, il compositore sembra afflosciarsi, e si disperde in un groviglio di spunti minimi, assai più brevi del primo, e che, dopo le successive entrate, sono già morti. Un diverso carattere presentano invece i tempi lenti, quando non si limitano agli stereotipi episodi transeunti con cadenza sospesa alla dominante per meglio preparare l'attacco del successivo allegro, ma abbiano una adeguata ampiezza. Qui Legrenzi, pur non rinunciando al consueto

suo linguaggio imitato, sembra influenzato dalle sonorità gravi e solenni dell'organo: frequenti le omoritmie, e frequente anche la preponderanza cantabile della voce superiore, che assume le caratteristiche di vero e proprio *melos*. Quando la commozione è giunta al culmine, Legrenzi introduce un accordo di quarta e sesta, così appropriato, così a buon punto, che non finisci di ammirarlo e di ricantarlo. Certo, si tratta pur sempre di una melodiosità un po' in superficie, più flebile che incisiva, più toccante che irruente: manca al Legrenzi il raccoglimento religioso di un Corelli, o la vivace aggressività di un Vivaldi. Indichiamo, come esempi particolarmente indicativi, l'adagio della sonata op. 10, 1, n. 4, pubblicata dal Fellerer, e l'adagio della sonata seconda a tre (due violini e viola da braccio) sempre da « La Cetra »: qui Legrenzi non ricorda nessuno dei compositori venuti prima di lui, nè presume di anticipare Corelli o qualsiasi altro grande. In questi pensosi attimi il severo professore di contrappunto, senza rinunciare all'austerità che gli è congeniale, e che ha contribuito non poco a isolarlo nel tempo e a mantenerlo sconosciuto, chiede con umiltà un poco di silenzio: quel silenzio stupito che solo l'opera d'arte è in grado di ottenere.

LA SONATA DI GIOVANNI BATTISTA VITALI

DI ADELMO DAMERINI

Il problema della esistenza di vere e proprie Scuole musicali — come la Emiliana, la Lombardo-Veneziana, la Toscana etc. — non rappresenta una classificazione puramente esteriore e provvisoria, ma costituisce una identificazione di correnti artistiche e di caratteri stilistici, che può essere di guida sicura alla conquista delle stesse personalità e alla visione integrale delle tappe intermedie delle forme musicali. Dopo gli studi del Torchi e del Riemann ⁽¹⁾ sono venuti finalmente i lavori di Erich Schenk, del Roncaglia e del Vatielli ⁽²⁾, i quali hanno meglio fatta luce sul movimento della musica strumentale nei centri di Bologna e di Modena, fondandosi anche sulla autorità di Robert Haas ⁽³⁾. Su questa linea potremo ora — e sarebbe

⁽¹⁾ L. Torchi, *La musica strumentale in Italia nei secc. XVI, XVII e XVIII* in RMI 1897 e segg. pubbl. in un vol. nel 1901 (Torino, Bocca). H. Riemann, *Die Triosonate der Generalbassepoche*, in «Blätter für Haus-und Kirchemusik 1897. E anche l'antologia «Collegium Musicum» dedicato a musicisti intorno al '700.

⁽²⁾ E. Schenk, *Osservazioni sulla scuola strumentale modenese nel Seicento*, Modena 1952. Gino Roncaglia ha riunito le sue copiose ricerche sui musicisti modenesi nel bel volume *La Cappella musicale del Duomo di Modena*; Firenze Olseki, 1957; F. Vatielli, *Vita e arte musicale a Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1922.

⁽³⁾ R. Haas, *Die Musik der barochs*, Postdam, 1928.

tempo di farlo — approfondire la conoscenza delle varie personalità, che, nell'ambito largo della Scuola Emiliana, hanno avuto il merito di creare una musica strumentale, alla quale sono debitori, in vari aspetti, tutti i musicisti europei. Fino a poco tempo fa è rimasto ancora attuale il lamento accennato dal Torchi, che cioè « chi ha scritto la storia dell'arte sin qui ha seguito un po' troppo esclusivamente la strada maestra; il cammino infatti era più sicuro; ha evitato di battere le strade laterali ed i sentieri: c'era il pericolo di perdersi, ma c'era forse il vantaggio di scoprire qualcosa » (1). E più recentemente lo stesso Schenk affermava: « Le nostre cognizioni in materia di musica strumentale, per quanto riguarda il secolo XVII, si basano tutte su... pubblicazioni » nelle quali « si è rivolta la massima cura al periodo per così dire aureo, all'apogeo dello sviluppo musicale avvenuto intorno all'anno 1700, cioè al tempo di Corelli, Haendel e Bach, ed è pertanto evidente che si continuò ad attribuire ai secoli precedenti il significato di periodo preliminare in funzione di quelli che lo dovevano seguire, limitandosi anche nella pubblicazione ad una illustrazione sporadica e frammentaria, come di sfuggita » (op. cit. p. 3, 4). Questo sia detto per giustificare non solo l'invito a rivolgere l'attenzione al nostro secolo XVII, finora maggiormente studiato nelle forme vocali, e meritevole di studio anche per le forme strumentali, ma anche per avvalorare l'argomento di questa Settimana musicale Senese.

* * *

Compito mio ora è quello di illuminare, sia pur brevemente, la figura di un musicista, di Giambattista Vitali, di cui ben poco si conosce, quantunque il Torchi nella « Arte musicale in Italia » abbia pubblicato un discreto

(1) Op. cit.

numero di pagine scelte fra la molteplice produzione del Maestro, cremonese di nascita.

Prima di ogni altra cosa fissiamo gli scarsi dati biografici noti. G. B. Vitali nacque dunque a Cremona verso il 1644, ma, secondo quanto osservò lo stesso Eitner (*Quellen Lexicon*), nel Cod. ms. I-IX, 3 della Biblioteca Estense di Modena alla data della morte — 12 ottobre 1692 — le parole aggiunte « in età avanzata » potrebbero far supporre che l'anno di nascita debba essere molto arretrato, poichè, stando all'anno 1644, Vitali sarebbe morto all'età di soli 48 anni. Studiò a Bologna con Maurizio Cazzati, il fondatore della Scuola bolognese e Maestro di Cappella di S. Petronio dal 1658 al 1671, dove anche il Vitali figura dal 1666 « *musico di violone da braccio* ». Fu poi nominato Maestro di Cappella del Santissimo Rosario in Bologna, e fece parte di illustri sodalizi, quale Accademico Filaschise e Filarmonico. Ben presto si conquistò la stima generale, tanto che l'editore Marino Silvani poté scrivere, in una prefazione alla stampa dell'op. quarta (*Balletti, correnti, gighe* etc.) che Vitali « riuscì così eccellente nell'arte del suono, che poté dirsi, che di propria mano al Tempio dell'Immortalità le sue glorie affigesse ». Il 1° dicembre 1674 Vitali fu eletto Vice maestro di cappella presso il Duca Francesco II di Modena e dal 1684 fu Maestro di cappella effettivo della Cappella Ducale, carica che conservò fino alla morte (1692).

La produzione di G. B. Vitali consta, oltre che di vari Oratori, *Agar, Geste, Giona* etc., di ben quattordici opere di Sonate, Balletti, Partite, Salmi, Inni, Artifici musicali, Cantate etc. Non le enumeriamo particolarmente perchè può consultarsi l'elenco completo nei Repertori dello Eitner, dello Schmidl, del Grove. L'Eitner sembra supporre che esistano altre opere di Vitali non ancora conosciute, perchè prudentemente osserva: *Verzeichniss der mir bekannten Drukwerke*. Soltanto egli non cita la copia della prima edizione dei *Balletti, correnti* etc.; (Bologna, 1668) esi-

stenti non solo nella Biblioteca Estense di Modena e nella Bibl. del Conservatorio di Bologna, ma anche nella Bibl. dell'Accademia Filarmonica di Bologna, presso la quale si trovano anche le *Sonate* a 2, 3 4 e 5 strum.; (Bologna, 1669) citate dall'Eitner solo presso la Bibl. del Conservatorio, e i *Salmi Concertati* (Bologna 1667). Queste copie erano state indicate anche da Raffaello Monterosso nei suoi cenni sui *Musicisti cremonesi* inseriti nel Catalogo della *Mostra bibliografica*, organizzata alla Biblioteca governativa di Cremona nel 1949 ⁽¹⁾.

* * *

L'importanza maggiore delle opere di Vitali risiede evidentemente in quelle strumentali, documento decisivo della evoluzione della Forma-Sonata, la quale, abbandonando l'antica forma della Canzone, dal tipo primitivo formato di brevi movimenti fra loro contrastanti — tipo chiamato da Riemann « Canzone mosaico » (*Flickkanzone*) — giunge a costituirsi in un seguito di tre o di quattro tempi (A.B.A. talvolta preceduti da un Adagio). I maestri che prepararono questo tipo sono molti, ma, riferendoci alla Scuola Emiliana, citiamo i principali, cioè Cazzati, Uccellini, G. M. Bononcini, Colombi. G. B. Vitali, pure attenendosi allo stesso tipo, si distingue per una invenzione tematica più distesa e meno scolasticamente arida: il lavoro contrappuntistico, specialmente nelle opere del periodo bolognese, non costituisce il fine supremo, ma invece obbedisce ad una tal quale urgenza lirica, che sarà poco più tardi caratteristica della poetica corelliana. Questo equilibrio tra la ricerca tecnica ed il bisogno espressivo, rappresentato dalla frase ben composta e quadrata, giustifica e comprova l'asserzione di Monterosso (op. cit. pag. 64), il quale dice che « il Vitali è forse il primo che introduce

⁽¹⁾ *Annali della Biblioteca Governativa di Cremona; Mostra bibliografica dei Musicisti cremonesi etc.* Cremona, 1951.

nello stile della Sonata da Camera pezzi elaborati nello stile severo proprio piuttosto della Sonata da Chiesa; di modo che la Sonata, differenziatasi nei due aspetti da non molti anni, a partire forse da Legrenzi, manifesta già la tendenza a riunificarsi ». (Di sfuggita notiamo che la differenziazione attribuita timidamente da Monterosso a Legrenzi, deve probabilmente riportare a Biagio Marini, che gli è anteriore di qualche anno).

Prendiamo subito occasione di richiamare l'attenzione sulle due *Sonate* da me trascritte e proposte per la esecuzione in questa XV Settimana musicale Senese.

Sono due opere del periodo bolognese. La prima fa parte dell'op. II, edita da G. Monti a Bologna nel 1667 e dedicata a Vincenzo M. Carrati, che inaugurò in casa sua l'Accademia dei Filarmonici e da cui Vitali ebbe qualche beneficio. Essa è formata sul tipo ancora in uso, dopo l'Uccellini, e consistente in un ciclo ternario chiuso in se stesso A.B.A., e cioè in un tempo *Allegro* binario leggermente fugato, in un *Largo binario* a carattere imitativo. I Movimenti non hanno un vero e proprio sviluppo: il tema è proposto e, nel primo movimento, dopo una breve elegantissima progressione imitativa, avviene una piccola ripresa del tema iniziale; il *Largo* e il *Grave* brevissimi camminano a volte con terze nei due violini, a volte con leggere imitazioni, e l'*Allegro* finale, anch'esso brevissimo, è un gioco ingegnoso di contrappunti doppi.

La seconda Sonata in programma — intitolata *Capriccio* a 4, detto *Il Molza* — fa parte dell'op. Quinta, Sonata a 2, 3, 4 strumenti, edita da G. Monti in Bologna nel 1669 e ristampata nel 1677. Sarebbe di quel tipo, con l'Adagio precedente il gruppo solito *Allegro-Largo-Presto*, che, anche secondo lo Schenk, ebbe enorme importanza per tutta l'epoca barocca e che lo stesso Schenk propose di chiamare *Hymnetypus* (tipo innico). Si veda quale cammino la Sonata faccia con G.B. Vitali, verso la unicità della Sonata classica settecentesca. In questa Sonata, pur non

essendovi un vero e proprio sviluppo, i temi caratteristici e inconfondibili hanno un impianto più deciso, specialmente dal punto di vista melodico ed espressivo. Il *Grave* iniziale chiaramente in fa minore per quanto vi sia un solo bemol in chiave, ha anche una bella varietà modulativa. Alla fine del *Grave* poche battute in *Largo* molto più pacate sembra che preparino lo slancio dell'*Allegro* in imitazioni strette fra i due violini e la viola. Questo *Allegro* è bipartito, formato cioè di due spunti tematici con ritornello: il primo ritmicamente mosso e staccato quasi saltellante, l'altro più disteso nell'andamento melodico. Il *Largo* centrale, assai, breve è anch'esso in forma imitativa e concludente sulla dominante. Un *Presto* fugato di poche misure conclude la bella Sonata.

* * *

Dopo l'op. Quinta, Vitali si trasferisce a Modena e sembra che la sua attività subisca l'influsso del nuovo ambiente. Non so perchè lo Schenk dica che « dal 1669 al 1682 vi è una lunga pausa nell'attività editoriale di Vitali ». mentre l'op. VI, e cioè « i *Salmi concertati* a due, tre, quattro e cinque voci con stromenti consecrati all'A. S. Francesco II Duca di Modena » editi a Bologna da G. Monti sono del 1677, e del 1682 sono le « *Varie Partite del passo a mezzo, ciacca capricci e passagallo a due violini e violone o spinetta* » stampati a Modena da Gaspare Ferri. Ad ogni modo non possiamo non riconoscere, con lo stesso Schenk il quale si appoggia anche all'opinione di Artur Schossberg ⁽¹⁾, un nuovo indirizzo nell'attività modenese di Vitali. Questo indirizzo è dovuto alle « condizioni diverse » nelle quali ebbe origine la musica strumentale

(¹) A. Schlossberg, *Die italienische Sonate für mehrere Instrumente im 17. Jahr.*, 1932. A. Schering, *Instrumentalkonzert*, cit. dallo Schenk, op. cit., p. 16.

modenese. I bolognesi si adattano al coro ecclesiastico di S. Petronio, e tengono conto dei presupposti acustici del grande Tempio, mentre i modenesi compongono per la Corte estense, che richiedeva maggiormente musica da camera e da ballo. Vitali quindi mentre a Bologna fu violinista di chiesa, a Modena diviene artista di corte. « Per quanto — conclude lo Schenk — le spiegazioni analitiche di Schlossberg non sembrano trovare riprova nella musica monodica (sonata a solo e a tre), tuttavia le sue osservazioni sull'atteggiamento progressista della corte estense che si apriva a tutto quanto il mondo presentava di moderno e di nuovo, sono esatte. Con ciò si spiega tanto l'enorme perfezionamento della tecnica di Uccellini, quanto l'impronta internazionale dei compositori modenesi, impronta che molto si confaceva ai gusti dei nobili ascoltatori e che caratterizza specialmente le opere della maturità di Vitali ». Non ci sembra pertanto giusta — o giusta solo in parte — l'affermazione dello Schenk, che « i movimenti a fuga di Vitali sono polifoni solo in apparenza » perchè « dopo presentato il tema i violini si riuniscono per suonare in terza ». Se è vero che Vitali deve aver tenuto conto, anche lui, dell'acustica di S. Petronio poco adatto al ricamo contrappuntistico, d'altro canto egli ha seguito le orme dei suoi predecessori Cazzati e G. M. Bononcini, i quali facevano del contrappunto il loro scopo principale. Le due Sonate da noi trascritte mostrano sì la misura dell'uso polifonico, senza peraltro abbandonarlo, ma comprovano fondamentalmente la felice sintesi della pratica contrappuntistica, propria della Sonata da chiesa, e di quella omofona e lirica propria della Sonata da camera; ciò che può riguardarsi una documentazione della ipotesi del Monterosso più sopra accennata, che cioè Vitali sia uno dei primi a riunificare lo stile dei due tipi di Sonata, prima nettamente differenziati.

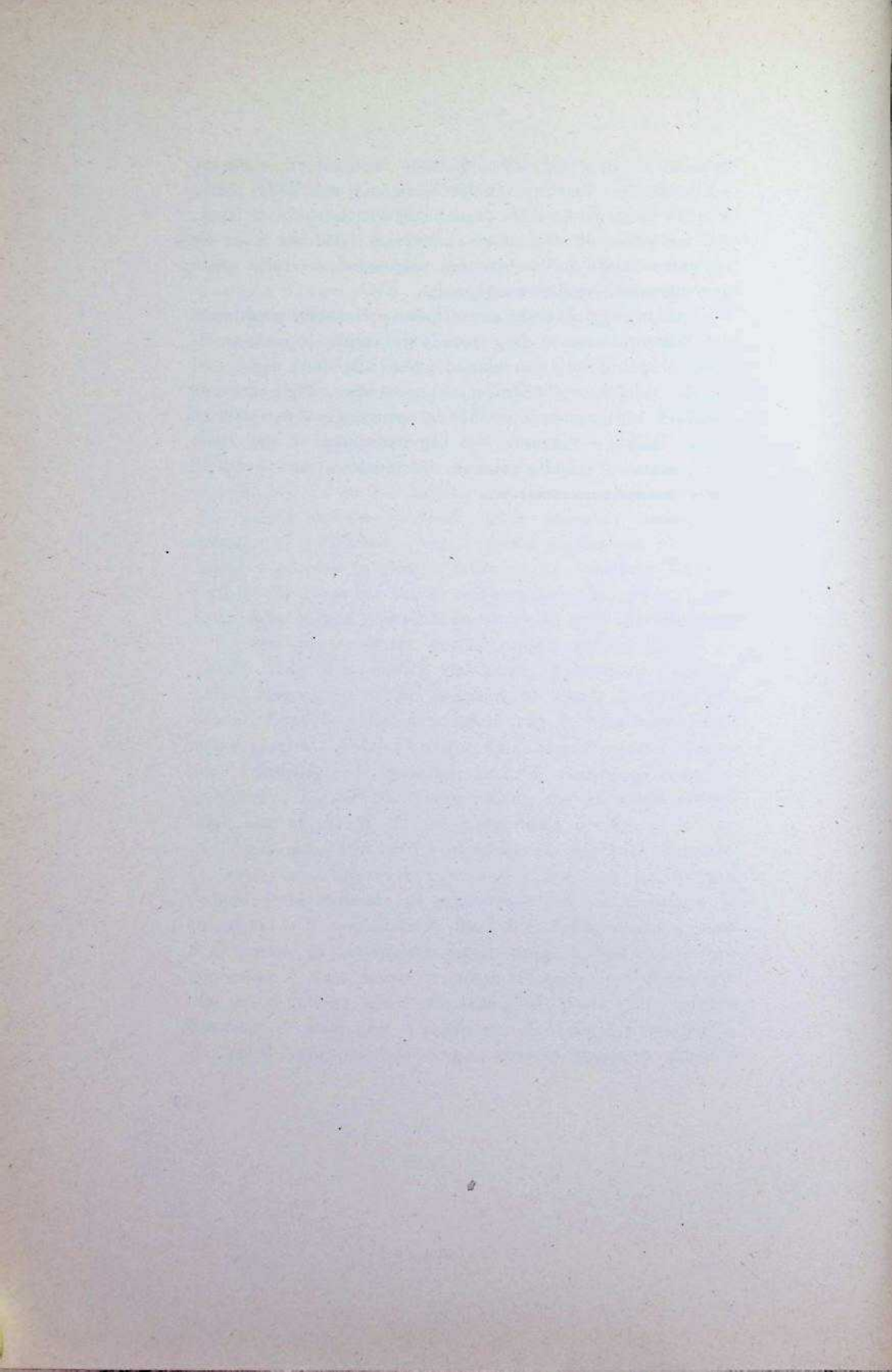
L'attività di Vitali a Modena, dove la tecnica contrappuntistica prevale (nell'op. XI egli si spinge nella com-

posizione anche a sei voci), potrebbe dare adito anche ad altri problemi, che qui non è il luogo di agitare e che sono stati accennati dallo Schenk stesso come da altri. Fra gli altri problemi è quello della influenza francese nei compositori modenesi. Ciò è comprovato dal fatto che nel Concerto Grosso dello stesso Stradella le danze francesi hanno un impiego preponderante, come in tutta la musica strumentale. Vitali altresì sembra il primo ad usare, nell'op. XII (1685) « Balli in stile francese », il Minuetto. Pertanto giova osservare che l'influenza francese si era effettuata già anche prima che Vitali andasse a Modena: l'Uccellini e il Cazzati, nel 1667, avevano pubblicato, il primo, i « Concerti brevi con Correnti alla francese » e il secondo le « Correnti e Balletti alla francese e all'italiana ». Per quanto dunque il Vitali possa definirsi, secondo lo Schenk, un « lullista », pure è giusto riconoscere che « in Vitali è proprio la sintesi dello spirito musicale italiano e di quello francese, sintesi meravigliosa che sembra aver agito sulla serena cristallizzazione dello stile di Corelli ».

Prima di terminare questo rapido profilo di G. B. Vitali, credo non inutile richiamare l'attenzione sull'op. XIII e cioè sugli « Artifici musicali, ne' quali si contengono Canoni, Capritii e Sonate » opera che è stata superficialmente giudicata e dal Torchi e dallo stesso recente Monteverdi « fluorilegio di curiosità, anzi, di rompicapi contrappuntistici ». Lo Schenk invece ritiene che gli stessi cinque saggi che ne dà il Torchi presentano problemi, le cui risoluzioni sono « brillanti e storicamente interessantissime ». Per esempio il Capriccio a canone a due voci « è di una forbitezza ed esattezza di espressione tali da ricordare le Invenzioni a 2 voci di J. S. Bach » e il Passagallo, in cui si affrontano problemi della modulazione e dell'accordatura temperata, è stato messo in relazione, anche per il numero otto che vi domina, alle *Variazioni golbergiane* e alla celebre *Ciaccona* di Bach. In conclusione gli « Artifici musicali » di Vitali rappresentano, sempre secondo lo stesso studioso

tedesco, il tipo del libro di testo artistico, il cosiddetto « Kuntsbuch » ben noto nella Germania nel XVII secolo proprio come l'*Arte della fuga* e l'*Offerta musicale* di Bach. « E' un piano di costruzione simmetrico, fatto che trova un riscontro anche nell'architettura contemporanea colla quale non possono sfuggire i rapporti ».

Alcuni oggi parlano con disprezzo di questa produzione del Seicento nostro, che, secondo la mania iconoclasta di certi modernissimi, dovremmo, invece che fare oggetto di studio, addirittura distruggere per sempre. Figli che non vogliono riconoscere l'eredità dei padri, sono destinati ad essere isolati e rimanere solo come testimoni di una epoca tormentata e psicologicamente interessante, ma povera di vera invenzione creatrice.



BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE DI PIETRO ANTONIO LOCATELLI

DI BIANCA BECHERINI

Da un accurato studio di Carlo Vanbianchi, *Un celebre violinista bergamasco precursore di Nicolò Paganini* ⁽¹⁾, sulla produzione di Pietro Antonio Locatelli (Bergamo, 1695 - Amsterdam, 1764), possiamo distinguere le seguenti forme musicali:

CONCERTI GROSSI

XII Concerti Grossi a quattro e a cinque, dedicati all'Ecc.mo e Rev.mo Signor D. Camillo Cybo de' Duchi di Massa e Carrara et Patriarca di Costantinopoli... Op. I, Amsterdam, chez Jeanne Roger, 1721.

Quest'edizione del 1721 è rimasta ignota a vari studiosi, anche a F. Torre Franca che, nella voce *Locatelli* dell'*Enciclopedia Italiana*, vol. XXI, presume che nessuna opera del musicista bergamasco fosse pubblicata prima del 1731.

Invece l'Op. I fu riedita pure nel 1729. Lo scrive il Locatelli stesso: *Di questi XII Concerti grossi, venne stampata una seconda edizione l'anno 1729, ed essendo li medesimi Rami, non vi è altra differenza, che la correzione*

⁽¹⁾ « Bollettino della civica biblioteca di Bergamo », XIV (1920), 1-4, pp. 29-42.

che feci io medesimo in Amsterdam delli numeri in particolare, che non tutti li avevano messi al suo loco, come stava nel mio Originale.

La seconda edizione, sempre secondo l'autore, è al nome di M.^r Le Cène, che aveva provveduto alle spese ⁽¹⁾.

Musicalmente l'Opera, pure mostrando una evidente derivazione dalle omonime opere corelliane, se ne distacca anche nell'uso proprio degli strumenti, aumentando con una viola il numero degli archi solisti; mentre lo stile si piega ad un'espressione dolcemente sentimentale, colla quale il Settecento si distacca dal precedente secolo.

Alla stessa categoria di composizioni appartiene l'Op. IV.

Sei Introduzioni [Parte I] e *Sei Concerti* [Parte II] dedicati al Molto Ill.^{mo} Signore, il Sig. Abraham Vernerer [discepolo del Locatelli]. Amsterdam [1735].

L'opera fu ceduta a *Monsieur Michaele Le Cène Libraro in Amsterdam*, come appare da una annotazione, sempre di mano del Locatelli, che in data 2 maggio 1735 cede al noto editore olandese il privilegio per la stampa di detta opera.

Tra i concerti contenuti nella medesima, il 10°, in *mi bem.*, reca la postilla: *da camera*; l'11°, in *do min.*, *da chiesa*. L'8°, in *fa*, ha invece l'aggiunta: *a imitazione di corni da caccia*.

Del X Concerto in *mi bem.* abbiamo una trascrizione moderna di G. Benvenuti, Milano, Carisch S. A., 1952.

Esso si distingue nella *Variazione*, svolta con ricchezza di effetti violinistici, eleganza ed aggraziata cantabilità, leggerezza e vigore; procedimenti che l'arte del violino per lungo tempo non dimenticherà, continuando a ravvivare una splendida letteratura fino alle prime *décadi* dell'Ottocento.

⁽¹⁾ Le note autografe del Locatelli sono aggiunte ad esemplari posseduti dalla Bibl. Universitaria di Leida, v. C. Vanbianchi, *op. cit.*

Anche l'Op. VII appartiene alla forma del Concerto grosso.

Sei Concerti a 4 [:] Violino Primo, Secondo, Alto e Violoncello, Soli, Violino Primo, Secondo, Alto e Basso. Ripieni con 5 fughe. Il VI Concerto a 5, viene rappresentato « il Pianto di Arianna ».

E' dedicato al Molto Ill.mo Sig.r Martino Bogaard.
E l'Op. X:

Il contrasto armonico [secondo il titolo della prima edizione].
Contiene Concerti a 4 ⁽¹⁾.

Alla stessa categoria appartiene la:

Sinfonia funebre, Trauersymphonie von P. L., a 2 Violini, Viola e Basso. Composta per le esequie della sua Donna, che si celebrarono in Roma. C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig [s. a].

Dei concerti, un giudizio che potremmo dire lungimirante e che pure oggi deve essere tenuto in considerazione, ne dette Fausto Torrefranca, *op. cit.*, definendo il Locatelli per i suoi *Concerti* e per la *Sinfonia funebre* « uno dei primissimi campioni dell'epoca della *sensibilità*, insieme a B. Galuppi, a G. Platti, a F. M. Veracini, e, in parte a G. Tartini ». Considerandolo ancora, col Vivaldi, il più autorevole rappresentante, nel Settecento, della musica a programma d'indole drammatica la quale riflette e trasporta in una sfera irrealistica gli accenti dell'opera. Lo provano, oltre la *Sinfonia funebre*, il sesto concerto dell'Op. VII intitolato *il Pianto di Arianna*, alcune sonate, di evidente ispirazione drammatica, dell'Op. VI e le *Sei Introduzioni teatrali* (op. IV, prima Parte, 1735).

(¹) Quest'opera secondo il Fétis, « passe pour le plus beau, était intitulé dans la première édition: *Contrasto armonico*; il contient des concertos à quatre, remarquables par le sentiment de la bonne harmonie ». *Biogr. universelle*, V, 331.

SONATE

Suonate a flauto traverso solo con basso... Op. II, Amsterdam, 1732, appresso l'Autore [ristampate a Parigi], Leclerc, M.me Boivin, [s. a.].

L'opera è dedicata al *Molto Illustre Signore, il Signor Nicola Romswinke*, discepolo del Locatelli.

Di essa esiste pure un'edizione inglese:

Solos for a german flute or Violin with a Through Bass for the Harpsicord or Bass Violin. Compos' d by Pietro Locatelli (Op. 2). London, Printed, for and sold by I Walsh, Musik Printer, and Instrument maker to his Majesty, at the Harp and Hoboy in Catherine Street in the Strand [s. a.].

Nell'esemplare posseduto dalla Bibl. Universitaria di Leida, si ha una nota autografa, nella quale l'autore dice che, *havendo fatto qualche cangiamento* nella composizione di dette *XII Sonate a flauto traversiere solo e Basso*, manda di nuovo *la presente Opera 2da alla Biblioteca di Leiden. a 22 Febraro 1737. Amsterdam* (').

L'arte del violino. XII Concerti, cioè Violino solo, con XXIV Capricci ad libitum che si potrà finire al segno S... Dedicati all'Ill.mo et Ecc.mo Signor Girolamo Michiellini, Patricio Veneto, di Pietro Locatelli da Bergamo. Op. III. Amsterdam, 1733, a spese di Carlo Le Cène.

L'opera fu ristampata a Parigi nel 1738 [?] chez Richault; e nel 1741 a Leida, a spese di Adriano van der Hoeven.

Nelle note che abbiamo ricordato più volte il Locatelli dice di aver poste dette Sonate *in essecutione ... con quella valorosa e senza pari numerosissima orchestra*, di cui ha potuto servirsi durante un soggiorno veneziano.

(') E' chiaro che occorrerebbero ricerche a Leida e confronti con opere esistenti in altre biblioteche, per conoscere con precisione le affermazioni dell'autore.

In queste *Sonate* il Locatelli (sempre secondo il Torrefranca, *op. cit.*), appare il più ardito innovatore che abbia avuto l'arte del violino sino a Niccolò Paganini, che conobbe l'opera del Locatelli e se ne avvalse. Ogni concerto di quest'opera offre due tempi a ciascuno dei quali succede, a guisa, se si vuole, di grandiosa cadenza, un capriccio per violino solo che finisce, a sua volta, con una altra cadenza; quest'ultima, più breve, è lasciata alla libera improvvisazione del concertista... In questa stessa opera egli crea un nuovo momento propulsivo, nella struttura del Concerto, facendo ripetere dal solista il tema iniziale, non appena esposto dal *Tutti*; e la ripetizione avviene all'ottava alta e con abbellimenti, trilli e altri melismi. Alla stessa disposizione si atterrà Beethoven nel suo Concerto per violino.

Dodici Suonate da camera a violino solo e Basso, Op. VI, Amsterdam, appresso l'Autore, 1737.

Si hanno pure due edizioni a Parigi:

XII Scnate a Violino solo e Basso, da camera. Dedicate al Molto Ill.mo Signor Carlo Cavallini, di Pietro Locatelli da Bergamo. Opera VI. Paris, Chez Ledue, [s. a.].

E un'altra edizione, pure s.a., chez Leclerc, Madame Boivin.

Quest'opera, per la nuova tecnica del violino, ricca di passi in terze e seste, e per la robustezza dell'armonia, ravviva nuovi impasti sonori, specie nelle posizioni alte dello strumento. Il bel suono e la chiarezza sono doti indispensabili all'esecuzione delle *XII Sonate*.

X Suonate, VI a Violino solo e basso, e IV a tre, con tre fughe, e la X è a Violino, Violoncello e Basso con un soggetto. Opera VIII, Amsterdam, [... ?].

Dedicata al Signor Abraham Croock oggi Schiabbino della città di Amsterdam.

Nell'esemplare di Leida, a detta opera, si trova la presente nota, di mano dell'autore: *Dopo questa Opera Ottava, non ho fatto stampare, ne a mie spese, ne a quella d'altri, nessuna altra Opera sino adesso, e facendo qualche nuova Composizione, che sarà l'Opera Nona, se ne darà l'avvertimento, come si è fatto nelle tre precedenti otto Opere. Amsterdam adi 30 agosto 1752* (¹).

L'Arte di nuova modulazione. Non abbiamo notizie sulla prima edizione. Si conosce solamente un'edizione francese, *Paris, chez Richault* (s. a., ved. R. Eitner, *Quellen-Lexicon*, VI, 194-195).

E' opera tecnicamente ricca di nuove invenzioni, con effetti e combinazioni prima sconosciute. Insegna diverse maniere di accordare lo strumento. Le moderne edizioni francesi hanno dato ad essa il titolo di: *Caprices énigmatiques*.

SONATE A TRE

Sei Suonate a tre, o due Violini, o due flauti traversi, e Basso per il cembalo, Opera V, Amsterdam, appresso l'Autore, 1736.

Sono dedicate, *All'Illus.re Signore, il Signore Matteo Lestevenon. Signore di Berkenvenon. Hoggi Ambasciatore delli Stati Generali delle Provincie Unite, appresso Sua Maestà Cristianissima.*

La Sonata a tre, forma prettamente italiana, maturata attraverso gli sviluppi della Scuola bolognese, aveva già raggiunto col Corelli perfezione di forma e splendore di fantasia. Le particolari doti stilistiche del Locatelli la piegarono a delicatezze espressive prima ignote, derivanti dall'eleganza delle linee melodiche, dal colore delle armonie e dal tono elegiaco delle parti meno mosse. Il duettare degli

(¹) La presente nota si riferisce certamente ad una nuova edizione, Leiden, 1752, comprendente *XII Sonate, VI a violino solo e Basso e VI a tre*, ved. Eitner, *op. cit.*

strumenti — anche in pagine apparentemente semplici — è fonte di nuovi sviluppi tecnici, cioè di conquiste delle quali l'Arte del violino mano a mano si avvarrà.

Tra le *Sonate a tre* ricordiamo ancora:

Trio in B. bem. Flauto traverso, Viola d'Amore e Cembalo.

Trio in Fa magg. a Flauto traverso, Viola d'Amore e Cembalo.

Gli originali mss. di ambedue le opere sono conservati nella Biblioteca di Darmstadt: e in copia si trovano al British Museum di Londra.

L'Eitner, *op. cit.*, segnala numerose altre opere mss. nelle Bibl. di Berlino, Darmstadt, Wolfenbüttel, Upsala, Vienna etc.; ma non conoscendosi di esse il numero dell'Opera, occorrerebbero particolari ricerche per sapere se dette composizioni si trovano pure — com'è facile supporre — nelle opere a stampa.

Le presenti note sono ben lontane dall'essere complete; ma vogliamo sperare che, pure nella loro brevità, oltre a delineare l'opera del Locatelli, siano un indice della necessità (ricordiamo ben ardua) di aggiornare con appropriate bibliografie l'opera dei nostri grandi maestri del passato.

UN MUSICISTA MILANESE DEL SEICENTO MICHEL ANGELO GRANCINI

DEL SAC. GIUSEPPE BIELLA

La caduta definitiva degli Sforza, con l'insediamento del dominio spagnolo (1525) in Milano, e la morte di Franchino Gaffurio (1522) non potevano improvvisamente segnare la fine di una vita musicale tanto fiorente che dal tempo della fondazione della Cappella Ducale (1471) aveva fatto della città lombarda uno se non il più importante dei centri d'incontro dei musicisti fiamminghi coi musicisti italiani, particolare storico questo che può considerarsi il più caratteristico e il più determinante nel processo rinascimentale d'evoluzione verso la perfezione di forme e d'espressioni del grande Cinquecento.

Finisce l'attività della Cappella ducale ma continua quella della Cappella del duomo; non poteva finire l'attività di quelli che si erano venuti formando alla scuola di tanti musicisti e in particolare a quella del Gaffurio. Perchè questa attività si è limitata quasi esclusivamente al servizio ecclesiastico? (Il resto della vita musicale fa capolino qualche volta nel teatro di corte e nella società elegante). Per la particolare situazione in cui venne a trovarsi la vita artistica della città col dominio spagnolo. Tutto vien lasciato in noncuranza. Fiorisce invece la vita religiosa e vengono tenute vive le forze capaci di continuare le gloriose tradizioni artistiche in rapporto con essa. Questo,

in particolare, per opera di Carlo e Federico Borromeo. San Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano dal 1560 al 1584, non fu soltanto un grande restauratore della disciplina ecclesiastica in ordine al culto e ai costumi ma lo fu anche in ordine a tutte le manifestazioni che potessero avere attinenza alla sua missione di vescovo e, tra queste, a quella che Egli ritenne sempre di una grandissima importanza: la vita musicale nelle sue chiese per lo splendore del culto e per l'edificazione del suo popolo. Promulgò numerosi decreti per la riforma della musica ecclesiastica e s'impose perchè dapprima fosse in atto nella chiesa madre una riforma che imponeva norme severissime alle musiche, ai cantori, agli organisti; una riforma che con altrettanta sapienza e severità sarà continuata da Federico Borromeo, arcivescovo dal 1595 al 1631. Si viene a creare un clima di grande severità artistica. E' in questo ambiente, in questo clima che vive ed esercita la sua arte Michel'Angelo Grancini, a nostro giudizio il più grande musicista milanese del Seicento.

* * *

L'abbate Filippo Piccinelli nell'opera « Ateneo dei Letterati Milanesi », stampata a Milano nel 1670, ci dice di tutta la stima che di Grancini avevano, e non a torto, i suoi contemporanei: « Tanta vivacità d'ingegno e possesso di virtù musicale hebbe fino gli anni più teneri Michel'Angelo Grancini: che in età d'anni 17 essendo organista del Paradiso incominciò a dar opera alle stampe. Crebbe con gli anni, ed il suo valore, e la sua fama del merito, poichè dopo d'esser stato Organista, ed anco Mastro di Capella nel Duomo; essendosi con lui, perchè in sommo eccellente, dispensato il decreto di S. Carlo, che non ostante egli fosse coniugato, potesse sostenere quelle ragguardevoli cariche nella Metropolitana. Come soggettone, che non ha avuto pari, e forse non ne haverà, ne i concorsi:

a tutti fu sempre mai preferito; ed in varie incidenze di sua professione eletto in Giudice, come di perizia a meraviglia pieno. Si trovano del suo alle stampe: Messe, Salmi, Motetti, Madrigali, Canzonette, c. opere 23 ».

La musica di Grancini è quasi esclusivamente religiosa, e a tale genere egli fu certamente obbligato dalla sua stessa professione: infatti, dopo di essere stato per pochi anni organista nelle chiese di S. Maria del Paradiso, di S. Sepolcro e di S. Ambrogio, in Milano, fu dal 1630 al 1650 organista e dal 1650 al 1669 Maestro di Cappella in Duomo. Scrisse, però, anche musica strumentale, poca, solo 8 *canzoni da sonar a 4*, e dei madrigali a 2, 3, 4 voci, dei quali, purtroppo non rimane (o più precisamente, non siamo riusciti a rintracciare) che una parte del « basso » e del « basso continuo ».

Nella musica religiosa, quasi sempre per voci e basso per l'organo (solo in una decina di Mottetti e di Salmi introduce anche uno o due violini o due cornetti), il suo stile è di chiara derivazione monteverdiana, ricreato in una forma e in una cantabilità completamente secentesca. Molte volte i suoi mottetti, quando il testo non è strettamente liturgico, assumono le caratteristiche e le proporzioni della cantata, e, qualche volta, alcuni che Egli chiama « dialoghi », quelle vere e proprie di un piccolo oratorio in lingua latina, in cui appaiono personaggi come: Gesù, la Maddalena, l'anima, l'angelo, il demonio, ecc. e dove il coro assumendo le funzioni dello storico narra e commenta. Nella musica strumentale, di cui non ci rimangono che due sole sonate complete, si riallaccia allo stile dei Gabrieli, ma anche qui si notano già tutte le caratteristiche formali della prima sonata secentesca. Della musica madrigalistica, purtroppo, non possiamo dire nulla per la ragione sopra esposta.

Caratteristiche dello stile del Grancini: la chiarezza e la nobiltà delle idee esposte con una tecnica di primo ordine e, come conseguenza, una logica di esposizione sem-

pre persuasiva e molto interessante. E' facilissimo un ac-costamento col suo contemporaneo Giacomo Carissimi. Anche il suo recitativo è sempre caldo, è sempre musica viva, così come vivo è l'episodio corale e il concertato che egli magistralmente sa combinare quando usa voci e strumenti in giochi contrappuntistici e fugati di grande pregio e bellezza.

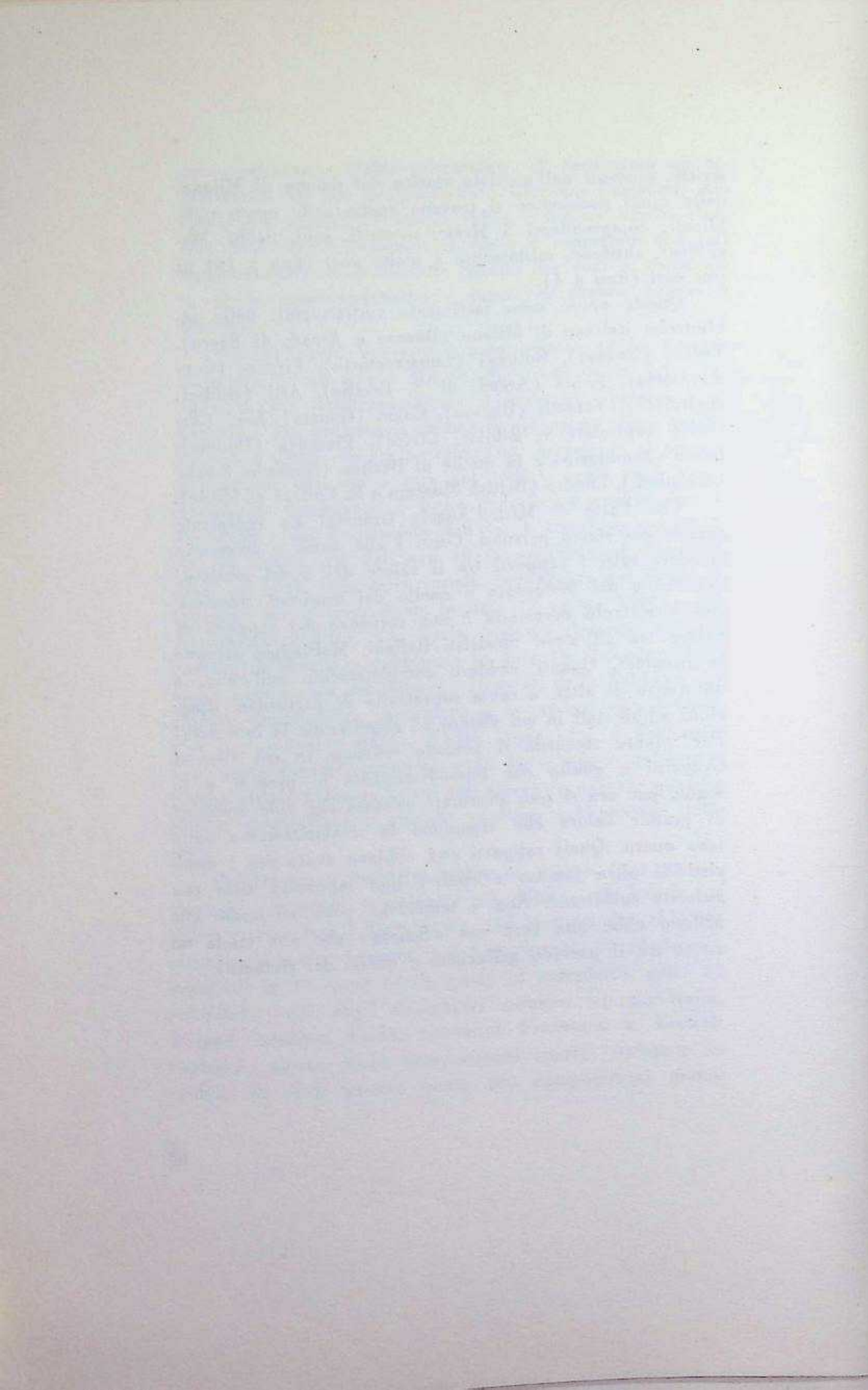
Michel'Angelo Grancini è nato, vissuto ed ha sempre esercitato la sua arte a Milano. Sul frontespizio delle sue opere appare indifferentemente il nome di Grancini o di Grancino. Noi preferiamo chiamarlo col primo nome perchè da tempo allora era già prevalso l'uso di volgere al plurale il cognome. Grancini è nato nel 1605 o negli anni immediatamente precedenti: è facile dedurlo da quanto dice il Piccinelli e dal frontespizio dell'Op. I, stampato nel 1622, da cui risulta che egli era allora organista al Paradiso. Morì nel 1669. Data certa, questa, convalidata dal bando di concorso per la successione, in data 12 agosto 1669, e dal frontespizio dell'Op. XX, opera postuma dedicata all'Arcivescovo di Milano e pubblicata in data 16 Dicembre dello stesso anno a cura dei Rettori e Deputati della Fabbrica del Duomo. Quest'ultimo particolare ci fa credere che il Grancini non arrivasse all'Op. XXIII, come dice il Piccinelli che, probabilmente, considera quali opere nuove del nostro Autore alcune ristampe in cui egli solea introdurre qualche nuova composizione o qualche modifica nel numero delle voci.

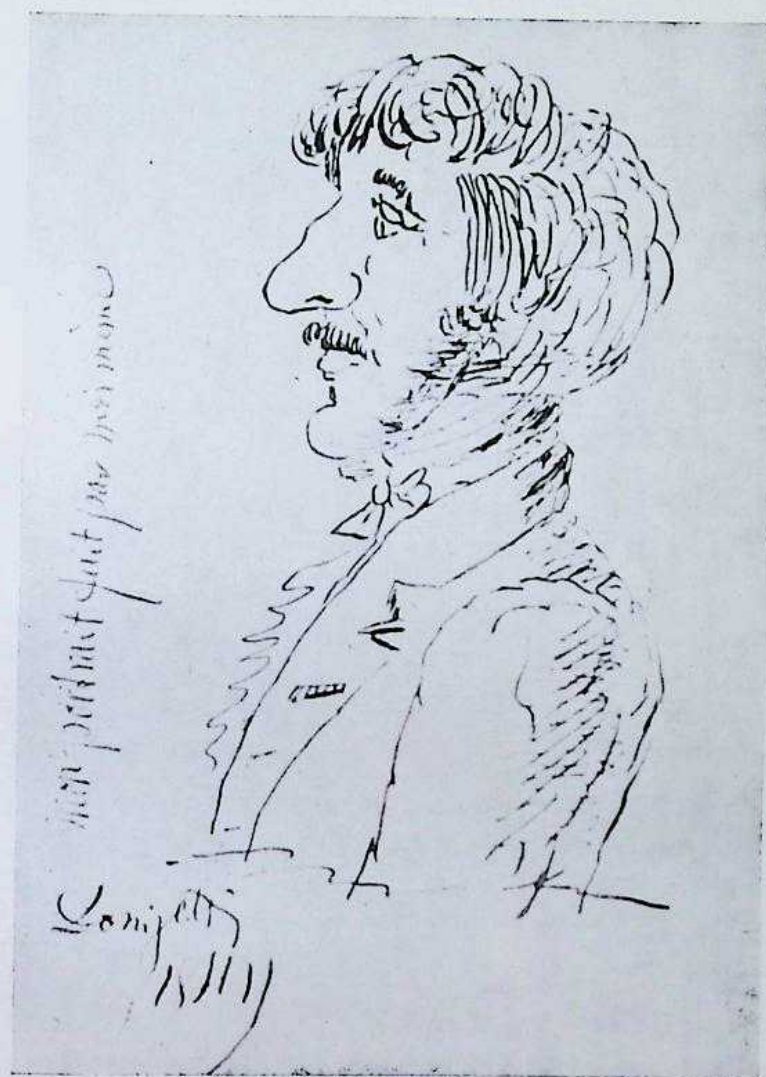
Dell'Opera di Grancini abbiamo potuto fare un inventario veramente consolante: 29 Messe, 62 Salmi (vi abbiamo compreso i Magnificat), 240 Mottetti (vi abbiamo compreso Litanie, Antifone, ecc.), 8 Sonate, 23 Madrigali, contenuti in 19 opere (delle quali 12 complete), sulle 20 pubblicate, tutte, dagli stampatori milanesi Giorgio Rolla, Filippo Lomazzo, Carlo, Giovanni Francesco e Fratelli Camagno; alcune poche composizioni sparse, stampate in raccolte di altri Autori; quasi 100 composizioni mano-

scritte, esistenti nell'archivio storico del duomo di Milano, delle quali pochissime si trovano anche nelle opere pubblicate, comprendenti 5 Messe, mottetti, inni, Salmi, Magnificat, antifone, solitamente a molte voci (fino a 16) in più cori (fino a 4).

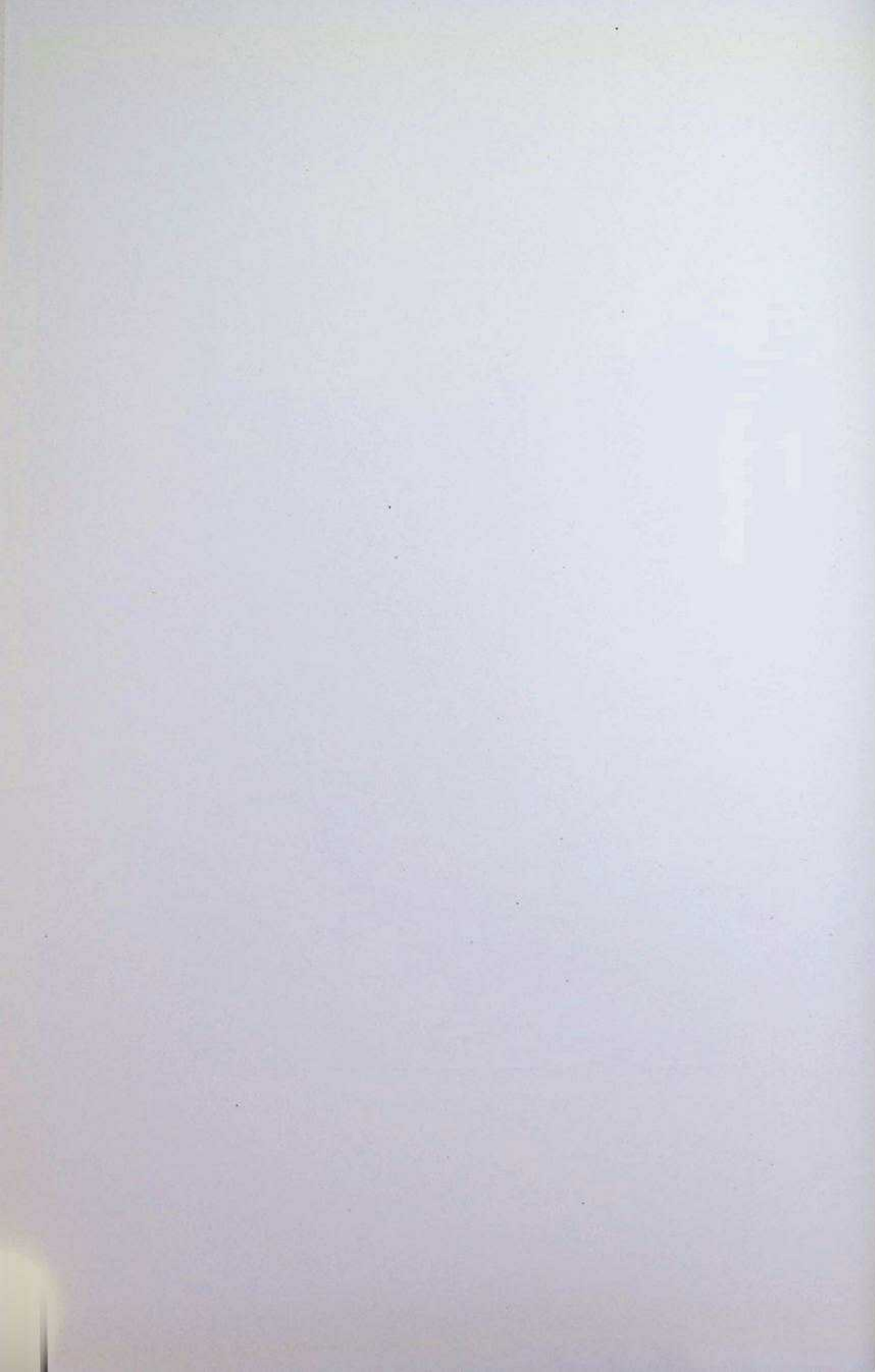
Queste opere sono facilmente rintracciabili nelle biblioteche italiane di Milano (Duomo e Accad. di Brera), Torino (Duomo), Bologna (Conservatorio), Firenze (Conservatorio), Roma (Accad. di S. Cecilia), Asti (Bibliot. capitolare), Vercelli (Duomo), Como (Duomo), Lodi (Archivio capitolare e Bibliot. Civica), Piacenza (Duomo), Lucca (Seminario) e in quelle di Berlino (Deutsche Staatsbibliothek), Londra (British Museum e R. College of Music).

Che l'arte di Michel'Angelo Grancini sia veramente grande noi siamo persuasi. Certo è che, come è necessario rivedere tutti i rapporti tra il valore dei nostri musicisti del Sei e del Settecento e quello dei musicisti stranieri, così altrettanto necessaria è una revisione dei rapporti di valore tra gli stessi musicisti italiani. Moltissime saranno le sorprese. Quanti caddero completamente nell'oblio, a differenza di altri, a causa soprattutto di particolari situazioni ambientali in cui vissero ed esercitarono la loro arte! Per quanto riguarda il periodo milanese in cui visse il Grancini e quello che immediatamente lo precede e lo segue, per ora si può affermare soltanto che vide musicisti di grande valore che attendono la rivalorizzazione della loro opera. Quali rapporti essi abbiano avuto con i musicisti di altre famose « Scuole » non sappiamo dirlo con autorità sufficiente. Non è temerario, però, affermare che Milano ebbe una vera *sua* « Scuola » che non lascia un vuoto tra il periodo gaffuriano e quello dei sinfonisti.





Autoritratto di G. DONIZETTI



UN PERSONAGGIO DI CERVANTES NEL MELODRAMMA ITALIANO

« IL FURIOSO ALL' ISOLA DI SAN DOMINGO »

DI GUGLIELMO BARBLAN

Fra l'inverno 1830 e la primavera del '32 si era compiutamente maturata nel Donizetti, ormai trentatreenne, quella coscienza della personalità che aveva particolarmente illuminato l'*Anna Bolena* e *L'Elisir d'amore*: nelle trentaquattro opere che avevano preceduto la *Bolena* il maestro non era infatti riuscito a svincolarsi compiutamente dal prepotente influsso rossiniano che la critica non aveva quasi mai trascurato di rinfacciargli, e anche aspramente, fra le righe degli sperticati elogi. Ora l'approfondimento psicologico dei personaggi aveva svelato il fremito romantico che fecondava la fantasia dell'operista bergamasco, e gli schemi rossiniani avevano finito col dissolversi, scomparendo all'avanzare della tempestosa esuberanza del genio. E quello che aveva soprattutto sorpreso, era stato il fatto che non solo i personaggi tragici, come la *Bolena* — o, l'anno dopo e in forma minore, le protagoniste di *Fausta* e di *Sancia di Castiglia* — avevano suggerito al compositore quei misteriosi richiami di espressioni recondite che la musica aveva trasfigurato in poesia, ma che anche ai nuovi personaggi comici de *L'Elisir d'amore* era ormai ignota la tradizionale risata aperta e cordiale dell'opera buffa, in quanto pur essi apparivano come raccolti in una sorta di velata melanconia.

In quest'atmosfera di rinnovamento e di ricerca di insolite vie espressive del teatro in musica, il 1833 vede allinearsi, fra il gennaio e il dicembre, quattro momenti

scenici assolutamente disparati fra loro, i quali testimoniano con quanta sollecita cura il maestro considerasse le varie possibilità del cammino lirico: *Il Furioso all'isola di San Domingo*, la *Parisina*, il *Torquato Tasso* e la *Lucrezia Borgia*. L'impegno per la composizione del *Furioso* risale al giugno '32, quando il Donizetti, di ritorno da Milano dopo il trionfo de *L'Elisir* e diretto a Napoli per la ripresa della *Fausta* e l'andata in scena della *Sancia*, aveva firmato a Roma con l'impresario del teatro Valle, Giovanni Paterni, il contratto « di scrivere, e comporre, e vestire un libretto in musica per opera semiseria, quale sarà composto dal signor Giacomo Ferretti portante per titolo: *Il Furioso*..., obbligandosi a tal effetto di ritrovarsi in Roma non più tardi della fine di settembre del corrente anno per cominciare a cuoprire di musica il libretto suddetto... ». Con questo contratto il Donizetti si impegnava inoltre « di prestare la sua assistenza a tutte le prove, e concerti, affinché venga eseguita, e rappresentata la sua musica col miglior effetto possibile, come ancora di stare al cembalo in teatro le prime tre sere... »; mentre « in premio delle sue virtuose fatiche, il ridetto sig. Giovanni Paterni si obbliga di pagare al sullodato sig. Mro scudi cinquecento settanta romani... ».

Dove il poeta romano Giacomo Ferretti avesse scovato il soggetto per un melodramma dal titolo sì stravagante, ce lo confessa egli stesso in una premessa al libretto pubblicato in Roma in occasione della prima rappresentazione. « Le sventure di Cardenio *che per amor venne in furore e matto*, furono già narrate da Michele di Cervantes Saavedra nella parte prima, capo XXVII e seguenti della sublime ed immortale sua parodia de' pazzi costumi paladineschi, fra' quali perdevano il senno le teste spagnole di quei dì. Da questo vivacissimo tratto dell'encomiato romanziere trasse un anonimo una fortunatissima, se non regolarissima, azione teatrale in cinque atti col titolo: *Il furioso nell'isola di S. Domingo*. Più da questa che dal romanzo ho desunto l'intreccio e lo sviluppo di questo melodramma... ». Dunque lo

strambo personaggio venuto fuori dalle pagine del *Don Chisciotte* era un po' di casa a Roma, se poco prima aveva dato lo spunto ad un « fortunatissimo » dramma e ora offriva piccante argomento per un libretto; ed è da credere che alla fervida fantasia del Bergamasco codesta figura dovesse riuscire simpaticamente congeniale, almeno a giudicare dai ripetuti interventi donizettiani nel collaborare col librettista per un più evidente e rapido taglio delle scene. Nel luglio il primo atto del libretto era terminato, e il Ferretti lo inviava al maestro, a Napoli. Donizetti in data 9 agosto, elencava le proprie riserve in una lettera colma di spirito che però non dovette andare a genio al Ferretti, se una decina di giorni più tardi il maestro si affrettava a precisare: « Dio mi liberi dal sostituire alla tua fucina una sol parola ». Senonchè la preoccupazione del musicista per la verbosità del libretto è evidente: « Sul second'atto ti sia d'eterna regola la brevità... per pietà... la brevità... Spero d'arrivare in tempo a levarti dalla graticola di S. Lorenzo prima che spiri dal dispiacere de' castramenti! ... Intanto per scacciar le fotte scrivo il *Furioso*... Ciò che ti duole ch'io levi dal *Furioso* dillo, dillo, dillo, e mi vedrai com'ora, umile e prostrato al tuo (bastante grandissimo) piede... ».

Alla metà d'agosto del '32, avendo a disposizione il testo del solo primo atto, Donizetti aveva dunque iniziato la composizione del *Furioso*; ma non eran terminate, per il Ferretti, le insistenti raccomandazioni del musicista. Ad esempio, la scena VI (il geniale duetto fra Cardenio e Kaidamà) fu nuovo oggetto di discussione in una lettera inviata a Roma ai primi di settembre: Donizetti non voleva introdurre le battute con le quali Cardenio offre a Kaidamà un pezzo di biscotto (« Per quanto abbia cercato di metterci il biscotto, non mi è possibile... »), ma poi finì col cedere e, anzi, col suggerire egli stesso al poeta i versi con i quali ravvivare il dialogo. In questa ultima lettera il maestro annunzia inoltre di aver già composto la cavatina (non sap-

priamo se alluda a quella del soprano o a quella del tenore), e certamente doveva essere intimamente soddisfatto se commentava la notizia con l'aurea sentenza teatrale: « Il buono consiste nel far poco e bello e non nel cantar molto e seccare ». Comunque, che Donizetti avesse fin qui fatto « poco » è da dubitare, se, al termine della lettera, nel salutare il Ferretti, gli raccomandava: « Mandami pur dei versi che non ho quasi che fare... ». Non aver « quasi che fare » mentre doveva attendere, quasi contemporaneamente, alla composizione di tre differenti melodrammi, è una battuta che non poteva uscire se non dalla penna del fecondissimo Donizetti: il quale la notte del 10 novembre partiva alla volta di Roma portando con sè la partitura dell'intero primo atto, nonchè del coro d'introduzione e del grande duetto fra Cardenio ed Eleonora « Apri il ciglio », del secondo atto. Il resto dell'opera l'avrebbe composto a Roma, stando a fianco del librettista e potendo assistere direttamente i cantanti.

Nella compagnia di canto spiccava, come protagonista, il ventiduenne baritono veneziano Giorgio Ronconi, che recentemente aveva entusiasmato il pubblico del Valle quale interprete del *Disertore svizzero* di Lauro Rossi e de *L'Esule di Roma* dello stesso Donizetti: anzi, qualche biografo donizettiano ha supposto che la insolita scelta del libretto avente a protagonista un baritono sul quale verte il preponderante interesse dello spartito, fosse proprio dovuta alla presenza in Roma del Ronconi che abbondantemente si era accaparrato i favori del pubblico del Valle insieme alle particolari premure dell'impresario. Le altre parti furono così affidate: la figura di Eleonora a Elisa Orlandi per la quale Donizetti aveva scritto la parte di Smenton nella *Bolena*; Fernando al tenore Lorenzo Salvi che nello stesso teatro aveva da poco cantato l'*Otello* a fianco della Malibran; Kaidamà fu abilmente presentato dal buffo Lauretti, mentre per le altre due parti figuravano il basso Filippo Valentini e la Marianna Franceschini.

L'entusiasmo della prima rappresentazione (2 gennaio 1833) fu travolgente: le testimonianze dell'epoca sono concordi nel riconoscere i duetti come pezzi « ricchi di passione e di vaghissime melodie », mentre nel finale primo « grandiosa, verissima, efficacissima è la musicale pittura della lotta fra gli affetti più solenni e più forti, l'amor disperato, la collera repressa, l'eccesso della pietà, l'eccesso del terrore ». Così la *Rivista teatrale* di Roma (18 febbraio 1833) sottolineava i vigorosi accenti chiaroscurali del romanticismo donizettiano. Il protagonista Ronconi, sempre secondo questa rivista, « sorprese, diletto, fece piangere »: e in occasione della serata d'onore si volle perpetuarne la fama con una ode di cui due strofe alludono al personaggio di Cardenio da lui efficacemente sottolineato:

Tu, che d'Arsenio in finta scena
Furente, e pallido fra l'ira, e il pianto
I lunghi palpiti e l'immensa pena
 Spiegghi col canto,
Quali nell'anima moti non desti
Quando terribile odii i tuoi lacci,
Quando una perfida donna detesti,
 Quando l'abbracci!

Malgrado le riserve di qualche critico riguardanti soprattutto la eccessiva disparità nell'equilibrio delle prime parti, e il « misto di burlesco e di serio, che non riesce nè a far ridere nè a far piangere », il *Furioso*, dopo l'esaltazione dell'avvio romano, ebbe vita lietissima sulle scene liriche; tanto che nello spazio di sei anni aveva percorso più di *settanta* teatri. Nello stesso 1833 fu l'opera prescelta per la riapertura del teatro Carignano a Torino, e nell'autunno inaugurò la stagione 1833-34 alla Scala dove fu ripetuta per trentasei sere. Per questa ripresa milanese fu convenuto con l'impresario Teodoro Gottardi che per settecentoventi lire austriache Donizetti si sarebbe assunto l'obbligo

« di rifare e comporre alcuni pezzi » in considerazione della nuova compagnia di canto. Dopo essere apparso su quasi tutti i teatri italiani, il *Furioso* entusiasmò anche i pubblici di Vienna (1835), di Londra ('37), di Berlino ('38), d'Egitto ('43), e di Parigi ('62).

* * *

Lo sventurato amoroso che nell'isolamento della sperduta scogliera macerava il proprio spirito nel ricordo della sofferta passione e del tradimento subito, sia pure attraverso la scarna tessitura di un libretto d'opera, non mancò di colpire e illuminare con straordinario impulso la fantasia di Donizetti. L'amara storia dell'infelice Cardenio che Cervantes tratteggiò nel *Don Chisciotte* con quei tocchi magistrali che tutti sanno (« ...non sempre ho la testa a posto, anzi spesso me la sento confusa e debole, e allora faccio mille pazzie: mi straccio i vestiti, urlo per queste solitudini, maledicendo la mia sfortuna e ripetendo invano il nome amato della mia assassina, senza altro scopo, in tali momenti, che di esalar la vita in quelle grida... »), tornava ora a rivivere nel ritmo di un colorito affresco musicale. L'innamorato mentecatto e furioso, assistito dal buon Bartolomeo e conversante col moretto Kaidamà, giganteggia quasi solitario sul dirupo di San Domingo dove fortuitamente approderanno la pentita infedele Eleonora, e lo sconsolato fratello Fernando. Nel susseguirsi di situazioni necessariamente non dissimili, questa volta è di scena la follia, impersonata in Cardenio, la figura sulla quale si concentra tutta la pietà di cui l'estro musicale di Donizetti era capace. La follia non rievoca questa volta le commiserevoli intime allucinazioni che seguono ad una sventura d'amore, situazione di cui Donizetti — quasi preconizzando in trasfigurazione d'arte il tragico suo futuro — aveva già dato altissimo esempio nella *Bolena*, e si preparava a donarcene ancor più alto nel disperato appello di *Lucia*: non è più adesso l'abbandono di una

scoratezza femminile, ma la reazione virile di un uomo che al tradimento in amore reagisce con il distacco dal consorzio civile e con la violenta esplosione di frenetici istinti.

Si è voluto vedere in Cardenio un curioso tipo di cornuto: ma non è certo questo il personaggio che Donizetti ha intuito e realizzato nel suo melodramma. Se mai è anche qui un inusitato aspetto del dramma umano che sopravanza la figura del Furioso per abbracciare un quadro ove si muovono persone antitetiche in una luminosità fiabesca dove la forza narrativa annienta le stasi liriche. A condizione che la parola sia presa nella sua singolare accezione, azzarderemmo dire che il *Furioso* è un melodramma « cinematografico »: un esempio unico in Donizetti, e forse non solo in lui, dove la narrazione romanzata poco si vale di soste liriche per non attardarsi in pause che nuocerebbero al rapido svolgimento dei molteplici episodi. Si osservi infatti come il musicista risolve i punti più sorprendenti di tutta l'opera; cioè l'incontro di Cardenio con il fratello e quindi con la sposa. Nel corso di un « pezzo » Cardenio narra a Bartolomeo le sue pene, e mentre sospira: « gli uomini a me son belve », ecco apparire Fernando che lo apostrofa: « anche il fratel? », e tutto è risolto rapidamente nel corso di un *allegro*. Parimenti accade, poche battute dopo, per l'incontro con Eleonora. Effetti mancati? E' difficile supporlo dato che Donizetti eccelleva proprio in simili scene. Evidentemente egli *sentiva* di non poter raffreddare l'azione con parentesi patetico-drammatiche.

E' stato sottolineato, e non sempre favorevolmente, come nell'opera il comico intervenga a temperare la mestizia, e come la figura del pazzo che sparge il terrore per il suo minaccioso tormento, venga mitigata e raddolcita, nel gioco dei sentimenti, con la comparsa di Kaidamà: tale innesto di affetti non è sovrastruttura fastidiosa, come sarà per il buffo del *Tasso* o della *Linda*; per la ragione che, mentre qui si tratta di creature inquadrate nel tempo e viventi una lagrimevole e quotidiana disavventura su di un

piano reale senza quindi ammettere irrealistiche mescolanze, nel *Furioso* invece tutti i personaggi vivono la loro esistenza fuori del tempo, nella magica verità trascendente della scena.

Rileggiamo, a tal proposito, il duetto del primo atto fra Cardenio e Kaidamà, « Di quegli occhi i lampi ardenti » nelle cui prime battute ritroviamo la melodia del coro introduttivo dell'*Elisir*; il Furioso costringe il povero moretto ad ascoltare la sua storia d'amore, e s'infervora e s'infiamma nei suoi sdegni, mentre l'infelice suo interlocutore, non sapendo nulla di tutto ciò, è sempre in dubbio su cosa rispondere per paura delle busse, e perchè invece di discutere preferirebbe mangiare. Come Arlecchino infatti, anche Kaidamà è sempre pauroso e sempre affamato. L'antico espediente dell'equivoco gioca abilmente nel dialogo musicale, nel quale alle linee appassionate di Cardenio si accoppiano i saltellanti ritmi comici del moretto.

Contro tali congiunture così felicemente risolte, abbonda nella partitura anche il drammatico, il patetico e l'elegiaco, secondo che la situazione lo richieda. Sentito è il rimpianto di Eleonora, come d'incisiva efficacia drammatica sono i motivi orchestrali che accompagnano il vario apparir di Cardenio sulla scena. Venata di emozione è tutta la scena in cui Eleonora chiede pietà a Cardenio, che dallo stato di delirio passa alla riconquista della ragione; mentre ancora una volta il grottesco si frammischia al drammatico allorchè Cardenio vuole carpire le pistole a Kaidamà. Il dialogo finisce qui con naturalezza su un andamento orchestrale che sottolinea con veritiero spicco la smania di muover le gambe e di fuggire.

Tutta l'opera è costellata di accenti descrittivi strumentali: sieno essi destinati ad ambientare un personaggio, come nella lenta discesa di Cardenio dalla rupe, prima del monologo « Tutto è velen per me »; sieno essi destinati a riprodurre immagini di fenomeni naturali, come nella icaistica scena della tempesta, dove, sul rullio delle terzine dei bassi, validissimi appaiono gli scatti degli archi e dei fiati

che sostengono le affannose implorazioni del coro. E come è opportuno e dosato e plastico ogni intervento corale sempre così vivo e schietto e leggero!

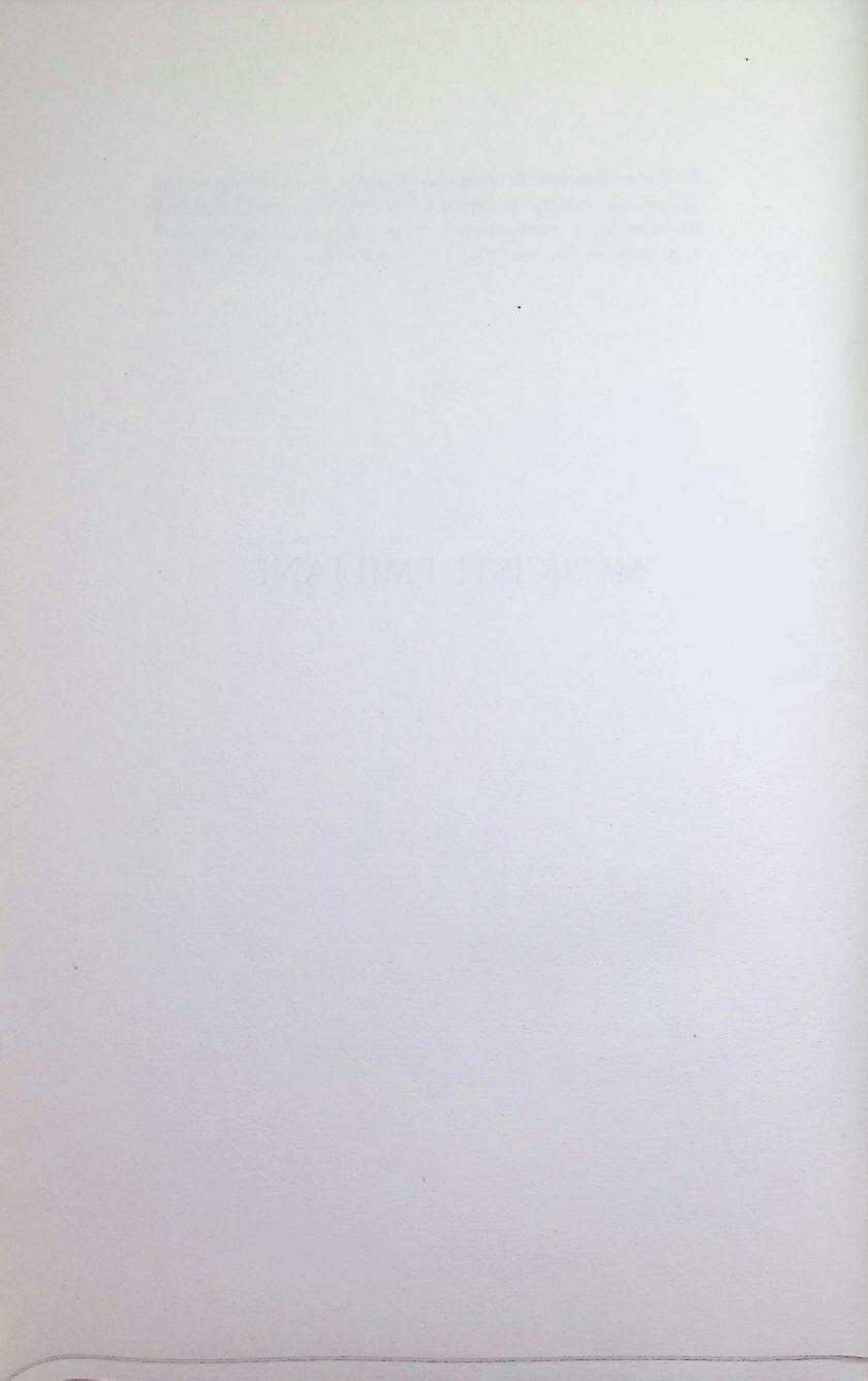
Nello stupendo finale del primo atto la narrazione del Furioso si fa sempre più concitata nel ricordo di ogni sventura, e sul suo canto s'innestano a poco a poco quelli degli altri protagonisti; dapprima a gruppi separati, e di poi, dopo una ripresa del racconto, nel serrato stringersi delle voci del coro, dove la studiata articolazione delle voci in musicale indipendenza fa pensare al futuro magistrale concertato di *Lucia*.

Ma più che i particolari, e la lodevole fattura dei singoli episodi, ci preme di mettere in rilievo in questo spartito la bella facoltà del « raccontare in musica » che si sprigiona da tutto l'equilibrio dell'opera: questo racconto a scorcî rapidi, mal soffre stasi liriche e corre via con ritmo lieve e continuo, con discrezione, fantasia e letizia. Nessuna banalità o, peggio, volgarità viene mai a turbare la tersa discorsività del canto ora monodico ora corale di questa straordinaria vicenda lirica.

Un sapore ariostesco profuma la partitura di atmosfere fantastiche e umane assieme, di grazia e di gravità, di tenerezza e di impeto. E il timbro ariostesco affiora soprattutto dall'armonia che lega i quadretti in sè compiuti dei singoli « pezzi » in più ampi quadri, sino a formare il quadro amplissimo della favola di Cardenio, di Eleonora e Kaidamà, dove il « romantico » Donizetti sembra essersi svestito di ogni eccesso e di ogni spinto esuberante abbandono per narrare in equilibrio, serenità e compostezza i singolari casi del Furioso. E quando il racconto semplice e armonioso si indugia nel contrasto della follia di Cardenio e della buffonesca paura di Kaidamà, avverti come in quei tocchi umoristici e grotteschi stilli la pena amara di una concezione della vita e dell'uomo tutta mediterranea. Certo che se il *Furioso*, che in sei anni fu rappresentato in 70 teatri, avesse avuto il tocco di genio dell'*Elisir* che lo avesse elevato di

poche spanne al di sopra di un'opera di consueti meriti di bellezza, il nostro teatro lirico potrebbe vantare un capolavoro del tutto peregrino nella impostazione, nella condotta e nella soluzione di insospettati problemi melodrammatici.

MUSICISTI EMILIANI



L'ARTE ORGANISTICA IN EMILIA

DI OSCAR MISCHIATI E LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI

La grande arte organistica italiana molto deve al contributo di musicisti emiliani. Sin dal primo affermarsi agli inizi del Cinquecento di un'arte per strumenti a tastiera sempre più pienamente autonoma, svincolata dai modelli vocali e conscia dei propri mezzi, l'apporto della scuola emiliana appare determinante. Già dal secolo precedente nei tre centri di Bologna, Modena e Ferrara un'intensa attività di costruttori e suonatori d'organo prepara nelle Corti e nelle chiese un terreno particolarmente fecondo. Nel 1470-75 la Basilica di San Petronio di Bologna si arricchisce di un monumentale strumento, opera di Lorenzo di Giacomo da Prato ⁽¹⁾, che viene affidato alle abili mani di Ruggero (od Ogerio) Saignand di Digione, apportatore nella città emiliana delle esperienze della grande scuola musicale borgognona ⁽²⁾. La sua posizione nella storia musicale bolognese e la sua attività didattica e for-

¹⁾ Cfr. R. Lunelli, *Der Orgelbau in Italien*, Mainz, Rheingold-Verlag, 1956, p. 6 sgg.

²⁾ Cfr. 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 Province di Romagna*, Serie I, VII (1868), 185 sgg. e IX (1870), 1 sgg.; L. Frati, *Per la storia della musica in Bologna dal sec. XV al XVI* in *Rivista Musicale Italiana*, XXIV (1917), 449 sgg.; Y. Rokseth, *La musique d'orgue au XV siècle et au début du XVI*, Paris, Droz, 1930, p. 117 sgg.

mativa possono essere intraviste in un prezioso documento che ci testimonia l'insegnamento da lui impartito a uno dei più rinomati organisti bolognesi dello scorcio del Quattrocento, Ludovico di Gregorio di Giovanni Tintore ⁽¹⁾. La serie degli organisti attivi in questi anni nelle principali chiese bolognesi ci offre il quadro di un'attività vivace e multiforme che accentra nella città emiliana figure provenienti dalle più diverse città e regioni. E' un fermento che vale a creare il clima in cui viene formandosi la personalità eccezionale di Marcantonio Cavazzoni ⁽²⁾. Con l'intavolatura di *Recerchari motetti canzoni...* apparsa a Venezia

(¹) Gregorio di Giovanni Tintore, attivo periodicamente come secondo organista a S. Petronio, si impegna a che il proprio figlio Ludovico sostituisca per tre mesi al primo organo di S. Petronio Ogerio Saignand, durante un'assenza di questi da Bologna; in cambio Ogerio promette a Gregorio «*docere dictum Ludovicum ...pulsare ...Kyrie dominicalem cum Gloria, et Credo cum omnibus versibus differentibus, duos versos septimi toni Magnificat et sex Carmina santi cantus...*» documento di imminente pubblicazione a cura di O. Mischiati in *Quadrivium*, II (1957). Questo Ludovico di Gregorio va identificato col «*dolce Ludovico*» menzionato nel *Viridario* di G. F. Achillini (Bologna, di Plato, 1513, c. 186v) tra i migliori organisti bolognesi, accanto a Ogerio, al proprio figlio Cesare, a Annibale Rangoni e a un Bolognino non bene identificato. Gli stessi organisti sono magnificati da Girolamo Casio nella sua *Cronica* ([Bologna] 1525, c. 48): *l'organista Rugiero di Borgogna / che fra tutti e maggior era il più idonio / visse e morì nel tempio di Petronio / / Rugiero organista borgognone / di vita singolare e di virtute / / hor con gli angeli sona al paragone / / di Lodovico fu Cesare figlio / ambi organisti, e fece honor al padre / sì eccelso fu che intra le eccelse squadre / Giove il portò col suo divino artiglio / / di Annibal furno l'opre eccelse e conte / / ove con più instromenti, voci e note / spargea le gratie che già Apol gli infuse».*

(²) Su Marcantonio Cavazzoni v. K. Jeppesen, *Die Italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Copenhagen, Munksgaard, 1943, e dello stesso autore *Eine frühe Orgelmesse aus Castell'Arquato*, in *Archiv für Musikwissenschaft*, XII (1955), p. 187 sgg. Cfr. anche C. Sartori «*Dizionario degli editori italiani*, Firenze, Olschki, 1958, pp. 24, 45.

nel 1523 ⁽¹⁾, Marcantonio Cavazzoni inaugura la serie dei monumenti della letteratura organistica italiana. Quest'opera è fondamentale soprattutto nella storia della progressiva emancipazione della tecnica strumentale a tastiera dai modelli vocali. Seconda cronologicamente — tra le opere a stampa italiane per organo — alle *Frottole intabulate da sonare organi* stampate a Roma da Andrea Antico nel 1517, ne supera di gran lunga l'importanza, non limitandosi come quella ad adattamenti strumentali di brani vocali, ma presentando, nei due *ricercari*, i primi esempi di forme strumentali pienamente autonome. Il ricercare di Marcantonio, di ben diversa natura dal ricercare contrappuntistico dei suoi immediati successori, preannunzia nel suo libero, fantasioso e virtuosistico dispiegarsi, lo stile della *toccata*. Figura di capitale importanza nell'ambiente organistico e cembalistico italiano, Marcantonio occupa un posto di massimo rilievo anche se accostato ai contemporanei d'oltralpe. Il problema della creazione di un'ampia forma unitaria ed organica, non più legata ad un testo cantato, delineatosi ai primordi dello sviluppo di un'arte strumentale autonoma, trova in Marcantonio la prima soluzione veramente geniale e valida. Alla rigidità dei *preamboli* dei contemporanei tedeschi egli oppone una scorrevolezza discorsiva e una logica costruttiva; sorprende in lui la facoltà di far scaturire da semplici incisi melodici ampi sviluppi; Marcantonio si vale spesso a questo scopo di efficaci iterazioni e progressioni. La scrittura cavazzoniana, di grande interesse anche dal punto di vista strumentale, unisce l'esperienza polifonica derivata dalla pratica vocale ad elementi tecnici scaturiti dalla natura del nuovo mezzo espressivo, comple-

(¹) Riedizioni moderne a cura di K. Jeppesen nel citato volume *Die Italienische Orgelmusik* e di G. Benvenuti nel primo volume de *I Classici Musicali Italiani* (fond. E. Bravi), Milano 1941, dove è pubblicato anche un ricercare conservato in una preziosa intavolatura manoscritta in possesso dell'archivio parrocchiale di Castell'Arquato (Piacenza).

tamente emancipati dalla vocalità e notevolmente sviluppati. I « passeggiamenti », le « diminuzioni » e i « groppi » che per lungo tempo rimarranno alla base della *scrittura* organo-cembalistica italiana, appaiono in lui già pienamente affermati. Anche nelle trascrizioni di brani vocali, l'originario quadro sonoro è completamente tradotto nella nuova veste strumentale; la notazione stessa, nella disposizione dell'intavolatura italiana, tiene ben più in considerazione le esigenze della tecnica manualistica che quelle della condotta polifonica. Marcantonio Cavazzoni dovette essere un brillante esecutore all'organo e al cembalo; G. Lanzo Gattiano, nella dedica a Marcantonio da Bologna premessa alla edizione de *Le opere del Petrarca* (Venezia, De Gregoriis, 1523), scrive che questi « ... il quale da Gentilhomini generalmente e da Signori e al fine dal Papa Leone X è stato sommamente venerato et amato... » è da considerarsi « nel sonare que' stromenti, i quali oggi gravicembali si appellano, non pur sufficientissimo, ma il primo » ⁽¹⁾.

Mentre il bolognese Marcantonio affermava e consolidava lo stile toccatistico, il contemporaneo modenese Jacopo Fogliano dava l'avvio al linguaggio e alla forma del ricercare contrappuntistico. Marcantonio si limita, in questo campo, a *intavolare*, adornandoli di diminuzioni e figurezioni strumentali, due motetti vocali; il modenese compie un ulteriore passo prendendo il motetto vocale non più come falsariga, ma semplicemente come modello strutturale. Ciò è ben evidente nei quattro ricercari del Fogliano dell'intavolatura manoscritta di Castell'Arquato ⁽²⁾. Il suo allievo

⁽¹⁾ L'importanza dell'opera di Marcantonio Cavazzoni fu rivelata da A. Pirro, *L'art des organistes* in *Encyclopédie Lavignac*, parte II, vol. II. (Paris, Delagrave, 1925), p. 1181 sgg. e sottolineata da Y. Rokseth, op. cit.

⁽²⁾ Ripubblicati da G. Benvenuti, op. cit.; cfr. G. Roncaglia, *Di J. Fogliani e G. Segni: Documenti* in *Rivista Musicale Italiana*, XLVI (1942), p. 294 sgg. e, del medesimo, *La Cappella Musicale del Duomo di Modena*, Firenze, Olschki, 1957, p. 15 sgg.

Giulio Segni dà al ricercare contrappuntistico una definitiva precisazione. Se il ricercare contenuto nell'intavolatura anzi detta ⁽¹⁾ presenta una struttura ancora non ben definita, nei ricercari apparsi nel 1540 nella *Musica nova accommodata per cantar et sonar sopra organi; et altri strumenti...* (Venezia, al segno del Pozzo) l'impianto formale appare già pienamente precisato; una tale constatazione non sarebbe possibile sulla base dell'unico esemplare sinora conosciuto di questa raccolta (nella Biblioteca « G. B. Martini » di Bologna), limitato purtroppo alla sola parte di *Bassus*; fortunatamente tuttavia due dei ricercari di Segni ivi contenuti ci sono conservati intavolati, in veste completa, nel *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela... compuesto por Luys Venegas de Henestrosa* (Alcalá, Ioan de Brocar, 1557 ⁽²⁾). Il titolo di *Tiento* con cui tali composizioni sono ivi contrassegnate, non è che il termine spagnolo corrispondente all'italiano *ricercare*. In questo periodo l'arte emiliana, ad opera delle eminenti figure qui incontrate, evade dai confini della regione per recare il suo contributo soprattutto in uno dei maggiori centri del mondo musicale: Venezia. A Venezia fissa infatti la sua dimora Marcantonio Cavazzoni, entrando nella Cappella di San Marco come cantore e stabilendo rapporti di amicizia con A. Willaert. A San Marco nel 1530 Giulio Segni è eletto primo organista, avendo come successore tre anni dopo un altro musicista emiliano, Baldassarre da Imola. Il Segni

⁽¹⁾ Ripubblicato da G. Benvenuti, op. cit.

⁽²⁾ Integralmente riedito a cura di H. Anglés in *La Musica en la Corte de Carlos V (Monumentos de la Musica Española, Vol. II)*, Barcelona 1944; i due brani di Segni sono ripubblicati nella seconda parte del volume a p. 57 (Tiento 19 corrispondente al numero 12 della *Musica Nova*) e 59 (Tiento 20 corrispondente al numero 11). Nella *Musica Nova* ogni brano è preceduto dall'iniziale *R*, probabile abbreviazione di *Ricercare*. Quanto all'equivalenza *Ricercare*=*Tiento*, essa è affermata, tra l'altro, nel *Melopeo y Maestro*, Napoli, Gargano e Nucci, 1613 di Pietro Cerone.

continua la sua attività a Roma, emergendo soprattutto per la sua « rara e vaga » arte di cembalista ⁽¹⁾.

Alla corte di Ferrara incontriamo, dal 1533 al 1564, in qualità di organista, Jaches Brumel, la cui produzione è stata scoperta e valorizzata di recente. Accanto ai ricercari toccatistici e a quelli contrappuntistici sin qui intravisti, ci si presenta ora una terza forma fondamentale nella prassi organistica: la *Messa*. La citata preziosa intavolatura di

(¹) Cfr. C. Bartoli, *Ragionamenti accademici*, Venezia, F. de' Franceschi, 1567, cap. III; il brano relativo a Segni e a vari musicisti contemporanei è riportato da G. Benvenuti in *Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana*, Vol. I, Milano, Ricordi, 1931, p. LV. O. Lando, *Sette libri di Cataloghi à varie cose appartenenti*, Venezia, G. de Ferrari, 1552, cat. VII, p. 512, afferma che « Giulio da Modona è al presente di molta eccellentia nel istromento da penna ». La conoscenza dell'opera strumentale di Segni sarebbe più vasta se ci fosse conservata l'opera menzionata da A. F. Doni (in *La Libreria*, Venezia, G. de Ferrari 1550, I, 66v): *Ricercari, intablature da Organi et da Lauto* che Segni avrebbe pubblicato nel 1550 e che non è stata sinora rintracciata. Tuttavia, oltre ai ricercari qui ricordati, altri si conservano « intabulati et accomodati per sonar sopra il lauto » da Giovanni Maria da Crema nel settimo libro della sua *Intabolatura de lauto*, Venezia, G. Scotto, 1548. Ricordiamo che Segni fu allievo di Bidone da Asti e di Vincenzo da Modena, il primo lodato da B. Castiglione nel *Cortegiano* e dal già citato G. Casio, il secondo magnificato dal medesimo Casio (l. cit.) e da Luca Gaurico che lo definisce « organista clarissimus. In pulsandis organicis instrumentis, et cymbalis erat prae ceteris eminentissimus, cum digitis longis et macilentis velocissimus atque dulcissimus » (L. Gaurico, *Tractatus astrologicus natiuitatum in Opera Omnia*, Basileae 1578, II, p. 1647). Sull'arte dello stesso Vincenzo v'è una interessante testimonianza in una lettera di Isabella d'Este al consorte Francesco Gonzaga marchese di Mantova datata Ferrara 3 maggio 1503: « ...mio padre... vuole ch'io sentisse sonare de clavicembalo Vincentio da Modena, quale a quisti di fo ale prove cum Antonio dal Organo da Ferrara. Et parseme vedere tanta velocità in lui cum li pedali ch'io ne remasi maravigliata et in questo havere perfectione assai » (Archivio di Stato di Mantova, Arch. Gonzaga, F. II. 6, busta 2115). Cfr. A. Luzio, *Isabella d'Este e i Borgia in Arch. Stor. Lombardo*, Serie 5^a, a. XLI (1914), p. 698.

Castell'Arquato offre infatti l'esempio di un'ampia *Messa della Domenica* del Brumel, che, accanto ad una *Messa della Madonna* anonima contenuta nella stessa raccolta, costituisce una delle prime più compiute testimonianze su terreno italiano di una letteratura intimamente organistico-liturgica imperniata sulla prassi dell'alternanza col coro ⁽¹⁾. La perizia organistica del Brumel è esaltata, unitamente a quella di Girolamo Zoppino da Ferrara, da un contemporaneo urbinato, fra' Pietro Cinciarino ⁽²⁾. Lo stesso Cinciarino ricorda fra i « Domi et luoghi dove sono valenti huomini » periti nella pratica dell'alternanza in particolar modo il Duomo di Mantova. Qui era organista in quell'epoca un altro organista emiliano, una delle massime figure dell'arte organistica italiana cinquecentesca: Girolamo Cavazzoni, figlio di Marcantonio. I suoi due libri d'Intavolatura, apparsi a vent'anni di distanza dall'intavolatura del padre, segnano un momento decisivo nella storia dell'arte organistica. Vi sono trattate le forme del ricercare contrappuntistico politematico, della canzone francese e quelle, a servizio della liturgia, dei versetti di Inni, Magnificat e Messe. Anche se il ricercare di Girolamo Cavazzoni nasce dall'allineamento e dal concatenamento di più sezioni svolgenti ciascuna in forma fugata un singolo elemento tematico, il desiderio di unità, coesione e concisione è sempre presente e si traduce nel quarto ricercare in una aspirazione verso una vera e propria unità tematica; i principali elementi tematici su cui esso si basa sono infatti

(1) Cfr. K. Jeppesen, *Eine frühe Orgelmesse*, art. cit.

(2) Fra P. Cinciarino, *Introduttorio abbreviato di musica piana, o vero Canto fermo*, Venezia, D. dei Farri, 1555, c. 11. Anche Cosimo Bartoli op. cit. (cfr. nota 10) riferisce che il celebre organista Moschino ammirava assai Jaches di Ferrara, non avendo ai suoi tempi « sentito sonatore alcuno che gli piaccia più di lui, parendogli che egli suoni con più leggiadria, con più arte, e più musicalmente che alcun altro, e sia qual si voglia ». Cfr. anche Luigi Dentice, *Due Dialoghi della Musica*, Roma, V. Luerino, 1553, dialogo II.

imperniati su un unico nucleo melodico. Anche la canzone francese appare nel primo libro di Girolamo con le elaborazioni strumentali di una canzone di Passereau, « Il è bel e bon » e una di Josquin des Prés, « Falt d'argens ». Fondamentali sono soprattutto le elaborazioni contrappuntistiche di melodie liturgiche. Nella serie di Inni, Magnificat e di tre Messe gregoriane presentata da Girolamo Cavazzoni i temi liturgici sono trattati con sorprendente varietà e mobilità di atteggiamenti, in un quadro sonoro che alterna genialmente la severità contrappuntistica a quella estrosità toccatistica che Girolamo aveva appreso dal padre. Raramente il tema gregoriano appare affidato ad una unica voce a modo di *cantus firmus*; ciò è chiarito anche dalla natura dell'organo italiano dell'epoca che, con il suo manuale unico, non poteva isolare e mettere timbricamente in risalto una singola voce. Più frequentemente la melodia gregoriana è scomposta in vari frammenti su ciascuno dei quali le varie voci intrecciano un libero gioco contrappuntistico e imitativo; altre volte essa viene interrotta e frantumata in veloci diminuzioni o continuamente suddivisa fra le singole voci. Questa libertà, che rivela l'intento di anteporre l'immediatezza d'espressione a schemi prefissi, pone i brani cavazzoniani tra le più genuine espressioni di quell'arte organistico-liturgica che riceverà il suo coronamento un secolo più tardi con Frescobaldi ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Oltre a un ricercare apparso nella citata raccolta *Musica Nova* del 1540 e ad un altro pubblicato tra le *Fantasie Recercari Contrappunti a tre voci di M. Adriano et de altri autori*, Venezia, A. Gardano, 1551 (rist. nel 1559 e 1593), l'opera di G. Cavazzoni si compendia in un primo libro di *Intavolatura cioè Recercari Canzoni Himni Magnificati*, Venezia, Bern. Vitali, 1543 e in un secondo di *Intavolatura d'organo, cioè Misse Himni Magnificat* (l'unico esemplare superstite è mutilo dell'indicazione del luogo e anno di edizione), parzialmente ristampato come *Il primo libro de Intavolatura d'organo dove si contiene tre Messe*, Venezia, A. Gardano, s.a. Cfr. C. Sartori,

L'organo italiano aveva raggiunto nella prima metà del Cinquecento, pur nelle sue modeste proporzioni, un'alta perfezione ed una inimitabile vitalità sonora, imperniandosi sul luminoso *ripieno* costituito dalla sovrapposizione dei successivi armonici di ottava e di quinta, sui limpidi flauti in ottava, duodecima e quintadecima, preziosi per « diminuire, e suonar Canzoni alla francese » e arricchito verso la metà del secolo dalla toccante *voce umana*. Questo ideale sonoro trova mirabile espressione proprio ad opera di una famiglia di costruttori emiliani, i ferraresi Cipri. Nè mancano vitali contatti tra musicisti emiliani e i grandi organari bresciani Fachetti e Antegnati, sino a giungere ad un vero e proprio connubio con l'arte organaria bresciana, grazie al trapianto a Bologna di Antonio dal Corno — che si associa proprio a Bologna con il grande rappresentante della scuola veneziana Vincenzo Colonna e ne diviene figlio adottivo assumendone il cognome e trasmettendo questa

Precisazioni bibliografiche sulle opere di G.C. in Rivista Mus. It. XLIV (1940), p. 359 e Dizionario degli Editori Musicali Italiani cit. Dopo l'assai scorretta pubblicazione di brani cavazzoniani nel III volume dell'Arte Musicale in Italia di Torchi e la non sempre fedele riedizione completa dei due libri d'Intavolatura a cura di G. Benvenuti (I Classici della Musica Italiana, quaderni 23-27, Milano, Ist. Ed. Italiano, 1919) è ora in preparazione un'edizione critica completa a cura di Oscar Mischiati presso la casa editrice Schott di Magonza. L'alto valore musicale dell'opera di G. Cavazzoni, ancor oggi oggetto di incomprensione e di denigrazione, era stato già intuito da G. Bastianelli (Musicisti d'oggi e di ieri, Milano 1914, p. 121 sgg.) e pienamente messo a fuoco da A. Pirro che osservava come « nul organiste, sans doute, n'a brodé le plain chant avec autant de grâce. Jamais il ne songe à se montrer pédant. Ses versets ont la même fraîcheur que des improvisations, nettes et légères. Point de système, point de procédés mécaniques... » (op. cit. p. 1189). Cfr. inoltre Y. Rokseth, op. cit., A. Shering, Zur alternatim-Orgelmesse in Zeitschrift f. Musikwissenschaft XVII (1935), p. 19 sgg., W. Apel, The early development of the organ Ricercar in Musica Disciplina III (1949), p. 139.

eredità al figlio Giovanni Paolo Colonna —, e poi della famiglia Traeri (Carlo, Domenico e Francesco ⁽¹⁾).

Intanto continua l'apporto dell'arte emiliana nei grandi centri musicali della penisola; nel 1551 il piacentino Girolamo Parabosco ⁽²⁾ viene eletto primo organista della basilica veneziana di San Marco, affiancandosi ad Annibale Padovano — secondo organista dal 1552 al 1566 — ed avendo a successore nel 1557, dopo la sua morte, un altro grande emiliano: Claudio Merulo da Correggio. Virtuoso abilissimo e « soavissimo », quale ci è dipinto dai contemporanei ⁽³⁾, finissimo nell'arte della diminuzione e della registrazione — a lui si deve la proposta dell'aggiunta al primo organo di San Marco di « una man di flauti all'ottava » ⁽⁴⁾ — seppe, quale compositore, arricchire il patrimonio della letteratura organistica con un contributo di considerevole ampiezza e di primissima importanza, dai Ricercari del 1567 alle Messe del 1568, ai tre libri di Canzoni (1592, 1606, 1611) e ai due libri di Toccate (1598, 1604). La genialità di Merulo si rileva soprattutto nelle sue toccate,

⁽¹⁾ Cfr. tra l'altro C. Antegnati, *L'Arte Organica*, Brescia, Tebaldino, 1608, ripubblicata a cura di R. Lunelli, Mainz, Rheingold-Verlag, 1938; R. Lunelli, *Der Orgelbau...* cit. Ulteriori notizie in possesso degli scriventi e di R. Lunelli.

⁽²⁾ Un ricercare del Parabosco è apparso nella citata raccolta *Musica Nova*. Egli è ricordato da O. Lando, op. cit., come « musico perfetto » e da A. F. Doni, nel *Dialogo della Musica*, Venezia, G. Scotto, 1544, c. 12, come « giovane tanto virtuoso, che vi farebbe maravigliare ».

⁽³⁾ V. G. Zarlino, *Dimostrazioni Harmoniche*, Venezia, F. de' Franceschi, 1571, p. 1.

⁽⁴⁾ V. R. Lunelli, *Der Orgelbau...* cit., p. 191. Su Claudio Merulo cfr. soprattutto A. Catelani, *Memorie della vita e delle opere di Claudio Merulo*, Milano, Ricordi, 1860; riedito a cura di G. Benvenuti, ibid. 1931. Alcuni dei segreti dell'arte esecutiva e interpretativa di Claudio Merulo ci sono rivelati dalla preziosa opera del suo allievo Girolamo Diruta (*Il Transilvano*, Venezia, Vincenti, 1593 e *Seconda Parte del Tansilvano*, ibid. 1609, con numerose ristampe).

vasti affreschi sonori che, rifuggendo da schemi costruttivi prestabiliti, scaturiscono da una libera ed inesauribile fantasia; vi si alternano momenti di staticità armonica e di pacata contemplazione, rapide volute sonore snodantesi quasi per sfruttare tutte le magiche risorse della tastiera e al tempo stesso « tanto più fare apparire l'agilità della mano » (come dirà più tardi Frescobaldi), severi intrecci fugati che non tardano a sfociare in nuovi arabeschi di « diminuzioni » e « passeggiamenti », il tutto, quasi frutto di improvvisazione, senza un apparente concreto legame esteriore, e tuttavia saldato in una interiore unità e in una convincente logica discorsiva. Unitamente alle toccate che verranno composte da Giovanni Maria Trabaci, le toccate di Merulo costituiscono un annuncio e una preparazione della geniale arte toccatistica frescobaldiana.

Appena si erano spente le eco dell'arte di Merulo sotto le cupole della basilica marciana e del modenese Bertoldo Sperindio ⁽¹⁾ nella cattedrale di Padova, che a Roma la basilica di San Pietro ospitava quale organista il ferrarese Ercole Pasquini ⁽²⁾. Contemporaneamente operava a Ferrara Luzzasco Luzzaschi che Banchieri menziona tra i più celebri organisti, affiancandolo al Merulo, « amendui soggetti degni di memoria eterna », e che Vincenzo Galilei annovera tra i quattro migliori organisti del suo tempo ⁽³⁾. Effettiva-

⁽¹⁾ Autore di *Canzoni Francese* e di *Tocate Ricercari et Canzoni Francese* per organo edite a Venezia da G. Vincenti nel 1591.

⁽²⁾ « Ercole Pasquini è stato molto spiritoso e eccellentissimo nella musica, nell'organo; fu discepolo di Alessandro Milleville.... aveva una mano delicatissima e velocissima. Suonava alle volte tanto egregiamente che rapiva le persone e faceva stupire veramente » (A. Superbi, *Apparato de gli Huomini Illustri della città di Ferrara*, Ferrara, F. Suzzi, 1620, p. 132). Del Pasquini sono oggi note poche composizioni vocali; la canzona per organo pubblicata dal Torchi è di dubbia attribuzione.

⁽³⁾ V. Galilei, *Dialogo... della Musica Antica et della Moderna*, Firenze, Marescotti, 1581, p. 138; A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'Organo*, Bologna, Rossi, 1609, p. 12. Lodi analoghe tributa al Luzzaschi Agostino Superbi, 1, cit.

mente il Luzzaschi è figura di primo piano di quella scuola ferrarese che ancora attende una precisazione storica e una completa valorizzazione. Attraverso quanto di lui ci è pervenuto, egli si distingue soprattutto come autore di madrigali ricchi di emozione e per il suo contributo all'affermazione dello stile monodico accompagnato; la sua attività creatrice in campo organistico ci è nota purtroppo soltanto attraverso tre brevi composizioni pubblicate da Girolamo Diruta nel suo « Transilvano »: due ricercari e una toccata che, pur nelle loro limitate proporzioni, si distinguono per chiarezza discorsiva e per pienezza e solidità dell'impianto armonico. Ma il Luzzaschi deve la sua fama, oltre che alla propria produzione, all'aver educato alla sua scuola uno dei massimi organisti e musicisti di tutti i tempi, « stupore del tasto, e con le mani, e con la penna ⁽¹⁾, « Mostro degli organisti, inventore di tanti stili di suonare » ⁽²⁾. Troppo lontano ci porterebbe l'addentrarci nell'esame dell'opera organistica di Girolamo Frescobaldi, dalle giovanili Fantasie del 1608, ancora legate all'antica e severa tradizione polifonica ma già annuncianti una nuova sensibilità, alle toccate e canzoni dei due libri di *Toccate* (1615 e 1627), frutti di una prodigiosa e inesauribile fantasia, ai sapienti *Ricercari* del 1615, ai *Capricci* del 1624, in cui maestria contrappuntistica e costruttiva, ricchezza inventiva e potenza espressiva si fondono intimamente, sino al capolavoro dei *Fiori Musicali* (1635). L'insegnamento del Luzzaschi e le prime esperienze nella città natale furono certo soltanto il punto di partenza della formazione della complessa personalità frescobaldiana. Non si può tuttavia non pensare ad un particolare influsso

⁽¹⁾ Lettera scritta dal Signor Antimo Liberati in risposta ad una del Signor Ovidio Persapegi, Roma, Mascardi, 1685, p. 56.

⁽²⁾ Avvertimento premesso da Luigi Battiferri Urbinate ai suoi *Ricercari*, Bologna, Monti, 1669. Su Frescobaldi cfr. soprattutto L. Ronga, G. F., Torino, Bocca, 1930, F. Morel, G. F. in *Der Organist*, Winterthur 1945, A. Machabey, G. F., Paris 1952.

dell'arte organaria locale, che i Cipri avevano portato ad alta perfezione, sulla formazione del gusto organistico del grande ferrarese; non sembra dunque ardito immaginare che alla delicata ed espressiva sonorità della « Voce umana » degli organi dei Cipri (sonorità che gli organi romani dell'epoca sembrano ancora ignorare) ⁽¹⁾ siano ispirate le mistiche Toccate per l'Elevazione del *Secondo Libro di Toccate* e dei *Fiori Musicali*. Modesta, se accostata al grande concittadino e contemporaneo, ma non per questo da trascurare, è la figura di Fra Bernardino Bottazzi, la cui opera « *Choro et Organo* » (Venezia, Vincenti 1614) ⁽²⁾ impostata didatticamente, ci fornisce interessanti testimonianze sulla prassi organistica del tempo, sulla « scienza » che « deve avere l'Organista », ed offre una serie di brani su canto fermo di severa e religiosa ispirazione che vogliono comprovare quanto egli asserisce: « ... quando con buon contrapunto, e perfette regole l'Organista suonerà ad imitatione del canto fermo, e suonerà nell'istesso tono del Choro, ò che armonia, ò che soavità, et ò che dolcezza! ».

Fiorisce in questi stessi anni a Bologna l'arte della poliedrica figura di Adriano Banchieri. In lui si accentra la vita musicale della sua città; monaco olivetano, scrittore piacevole e arguto, didatta e teorico di vasta dottrina, fondatore di un'Accademia Musicale (l'Accademia dei Floridi), compositore estroso, non trascurò tra le sue innumerevoli attività l'organo e la musica organistica; il suo « *Organo Suonarino* », apparso nel 1605 e più volte ripubblicato in seguito in veste rielaborata, offre un interessante « vademecum » all'organista liturgico; le composizioni ivi contenute, anche se per lo più di limitate proporzioni e di

(1) Cfr. R. Lunelli, *L'arte organaria del Rinascimento in Roma e gli organi in S. Pietro in Vaticano dalle origini a tutto il periodo frescobaldiano*, Firenze, Olschki, 1958.

(2) L. Schrade, « *Choro et Organo* » di B. Bottazzi, in *Riv. Mus. It.* XXXVI (1929), p. 516.

breve respiro, si impongono all'attenzione per la costante ricerca di novità e di originalità: originalità che traspare nella *fuga cromatica*, nel *concerto enarmonico*, nella spigliatezza dei ritmi di una *sonata in aria francese*, di *capricci* e *bizarrie*, di un *capriccio capriccioso*, nella ricerca di effetti dinamici, di dialogo e di eco, ottenuti mediante accorgimenti di scrittura e mutamenti di registrazione (*dialoghi*), sino ai giochi coloristici, agogici ed imitativi della *battaglia*; una particolare realizzazione timbrica è talora indispensabile per mettere nella giusta luce i singoli brani e perciò Banchieri ci fornisce interessanti e talora preziose indicazioni per la registrazione. Nè è da dimenticare il contributo che Adriano Banchieri, con le sue *Conclusioni nel suono dell'Organo* (Bologna, Rossi 1609) (1), dà agli studi sulla storia di questo strumento, offrendo testimonianze di notevole interesse sugli organisti ed organari del suo tempo, grazie ai quali « scorgiamo l'Organo da dieci lustri in qua ridotto a somma perfezione ».

Un'apparizione assai modesta nella storia dell'arte e della letteratura organistica emiliana è quella del modenese fra Antonio Croci, i cui « *Frutti Musicali di Messe Tre Ecclesiastiche per rispondere alternatamente al Choro* » (Venezia, Vincenti 1642) evidentemente composti sulla falsariga dei *Fiori Musicali* frescobaldiani, vorrebbero costituirne lo studio preparatorio per i principianti (« ...giovarà grandemente per facilitare le Compositioni del Molto Illustre Signor Girolamo Frescobaldi tanto eccellente in questa professione... »), includendo a tal fine vari brani suonabili da fanciulli « che non arrivano all'ottava »; la sostanza musicale delle composizioni è tuttavia assai scarsa e la scrittura malcerta.

Il maggior centro dell'arte organistica in Emilia rimane per tutto il XVII secolo Bologna; qui si succedono ai due

(1) Ripubblicate in facsimile a cura del *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano 1934.

organi della basilica di San Petronio Giambattista Mecchi, Ottavio Vernizzi, Lucio Barbieri, Giulio Cesare Arresti, Giovanni Paolo Colonna, Carlo Donato Cossoni, Annibale Frabetti, Giuseppe Tosi, Bartolomeo Monari; la loro attività di compositori si esplica soprattutto nel campo della musica vocale sacra e profana; del Monari e soprattutto dell'Arresti e del Colonna è tuttavia degna di nota anche la produzione organistica. Colpisce nell'Arresti il desiderio di attenersi alla classica prassi organistico-liturgica imperniata sul *cantus firmus* o comunque ispirata alla tematica gregoriana; ciò appare non solo nella *Partitura di Modulationi precettive sopra gl'Hinni del Canto Fermo Gregoriano con le risposte intavolate in sette righe per l'Organo...* op. 7 (Bologna, s.a.), ma anche in una delle tre sue sonate apparse tra le *Sonate da Organo di varii autori* da lui stesso pubblicate (Bologna, s.a.) ⁽¹⁾, che si basa sul tema gregoriano del *Pange lingua*; lo stile dell'Arresti appare tuttavia indeciso tra l'antico spirito contrappuntistico e la nuova sensibilità armonica, melodica e tonale, sì che la sua scrittura si mostra spesso povera e scarna; più felice egli si rivela quando prevale l'ispirazione melodica, o quando la scrittura organistica sembra seguire le tracce di quella *sonata a tre*, o ancora quando il ritmo riesce a ergersi a elemento animatore.

Più solido si mostra Giovanni Paolo Colonna nelle due sole composizioni organistiche che di lui si conoscono, le due *Sonate* contenute nella citata raccolta curata dallo Arresti *Sonate da Organo di varii autori*; sono composizioni fugate che spiccano nettamente tra quelle dell'intera raccolta per la linearità e la castigatezza della scrittura, per l'incisività della tematica e per l'interesse contrappuntistico; notevole è nella prima sonata la configurazione ritmica del tema principale, quasi da Canzone alla francese,

⁽¹⁾ Ristampate a Amsterdam da Estienne Roger, s.a.

il cromatismo del controsoggetto e, nella sezione finale, l'apparizione di nuovi elementi contrappuntistici.

Non è da dimenticare che il Colonna, oltre che compositore, organista e didatta, fu anche attivo nel campo dell'arte organaria seguendo, sulle orme paterne, le gloriose tradizioni organarie bresciana e veneziana.

Nel già citato Bartolomeo Monari ⁽¹⁾, nei contemporanei e negli immediati successori è evidente la progressiva decadenza del gusto polifonico e organistico, minato dalle infiltrazioni del gusto cembalistico da un lato, da quello violinistico e dallo schematismo armonico del basso numerato dall'altro. Ciò risalta in maniera particolarmente sensibile nelle raccolte di *Verseti da Organo* dei fratelli Pietro e Giovanni Battista Degli Antonii ⁽²⁾, il primo maestro di cappella successivamente nelle chiese bolognesi di S. Maria Maggiore (dal 1680), S. Stefano (dal 1686) e S. Giovanni in Monte (dal 1697), il secondo organista in S. Giacomo Maggiore a Bologna; in tali composizioni l'elemento contrappuntistico delle parti intermedie è abolito e sostituito dalla numerica sul basso; questo innegabile sintomo di decadenza è comunque contenuto dalla ricerca di precisare, attraverso una numerica più complessa, che in Giovanni Battista viene estesa con particolari accorgimenti anche alla voce superiore, oltre che con indicazioni di registrazione, un linguaggio che talora, soprattutto in Pietro, riesce spigliato, piacevole e vivo.

⁽¹⁾ Due fascicoli di composizioni di Monari e Aldrovandini, tratte dal Ms. CC/ 232 della Biblioteca Musicale «G. B. Martini» di Bologna sono stati pubblicati da Giuseppe Piccioli, Bologna, Bongiovanni, 1933. Non tutte le composizioni sono tuttavia di sicura attribuzione.

⁽²⁾ G. B. Degli Antonii, *Verseti per tutti li tuoni op. 2*, Bologna, Monti 1687 (rist. 1702); *Verseti da organo per tutti li tuoni op. 7*, Bologna, Fagnani, 1696 e Venezia, Sala, 1697; Pietro Degli Antonii, *Sonate, e Verseti per tutti li tuoni op. 9*, Bologna, Silvani, 1712.

Alla tradizione contrappuntistica si ispira invece il figlio di Giulio Cesare Arresti, Floriano, allievo del grande Bernardo Pasquini, in uno scorrevole ricercare in cui tuttavia la linearità polifonica si perde spesso in un facile schematismo armonico che tocca qua e là il convenzionale; è un formulario che riappare in una sua *Elevazione* in do minore, nobilitato a tratti dalla vaghezza della linea melodica e da una chiara discorsività ⁽¹⁾. Delicato melodista, è pure, nei pochi brani organistici che di lui si conservano, il bolognese Giuseppe Aldovrandini ⁽²⁾.

E' qui da ricordare, agli inizi del '700, in quanto sulla sua formazione musicale ha avuto qualche influsso il contatto con la scuola bolognese, uno dei più illustri tra gli ultimi esponenti della grande arte organistica italiana: Domenico Zipoli. Nato a Prato (1688), fu iniziato alla musica a Firenze, studiò per breve tempo a Napoli sotto la guida di Alessandro Scarlatti e nel 1709 si recò a Bologna dove ebbe ammaestramenti da Don Lavinio Felice Vannucci, Monaco di S. Barbaziano, musicista di non larga risonanza, ma certo ottimo didatta, come ci testimoniano le sue chiare *Regole da Sonare, e Cantare, e Comporre, e Trasportare per li Principianti* conservate manoscritte nella Biblioteca Musicale « G. B. Martini » di Bologna; completò in seguito la sua formazione a Roma con Bernardo Pasquini ⁽³⁾.

⁽¹⁾ Ms. V/110 della Bibl. « G. B. Martini » di Bologna; pubbl. da Torchi nel III volume dell'*Arte Musicale in Italia*.

⁽²⁾ Il Citato ms. CC/232 della Bibl. « Martini » di Bologna contiene dell'Aldovrandini una melodica e espressiva *Elevazione* (da sonarsi con la voce humana); altri brani a lui attribuibili sono stati pubblicati da G. Piccioli, op. cit. e da I. Fuser, *Classici Italiani dell'Organo*, Padova, Zanibon, 1955.

⁽³⁾ Cfr. la prefazione a D. Zipoli, *Sämtliche Orgel- und Cembalowerke hrsg. von L. F. Tagliavini*, Heidelberg, Süddeutscher Musikverlag, 1958.

In pieno secolo XVIII, quando ormai lo stile galante e il gusto clavicembalistico stanno del tutto soffocando l'arte dell'organo, ancora lo strumento della chiesa sa trovare una sua ultima parola nobile e genuina per merito di un grande emiliano, Padre Giambattista Martini. Non che il Martini sia immune dalle tendenze del suo tempo: una delle sue opere più importanti, le *Sonate d'Intavolatura per l'Organo e 'l Cembalo* (Amsterdam, Le Cène [1742]), nonostante il titolo e la condotta severa e contrappuntistica di alcuni brani, mostrano una scrittura schiettamente clavicembalistica; e ancor più cembalistiche sono le spigliate e galanti *VI Sonate per l'organo e il cembalo* apparse a Bologna presso il Dalla Volpe nel 1747. Ma altre composizioni conservate negli innumerevoli manoscritti martiniani di Bologna si mostrano espressamente dedicate all'organo, ispirate ora alla maestà e allo scintillio dei suoi ripieni (in varie brevi *toccate*), ora alla sua natura severamente polifonica (in *versetti* e *fughe*), ora alla delicata cantabilità del *principale* e della *voce umana* (nelle *Elevazioni*), ora infine alla cristallina e brillante sonorità dei *flauti* (nelle *Sonate sui flauti* ⁽¹⁾).

Dopo Padre Martini, della gloriosa arte organistica emiliana restano appena tracce nell'accademismo di alcune composizioni del romagnolo Antonio Gaetano Pampani e dei *Ripieni* di Angelo Santelli ⁽²⁾ (dal 1749 organista a S. Petronio di Bologna) e in un piacevole, ma prettamente cembalistico concerto per organo e orchestra di Luigi Palmerini ⁽³⁾ (1768-1842, anch'egli per molti anni organista a San Petronio).

⁽¹⁾ Una scelta di composizioni organistiche martiniane è stata curata da Ireneo Fuser (G. B. Martini, *20 Composizioni originali per organo*, Padova, Zanibon, 1956).

⁽²⁾ Ms. KK/66 della Bibl. Mus. «Martini» di Bologna.

⁽³⁾ Ibid., Ms. PP/139.

Questo, in brevi tratti, il panorama di uno dei più ricchi e preziosi filoni dell'arte organistica italiana. Non dimentichiamo che ai monumeenti di quest'arte, costituiti dalle fonti scritte, vanno affiancati i monumenti dell'arte organaria emiliana, conservatici negli splendidi strumenti dei bolognesi Antonio e Giovanni Paolo Colonna, dei varî Traeri, del centese Baldassarre Malamini e dei ferraresi Cipri, che ancor oggi, sotto le volte delle principali chiese bolognesi e qua e là in altre città emiliane, rappresentano il mezzo più legittimo per far rivivere nella loro veste sonora più genuina le pagine immortali dei Cavazzoni, di Merulo e di Frescobaldi (¹).

(¹) Per notizie biografiche e bibliografiche dettagliate rimandiamo ai noti repertori di Eitner, Sartori (*Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze, Olshki, 1952) e alle opere enciclopediche di Schmidl, Grove (5^a ed. 1954), MGG ecc. Sulla storia della musica nelle varie città emiliane si rinvia, per Bologna, agli studi di G. Gaspari e L. Frati; per Modena a quelli di A. Catelani, L. F. Valdrighi, E. Pancaldi e G. Roncaglia; per Parma alla serie di articoli di N. Pelicelli (in *Note d'Archivio* VIII (1931) sgg.); per Ferrara agli studi di L. N. Cittadella e A. Solerti.

ANTONIO MARIA BONONCINI E IL SUO « STABAT MATER »

DI GINO RONCAGLIA

Non tutti i Dizionari e le Storie della Musica ricordano il compositore modenese Antonio Maria Bononcini, che vi appare talvolta col nome sbagliato di Marc'Antonio. Eppure fu artista di alto valore, ai suoi tempi rinomato, appartenente a una famiglia di musicisti insigni.

Suo padre, fu il celebre compositore, teorico e violinista Giovanni Maria Bononcini (Montecorone di Modena 1642 - Modena 1678), uno dei maggiori maestri della « Scuola strumentale modenese », fiorita nella seconda metà del secolo XVII, specialmente per impulso del Duca Francesco II d'Este, violinista anch'esso e musicofilo appassionato ⁽¹⁾. Giovanni Maria fu, secondo il Torchi, « quegli che più contribuì a condurre la musica strumentale verso le forme moderne » ⁽²⁾; e il suo trattato *Il Musico pratico*, di cui anche Nicolò Jommelli si servì, come attesta l'esemplare con la firma autografa di questi, che si conserva all'Acca-

(1) Vedi. G. Roncaglia, *La Scuola musicale modenese*, in « Musicisti della Scuola Emiliana »: Accad. Music. Chigiana, Siena, 1956; e E. Schenk, *Osservazioni sulla Scuola strumentale modenese nel Seicento*, in « Atti e Mem. dell'Acc. di Sc. Lett. e Arti di Modena », Serie V, vol. X, 1952.

(2) L. Torchi, *La Musica strumentale in Italia nei sec. XVI, XVII e XVIII*: R. M. I., vol. V.

demia di S. Cecilia, fu lungamente in uso come guida allo studio della Musica.

Fratello di Antonio Maria fu il famoso compositore Giovanni (Modena 1670 - Vienna 1747), anche questo spesso indicato col nome errato di Giovan Battista. Violoncellista apprezzato, fu anche autore di numerose Cantate, di musica strumentale da camera, di oratori e di opere teatrali. Dotato di alta sapienza e di una vena melodica aggraziata e patetica, egli divenne ben presto celebre in tutto il mondo, e le Corti se lo contesero colmandolo di favori. Come operista ebbe a competere con successo in Inghilterra col grande Giorgio Federico Händel ⁽¹⁾. Fra gli oratori composti da Giovanni Bononcini emergono le due « Maddalene »: *La Maddalena a' piedi di Cristo* della Biblioteca Estense di Modena, e *La conversione di Maddalena* del Conservatorio musicale di Firenze. Quest'ultima fu rivelata da Adelmo Damerini ed eseguita in una diligente trascrizione del M^o Franco Floris nel Duomo di Firenze nel luglio del 1956. Della « Maddalena » modenese, tuttora inedita, è stata posta in programma l'aria dell'Amore Celeste: « Piangi! », bellissima nei suoi accorati e, a tratti, disperati o solenni accenti che, uscendo dal virtuosismo vocale barocco del Settecento per aderire a una lineatura semplice e schietta, sembrano proiettarsi già verso espressioni romantiche del secolo successivo.

Antonio Maria nacque a Modena il 18 giugno 1677, e quivi morì l'8 luglio 1726. Fu violinista, e come tale diresse l'orchestra in vari spettacoli d'opera a Modena, al Teatro Molza e al Teatro Rangoni, dal 1716 al 1721. Dal 1^o dicembre di quest'anno fino alla morte fu Maestro di Cap-

(1) G. Roncaglia, *L. A. Muratori, la Musica e il maggior compositore modenese del suo tempo*, in « Miscell. di studi muratoriani », Dep. di St. Patr., Modena, 1933; e K. Hueber, *Gli ultimi anni di Giovanni Bononcini*, in « Atti e Mem. dell'Accad. di Sc. Lett. e Arti di Modena », Serie V, vol. XII, 1954.

pella alla Corte Estense, succedendo ad Antonio Giannettini. Non si hanno di lui altre notizie biografiche. A Modena risulta rappresentata nel 1720 al Teatro di Corte una sua « pastorale » dal titolo *Il Trionfo dell'Aquila e del Giglio* in occasione delle nozze del principe ereditario Francesco (poi Duca Francesco III) con la principessa Carlotta Aglae d'Orléans, e cantata da tre principesse estensi in unione ad alcune dame di corte. Fra le opere da lui dirette al Teatro Rangoni nell'estate del 1720 vi è un *Nino* ⁽¹⁾, su libretto di Ippolito Zanelli. Di esso il Bononcini compose il 3° atto, mentre il 1° è di Giovan Maria Cappello, e il 2° di Francesco Gasparini. L'opera fu riprodotta nello stesso anno a Reggio Emilia in occasione della Fiera di quella città. Ma altre opere teatrali egli compose, molte delle quali rappresentate tra il 1702 e il 1710 a Vienna, dove forse lo aveva fatto chiamare il fratello Giovanni, recatosi nel 1697 dietro invito dell'Imperatore Leopoldo I, quale « Compositore di Corte », rimanendovi, salvo un breve intervallo (1702-1703) in cui si recò a Berlino, fino al 1713 ⁽²⁾. Ricordiamo: *Camilla regina dei Volsci* (libr. di S. Stampiglia: Venezia, T. Vendramin 1698), *Andromaca* (libr. di P. A. Bernardoni, Vienna 1702), *Teraspo ovvero L'innocenza giustificata* (libr. S. Stampiglia, Vienna 1704) ⁽³⁾, *Arminio* (libr. P. A. Bernardoni, Vienna 1706), *La regina creduta re* (Venezia, T. S. Angelo 1706), *La conquista delle Spagne di Scipione Africano il giovane* (libr. di P. del Nero, Vienna 1707), *La presa di Tebe* (libr. S. Stampiglia, Vienna 1708), *Amore per amore* (libr. S. Stampiglia, Bologna, T. Formagliari 1709), *Cajo Gracco* (libr. S. Stampiglia, Vienna

⁽¹⁾ V. Tardini, *I Teatri di Modena*, vol. III: Modena, Forghieri, Pellequi e C., 1902.

⁽²⁾ K. Hueber, op. cit.

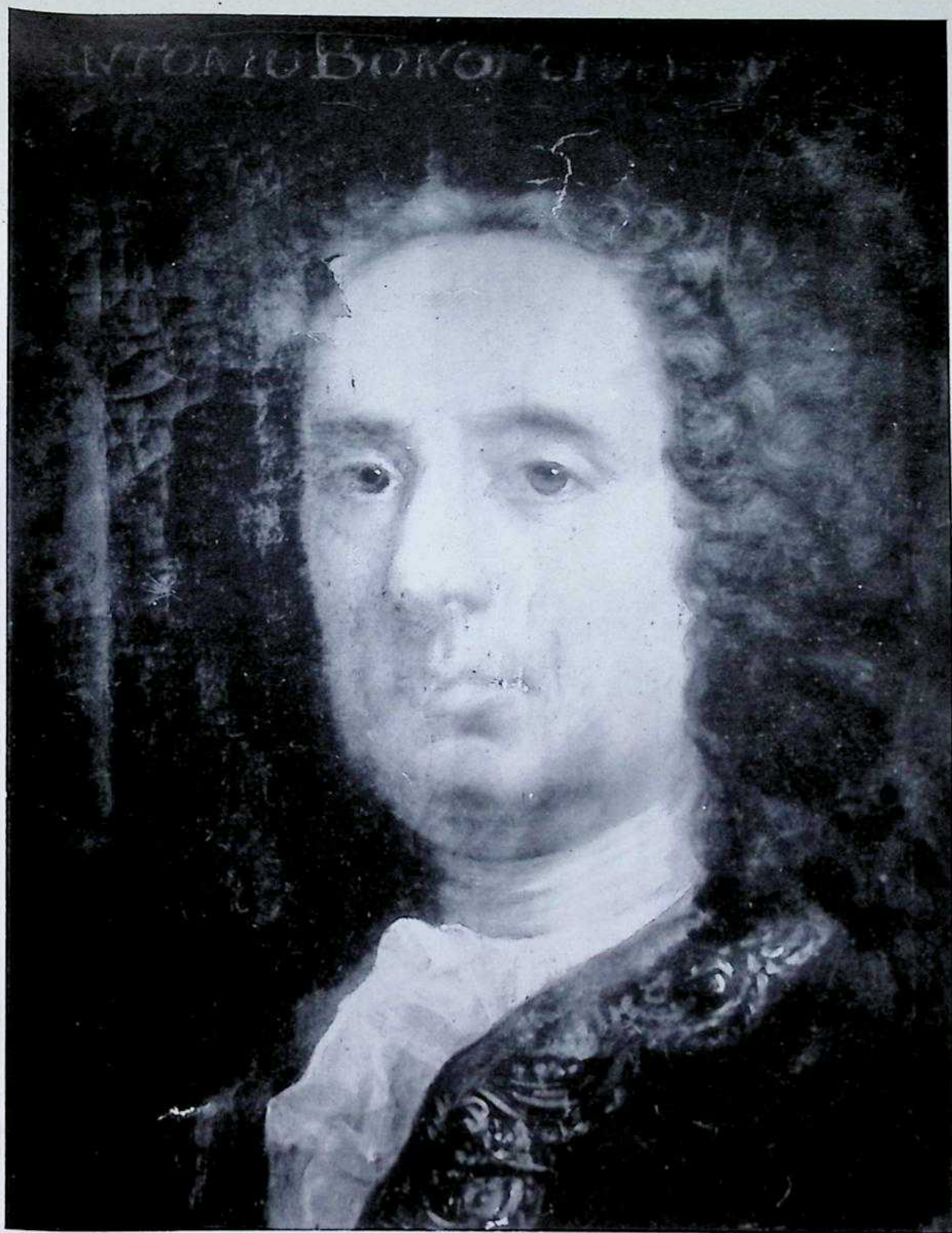
⁽³⁾ Per questa e le altre opere rappresentate a Vienna, vedasi: Alexander von Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte* (Wien, 1901), e Anton Bauer, *Opern und Operetten in Wien* (Graz-Köln, 1955).

1710), *Tigrane re d'Armenia* (libr. P. A. Bernardoni, Vienna 1710), *L'arrivo della gran madre degli Dei a Roma* (libr. S. Stampiglia, Vienna 1713), *Sesostri re d'Egitto* (libr. di A. Zeno, Milano T. Ducale 1716), *La conquista del vello d'oro* (libr. di N. Minato, Reggio E. Teatro Pubblico 1717), *Astianatte* (libr. di A. Salvi, Venezia T. Grimaldi di S. Giovanni Grisostomo 1718), *Griselda* (libr. di A. Zeno, Milano T. Ducale 1718), *L'Etearco* (libr. S. Stampiglia, Roma T. della Pace 1719), *Endimione* (Napoli T. S. Bartolomeo 1721), *Rosiclea in Dania* (Napoli T. di Palazzo Reale 1721: per la nascita di Carlo VI).

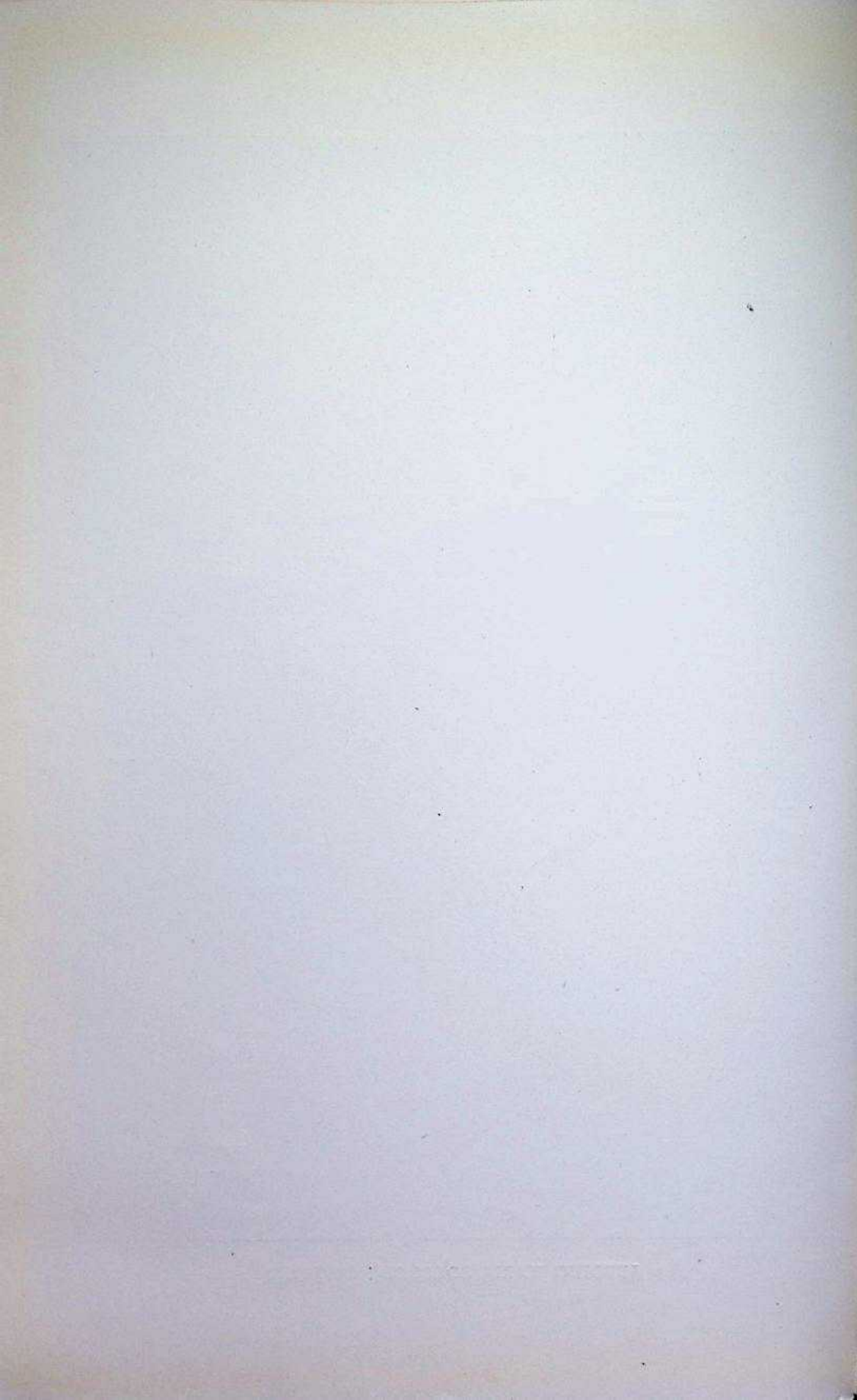
Ma varie altre opere sono di attribuzione incerta, risultando musicate, e per di più sullo stesso libretto, anche dal fratello Giovanni. Forse il numero delle opere che Antonio scrisse è assai maggiore, ma di esse non abbiamo più notizia. Certo non sono sue le opere *Rosaura*, *Lucio Scilla* e *Lucio Vero*, erroneamente attribuitegli da Francesco Florimo e da Antonio Gandini.

Ma l'attività di compositore di Antonio Maria Bononcini non si è limitata all'operistica. Numerose sono anche le composizioni sacre e le vocali profane. Di queste ultime si conosce oggi solo la Cantata: *La Fortuna, il Valore e la Giustizia* (testo di P. A. Bernardoni, Vienna 1706), e « *Non è solo il tormento* », mentre molte altre sono andate disperse.

Nelle espressioni della musica sacra, in cui l'arte di Antonio Maria Bononcini ci sembra particolarmente emergere per sapienza ed elevatezza di stile e di pensiero, anche sul fratello Giovanni, si enumerano l'oratorio *L'interciso* (libr. di S. Stampiglia, 1711), la Cantata a 2 voci con istrumenti *Dio e la Vergine*, una *Messa in sol min. a 5 voci concertata con violini e ripieni*, e lo *Stabat Mater* a 4 voci archi e B. C. per organo, che figura nel programma di questa « Settimana musicale ». Non è da escludere che, come è avvenuto per talune opere teatrali, la più larga fama raggiunta dal fratello Giovanni abbia fatto attribuire



ANTONIO MARIA BONONCINI (1677-1726)



erroneamente a questi anche composizioni sacre e profane che in realtà furono scritte da Antonio Maria. La mancanza di documenti precisi rende oggi impossibile un'esatta assegnazione di dette composizioni all'uno piuttosto che all'altro dei due musicisti.

Lo *Stabat Mater in do min.* di Antonio Maria Bononcini ⁽¹⁾ conferma il giudizio che di lui dette il Padre Martini: « Quantunque Antonio non abbia dato alle stampe alcuna delle opere da lui composte, fece però sentire nelle sue produzioni uno stile così elevato, così vivace, così artificioso e dilettevole che si rese distinto fra la maggior parte dei maestri di musica del principio del 18° secolo » ⁽²⁾. Angelo Catelani, che però aveva visto l'esemplare estense del quale, erroneamente, ritenne autore il Pacchioni, dice che è « composizione meravigliosa che, nel suo genere, non ha riscontro sino allo *Stabat* di Rossini »; e aggiunge che l'autore seppe trarre « dall'uso degli stromenti effetti peregrini e non ancora tentati » ⁽³⁾.

Esso è completamente inedito, come, del resto, tutta la musica del Modenese, la cui genialità fu in gran parte oscurata dalla gloria del fratello maggiore e tuttora ignorata per il fatto, come s'è detto, che nessuna composizione sua fu mai stampata, neppure lui vivente. Ciò contribuì a far scomparire del tutto il suo nome dalla pratica viva delle esecuzioni, benchè tale trattamento sia stato completamente

⁽¹⁾ Una copia ms. si trova alla Biblioteca del Conservatorio di Musica « G. B. Martini » di Bologna; un'altra, erroneamente attribuita al Pacchioni, è all'Estense di Modena, e una terza, ma questa incompleta, è all'Archivio Capitolare del Duomo di Modena. Non si conosce l'autografo. La *Messa* (copia anche questa) è invece al Conservatorio musicale « L. Cherubini » di Firenze.

⁽²⁾ P. G. B. Martini, *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto*.

⁽³⁾ A. Catelani, *Di Antonio Maria Pacchioni e delle sue opere musicali*: « La Scena », Trieste, 7 giugno 1866.

ingiusto. Il suo stile è elegante, chiara la sua vena melodica, la sapienza costruttiva solida e armoniosa.

La Composizione è divisa nei seguenti pezzi:

1. - « *Stabat Mater* » a 4 voci, archi e B. C. per organo.
2. - « *O quam tristis* » per Sopr. solo, archi e B. C.
3. - « *Quis est homo* » per Sopr. Contr. e B. C.
4. - « *Pro peccatis* » a 4 voci, archi e B. C.
5. - « *Eja Mater* » per Contr. solo, archi e B. C.
6. - « *Sancta Mater* », a 4 voci archi e B. C.
7. - « *Fac me vere tecum flere* » per Contr. solo, viole e B. C.
8. - « *Juxta Crucem* » per Basso solo e B. C.
9. - « *Virgo virginum* » a 4 voci archi e B. C.
10. - « *Fac ut portem* » per Ten. archi e B. C.
11. - « *Fac me plagis* » a 4 voci archi e B. C.
12. - « *Fac me Cruce* » per Basso solo, archi e B. C.
13. - « *Quando corpus* » a 4 voci archi e B. C.

L'« *Eja Mater* » contiene anche il « *Fac ut ardeat cor meum* », e al « *Fac me plagis* » segue l'« *Inflammatum* », versetti che in altri casi i compositori preferirono separare. Del versetto n. 12 esiste poi anche una variante per Soprano archi e B. C., che è stata scelta per l'attuale esecuzione perchè il suo motivo cullante addolcisce la struttura severa della composizione. Sono dunque 13 pezzi, dei quali: 2 per Soprano, 2 per Contralto, 1 per duetto Soprano-Contralto, 1 per Tenore, 1 per Basso, 6 per coro a 4 voci.

Lasciando da parte la vecchia e oziosa questione che vorrebbe distinguere tra musica sacra e musica profana, come se fosse possibile tracciare dei limiti esatti tra l'una e l'altra espressione, oseremmo dire che quest'opera del Bononcini, anche volendo essere rigorosi nella definizione di tali limiti, rientra tutta nell'orbita della musica religiosa (che non vuol dire liturgica). Lo *Stabat* del Bononcini vive della vita musicale del suo tempo e non rinuncia al linguaggio dell'epoca sua, ma trascende le consuete formule melodrammatiche del Settecento, o, se mai, le innalza per fiorire di un'atmosfera superiore di inconsueta libertà e devozione. La tragedia della Madre che assiste, in uno

spasimo di dolore inenarrabile, all'agonia del Figlio crocifisso, ha dettato al musicista accenti di commossa pietà, di intensa verità e di alta bellezza.

In quest'opera infatti Antonio Maria Bononcini si eleva a nobile purezza di espressione e a profonda umanità di sentimento, in una architettura robusta e ariosa dove l'elaborazione polifonica non prende mai la mano al pensiero e al sentimento, e dove perciò non sai se più ammirare la semplicità schietta delle linee o l'equilibrio delle forme, la serenità delle immagini musicali o l'ampiezza del respiro. Nessuna concessione a vacui virtuosismi vocali o contrappuntistici o a facile banalità di ispirazioni profane e melodrammatiche. Gli archi e l'organo seguono il canto con efficaci movimenti polifonici sollevando lo spirito verso visioni ove il dolore umano di divinizza, creando un'alta atmosfera di religiosità. Qualche accento melodico fa presentire Pergolesi; ma l'intreccio fluente e sicuro delle parti strumentali in perfetta fusione con la linea sciolta e libera del canto, e la sensibilità armonica di certe progressioni vanno di pari passo con l'intuizione drammatica e sacra. Un senso di dolorosa e severa religiosità si sprigiona con dinamico fervore da tutta la partitura.

Sono specialmente da notare: il ricco e largo svolgimento polifonico del primo versetto, coi suoi dolenti cromatismi; la sconsolata mestizia (ma senza piagnistei) dell'« O quam tristis »; gli affannosi sincopati del « Vidit suum dulcem natum », che si estinguono flebilmente (ma senza arcadica svenevolezza) alle parole: « dum emisit spiritum ». A un certo momento ci troviamo di fronte a pagine che destano il più alto stupore. Infatti l'« Eja Mater » per il disegno melodico a solo che il violino svolge con geniale trovata fantastica sul canto del contralto, fa pensare a Bach. Successivamente è da osservare il fervore entusiastico del « Fac ut ardeat cor meum » con le vive risposte di consenso degli archi; e il movimento energico del « Sancta Mater ».

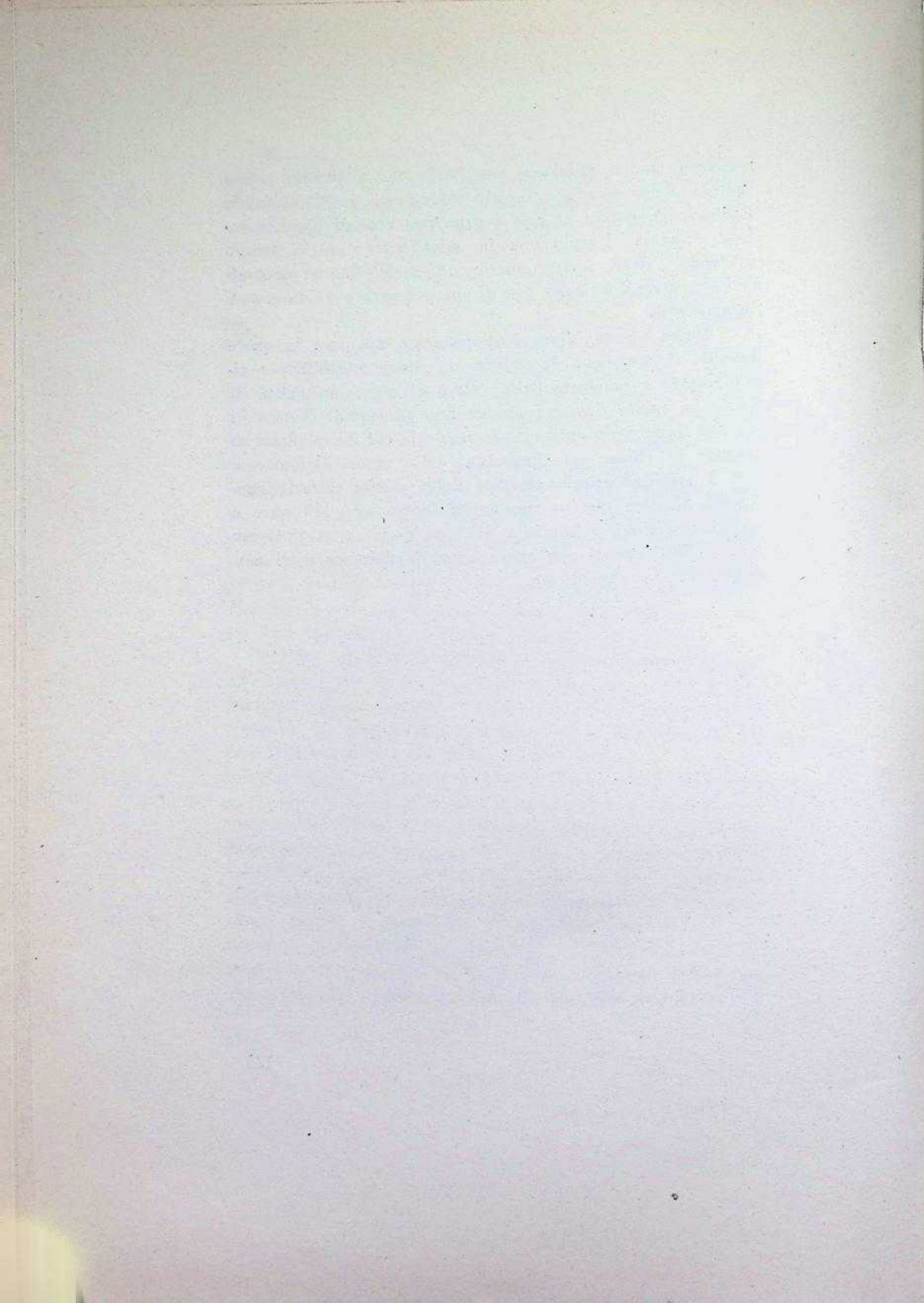
Ma con il « Fac me vere tecum flere » l'accompagnamento delle sole viole unitamente all'organo ci porta addirittura avanti di un secolo e mezzo, a Donizetti e a Brahms, i quali, nel *Miserere* il primo, e nel movimento iniziale del *Requiem tedesco* il secondo, nella ricerca di un colore orchestrale di più dolente e severo rimpianto, usarono appunto le sole viole, escludendo il suono troppo dolce e molle dei violini. Notiamo ancora la funerea mestizia del « Juxta crucem tecum stare », e la dolente severità, pur nel suo ritmo solenne e nella sua espressione fidente, del « Virgo virginum ». Nel « Fac ut portem Christi mortem » le oscillazioni del canto e le frequenti pause che ne interrompono la linea danno un vivo senso d'angoscia. L'« Inflammatus » reca uno slancio lirico di accesa speranza che la fede rende quasi gioioso nei vocalizzi del canto e nei disegni rapidi dei violini. All'ultimo versetto, dopo le parole: « Quando corpus morietur fac ut animae donetur » espresse da un canto omofono pianissimo in tempo largo, con un senso quasi di trepido timore, la fervida ispirazione del « Paradisi gloria » si svolge su una fuga ampia, sapiente, e da cui trabocca un'intima gioiosa speranza.

Giunti alla fine non possiamo a meno di esclamare: è un capolavoro! E perchè, dunque, ha avuto un sì lungo silenzio? Quanto grande e ingiusto è l'oblio degli uomini verso chi ha donato loro a piene mani la bellezza e li ha fatti salire nel dominio dello spirito puro!

La *Messa* di Antonio Maria Bononcini è anch'essa opera di elevata fattura per la costruzione polifonica serena e pure ariosa, e per l'eleganza austera dell'ispirazione, mantenuta in un'atmosfera di nobile e religiosa serenità. Essa rivela, come lo *Stabat*, un dialogo sempre vivo fra le voci e gli strumenti, un piglio pieno di animazione nei movimenti fugati, e intenzioni drammatiche preziose. Se ne riscontra un notevole esempio nel « Crucifixus », dove il musicista, per accrescere la dolorosa tragicità dell'espressione musicale, limita il canto alle due sole voci gravi dei

contralti che si muovono per imitazioni a cànone su un motivo lento e mesto, e abbandona gli archi affidando l'accompagnamento al solo organo per accordi pieni, omofoni e gravi. L'esplosione in « fortissimo » e in tempo « Vivace » degli archi, dell'organo e dell'intero coro all'« Et resurrexit » risulta così di una più possente e luminosa impetuosità.

Anche questa *Messa* è decisamente un'opera la quale attende il momento di rivivere in suoni sensibili per riconfermare e precisare l'alto valore di questo musicista, il quale ha subito deplorabilmente fino ad oggi il destino di un così immeritato oblio. In un secolo in cui il melodramma entrava in chiesa coi virtuosismi dei « canori elefanti » e con il sentimentalismo arcadico delle ariette metastasiane, questo Maestro che sa mantenersi fedele alle più pure e nobili tradizioni polifoniche dell'arte sacra, e sa ricercare nuovi effetti sonori con cuore sensibile d'artista e di credente, non va dimenticato.



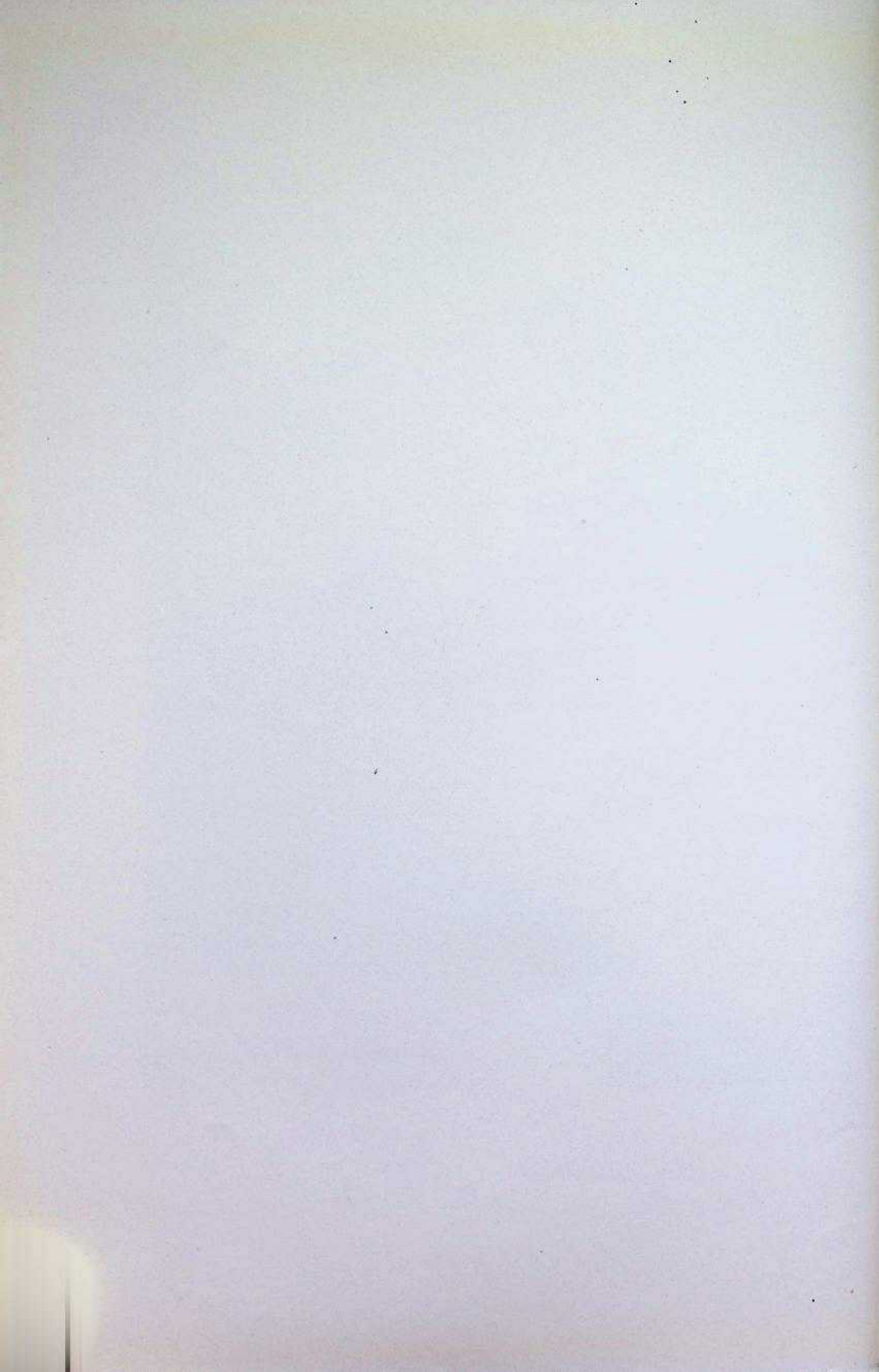


Ferdinando Giaroli

*D. ANTONIO MARIA PACCHIONI MODONESE
CELEBRE MAESTRO DI CAPELLA.*

Al. Riccio sculp. P. Maestri stampe e Matto

Il suo effigie in un'Opera di Antonio Vivaldi D. D. P.



ANTONIO MARIA PACCHIONI

(1654 - 1738)

DI GINO RONCAGLIA

Tra i compositori di musica sacra italiani più notevoli, vissuti tra la seconda metà del secolo XVII e la prima del XVIII, fu D. Antonio Maria Pacchioni ⁽¹⁾. Il suo nome appare nel Registro degli Atti di Battesimo della chiesa parrocchiale di S. Maria Pomposa in Modena alla data del 5 luglio 1654. La nascita sarà dunque di uno o di pochi giorni precedente, poichè nei secoli passati era consuetudine delle famiglie cattoliche di far seguire senza ritardo il battesimo alla nascita. Suo padre fu Messer Bartolomeo Pacchioni, e la madre Lucia Bartolomasi.

Avendo dimostrato fin da fanciullo buona voce e spiccate attitudini per la musica, fu fatto educare nel canto da Don Marzio Erculei, il quale, dal 1651 al 1674 fu musico ecclesiastico e sopranista alla Corte di Francesco I e poi di Alfonso IV d'Este ⁽²⁾. Fu poi allievo di Giovan

⁽¹⁾ Al Pacchioni accennano brevemente e con varie inesattezze il Tiraboschi: *Biblioteca modenese*, il Grove: *Dictionary of Music*, il Fétis: *Biogr. Univ. des Musiciens*, l'Eitner: *Quellen Lexicon*, lo Schmidl: *Diz. Univ. dei Musicisti*, e più estesamente il Catelani: *Di Antonio M. Pacchioni e delle sue opere musicali*, «La Scena» Trieste 7 giugno 1866.

⁽²⁾ Dell'Erculei, che insegnò gratuitamente il canto presso la Congregazione di S. Carlo, esistono a stampa varie opere didattiche su

Maria Bononcini per il violino e il contrappunto, e nel 1669 entrava già come ragazzo cantore nella Cappella del Duomo, allora diretta da Fra Mario Agatea. Ma essendo morto nel 1678 il Bononcini, passò sotto la guida espertissima del lucchese Padre Agostino Bendinelli, ch'era stato anche il maestro di Giovan Maria Bononcini, dandosi, come afferma Padre Martini, « a spartire con studio indefesso le Composizioni de' Maestri più classici, e singolarmente del Palestrina », rendendosi in breve « uno dei più eccellenti Compositori del suo tempo » ⁽¹⁾.

Nel 1674 il Principe Cesare d'Este raccomandava il Pacchioni al Capitolo del Duomo quale organista nella eventualità di una vacanza del posto. Era infatti corsa la voce che l'organista Domenico Bratti avesse chiesta o fosse per chiedere licenza, ma il fatto non si verificò. Ordinato sacerdote nel 1677, il Pacchioni pochi anni dopo fu ascritto alla Congregazione di S. Carlo. Intanto nel 1678, alla morte di Giovan Maria Bononcini, Maestro di Cappella del Duomo, venne raccomandato al Capitolo per la successione dal Principe Rinaldo. Avendo però il Duca Francesco II raccomandato a sua volta Giuseppe Colombi, al posto vacante venne chiamato questi. Ma nel 1694, quando il Colombi morì, il Capitolo si ricordò la raccomandazione del Principe Rinaldo, divenuto in questo medesimo anno Duca per la morte di Francesco II, e nominò senz'altro Maestro di Cappella del Duomo il Pacchioni.

Non fu una direzione facile quella del Pacchioni, e ciò a causa del suo carattere brusco e insofferente, e di una certa trascuratezza nell'adempimento degli impegni connessi col suo ufficio. Cosicchè ne derivarono forti irre-

la Musica e il Canto fermo, e si conosce il libretto di un suo oratorio (*Il battesimo di S. Valeriano*) del quale però la musica è andata perduta.

⁽¹⁾ G. B. Martini, *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto*, Bologna, 1774-75.

[illegible]

Autografo di un Responsorio di ANTONIO MARIA PACCHIONI (1654-1738)

golarità nei servizi musicali della chiesa che gli procurarono lunghe e aspre diatribe col Capitolo e col Vescovo. Per un incidente più burrascoso nel 1728 venne anche licenziato dalla carica, ma il Pacchioni era benvoluto e protetto dal Duca Rinaldo, il quale intervenne presso il Capitolo e il Vescovo inducendoli, pur non senza molta resistenza, a richiamare il Maestro alla Direzione della Cappella musicale della Cattedrale.

Un'altra difficoltà di ordine pratico derivava all'attività direttoriale del Pacchioni dalla scarsità di Musicisti esistenti nella città di Modena, « per la mancanza — dice un Memoriale indirizzato dal Pacchioni al Duca nel 1729 — di un Maestro che insegni pubblicamente questa professione, come è stato praticato per lo passato rispetto al canto dal fu D. Marzio Erculei Sacerdote della Congregazione di S. Carlo, il quale insegnava per carità, e rispetto al suono da Tomaso Vitali Capo del Concerto di V. A. ». E perciò il Pacchioni invocava dal Duca che si desse « un assegno conveniente ad una persona abile che insegni pubblicamente la Musica ». Ma Rinaldo I era piuttosto sordo a questi problemi, trasmise il Memoriale al Comune, e questi deliberò di non poter far nulla causa le finanze esauste! I tempi in cui due appassionati della loro arte, come l'Erculei e Tomaso Antonio Vitali, insegnavano gratis, sono passati!

Nel 1699 il Pacchioni veniva nominato Vice Maestro di Cappella del duca Rinaldo I, e nel 1726, alla scomparsa di Antonio Maria Bononcini, Maestro della Cappella Ducale. Fu appunto in tale qualità ch'egli inviava al Duca il citato Memoriale. Il posto di Maestro di Cappella di Corte, come quello di Maestro di Cappella del Duomo, il Pacchioni conservò, malgrado le non poche difficoltà creategli dalla sua indole ardente, fino alla morte, avvenuta il 15 o il 16 luglio 1738 ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ L'atto di morte è in data 16.

Fra i suoi migliori allievi sono da ricordare Tomaso Antonio Vitali, e il di lui figlio Fausto, i quali furono entrambi Maestri presso la Corte Estense. Tomaso Antonio sposò una nipote del Pacchioni.

Il Pacchioni compose vari oratori: *S. Antonio Abbate, l'eroe trionfator dell'Inferno* (1677; la musica è perduta); *Le porpore trionfali del S. Martire Ignatio* (1678); *La Gran Matilde* (1682), e numerose altre composizioni sacre, fra cui, nobilissimi, i *Responsori della Settimana Santa* a 4 voci e organo; una *Messa di Requiem*, *Inni*, ecc., ed anche un'*Accademia*, una *Serenata*, e talune canzoni profane. La sua musica è conservata in parte alla Biblioteca Estense, ed altra all'Archivio Capitolare del Duomo di Modena, alla Biblioteca del Conservatorio « G. B. Martini » e all'Archivio di S. Petronio a Bologna. Il Padre Martini nel suo *Saggio di Contrappunto e Fuga* riporta del Pacchioni due fughe elaborate con sapienza e solida architettura, la prima delle quali (« *Sicut erat* ») egli chiama « prodigiosa composizione », ed è citata anche da Fra Giuseppe Paolucci ⁽¹⁾ come esempio di perfezione tecnica. E il Paolucci conclude la sua analisi affermando che chiunque scriverà fughe come quella del Pacchioni « ne riceverà lode dall'intendenti, e si caverà dall'ordinario ».

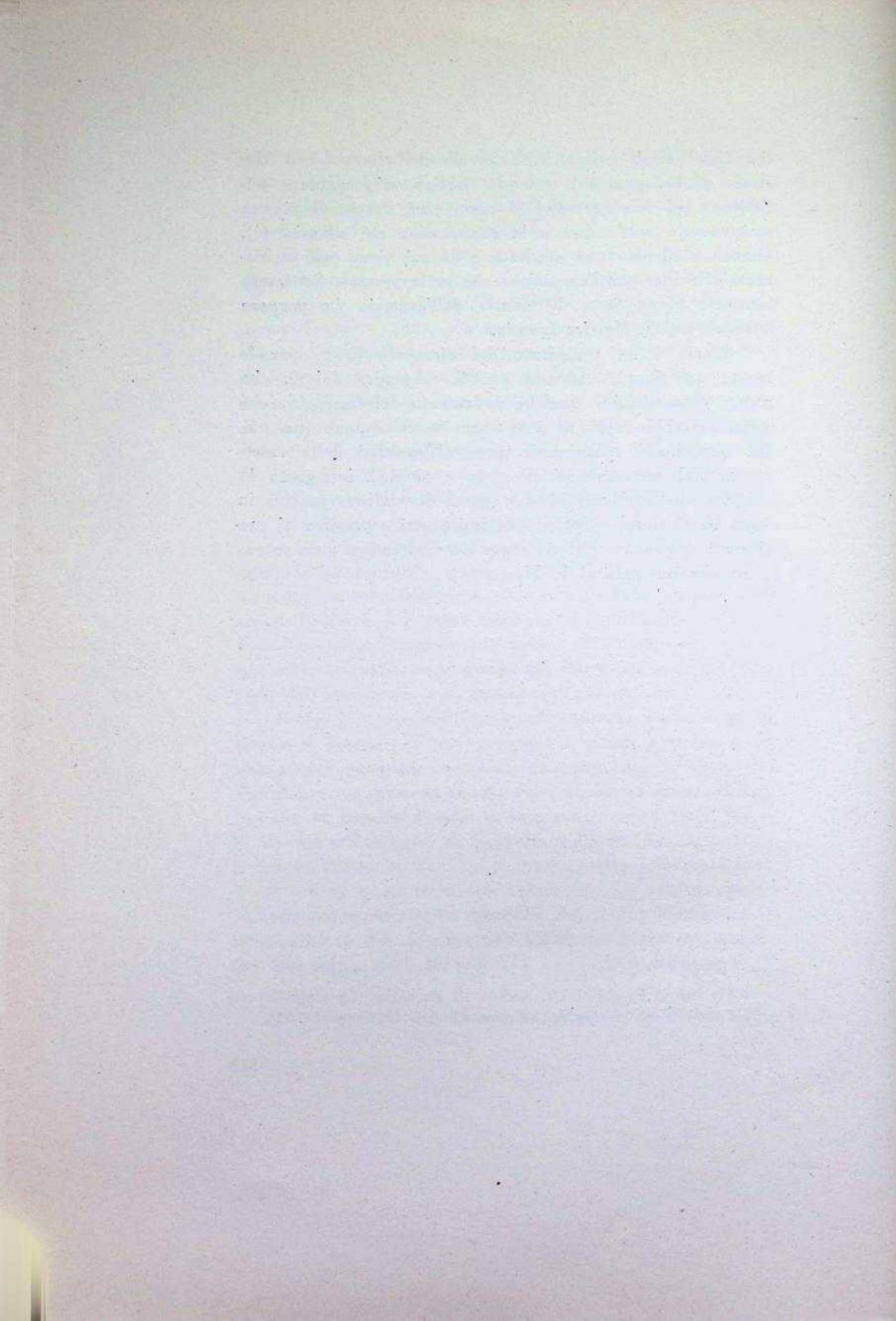
Certo, le opere del Pacchioni attestano anche oggi al lettore il possesso di una profonda e sicura dottrina e di una chiara genialità inventiva da parte del compositore. Per questa sua sapienza fu una volta chiamato come arbitro, insieme ad Ottavio Pitoni, in una controversia sorta tra il P. Martini e il Maestro di Cappella della S. Casa di Loreto, il senese Tommaso Redi, a proposito della interpretazione di un canone enigmatico dell'Animuccia. Gli arbitri approvarono unanimemente la soluzione del Padre Martini. E i riconoscimenti del valore artistico del Pacchioni continuano fino alla prima metà del sec. XIX con le lodi del Gaspari e

(¹) G. Paolucci, *Arte pratica di contrappunto ecc.*, Venezia 1766.

del Catelani, il primo Bibliotecario dell'allora Liceo Musicale di Bologna, e il secondo Bibliotecario aggiunto dell'Estense di Modena. Poi il nome del Pacchioni rientra stranamente nell'ombra e la sua musica nel silenzio ⁽¹⁾. Ombra e silenzio non meritati, e da cui viene oggi richiamato alla luce con l'esecuzione che nella presente Settimana musicale viene fatta di un'aria dell'oratorio *Le porpore trionfali del S. Martire Ignatio*.

L'aria è un compianto del discepolo Croco per la morte del Santo, notevole per il contenuto dolore, che alcuni cromatismi e qualche andamento del fraseggio (che quasi verrebbe voglia di dire wagneriani) rendono qua e là più penetrante, senza venir meno all'austerità della concezione. Nel ms. insieme al canto e al B.C. è segnato lo svolgimento continuo di due parti di violino, precise in ogni particolare, e legate per imitazioni espressive ai movimenti del canto. All'aria segue un esultante e pure severo coro che inneggia al S. Martire.

⁽²⁾ Per il Pacchioni cfr. anche: G. Roncaglia, *La Cappella musicale del Duomo di Modena*, Firenze Olschki 1957, pp. 167-180.



GIACOMO ANTONIO PERTI

DI MARIO M. L. FABBRI

L'ingiustificabile oblio che avvolge tante singolari figure di musicisti del passato, non ha risparmiato Giacomo Antonio Perti, nei confronti del quale una più adeguata messa in luce da parte dei musicologi sarebbe non soltanto auspicabile ma addirittura doverosa.

Il posto che il Perti si merita di occupare nella storia della musica è tutt'altro che trascurabile e, per più aspetti, deve considerarsi di primo piano, specialmente volendosi soffermare sull'aurea civiltà musicale bolognese del Sei-Settecento.

Riesce persino incomprensibile che ad un musicista colto e profondo, quale fu il Perti, sia toccata una sorte così ingiusta. La sua opera — di genere profano e sacro, vocale e strumentale, teatrale e da camera — ancora resta a noi ignota in gran parte: giace manoscritta nelle biblioteche e negli archivi italiani e stranieri, e ad essa non si è pensato neanche in occasione di qualche riesumazione di autori anche meno importanti e significativi.

Giacomo Antonio Perti nacque a Bologna il 6 giugno 1661. Iniziò giovanissimo lo studio della musica, avendo la guida dello zio paterno, don Lorenzo ⁽¹⁾, e di Rocco Laurenti ⁽²⁾, rispettivamente per il canto e per il cembalo.

⁽¹⁾ Don Lorenzo Perti fu maestro di cappella nel tempio metropolitano di S. Pietro.

⁽²⁾ Il Laurenti, nato verso il 1640, fu organista e compositore apprezzato; nel 1666 fu aggregato all'Accademia Filarmonica. Morì a Bologna nel 1709.

Non trascurando la preparazione umanistica, per la quale frequentò le scuole dei Gesuiti, approfondì il contrappunto con Petronio Franceschini ⁽¹⁾. I progressi furono notevoli, tanto che, appena all'età di 17 anni, fece eseguire nella Chiesa di S. Tommaso al Mercato una sua *Messa*. L'anno successivo (1679) collaborò a mettere in musica il dramma *Atide*, poi rappresentato al Teatro Formagliari; compose inoltre il suo primo oratorio *Due gigli porporati nel Martirio di S. Serafia e S. Sabina* ⁽²⁾. Seguì (1860) una seconda *Messa*, intonata nella Chiesa di S. Sigismondo e arricchita, nel complesso orchestrale, di due trombe.

Non aveva ancora compiuto il ventesimo anno di età che egli venne accolto nella celebre Accademia Filarmonica, della quale dovrà diventare « principe » cinque volte: nel 1687, 1693, 1697, 1705 e 1719.

Nonostante i successi e gli onori, già considerevoli per la sua giovane età, il Perti volle ancor più approfondire l'arte del contrappunto sotto la scuola di Giuseppe Corso Celani, che si trovava allora maestro di cappella della Steccata di Parma. Il Celani si mostrò assai entusiasta del giovane allievo, come si rileva da una lettera indirizzata a Lorenzo Perti in data 15 dicembre 1681: « ...Il suo sig. nipote quando avrà accompagnato un pò di pratica a questo studio ch'egli ha fatto, senza dubbio alcuno potrà tener ragione a qualsivoglia virtuoso di codesta città, e quando la sua virtù non avesse per compagna quella fortuna, come per lo più è propitia agl'ignoranti e presuntuosi, gli sarà sempre più gloria la virtù, per essere immortale, che le ricchezze che sono caduche e frali, et in

⁽¹⁾ Per questo maestro v. le accurate note di L. Busi (*Il Padre G. B. Martini*, Bologna 1891, pag. 64 e segg.).

⁽²⁾ Sulla partitura autografa, che si conserva nell'Archivio musicale di S. Petronio, trovasi questa annotazione: « *Oratorio composto da me l'anno 1679, d'anni 17, recitato in casa dell'Ill.mo e Rev.mo sig. Abbate Curtio Guidotti la sera del giovedì di passione* ».

conseguenza è meglio morir povero e virtuoso che ricco et ignorante... » ⁽¹⁾.

In seguito, pur avendo terminato il periodo di perfezionamento e pur avendo lasciato Parma per far ritorno a Bologna, il Perti restò sempre legato al maestro da vincoli di sincera gratitudine e di affetto, ricambiato, del resto, dal Celani: « ...pertanto, sig. Giacomo Antonio mio caro, si ricordi e tenga per articolo di fede ch'io l'amo quanto me stesso... » ⁽²⁾.

Non mancarono al Perti invidie e delusioni. Nonostante il suo valore e la rinomanza che si era acquistata per i suoi meriti, si vide opporre rifiuto alla richiesta intesa ad ottenere, nel 1689, l'elezione a vice-maestro di cappella in S. Petronio, in sostituzione del defunto Orazio Ceschi. Tutto lascia supporre che il rifiuto sia stato motivato dal volere contrario di Giovan Paolo Colonna, che ricopriva allora l'incarico di maestro di cappella in quella stessa basilica.

La ragione di tale contrarietà è da cercarsi nella nota disputa accesa nel 1685 fra Arcangelo Corelli e lo stesso Colonna, a proposito di un brano dell'*Allemanda* della 3^a Sonata, inclusa nell'*Opera seconda* del famoso violinista; il brano fu giudicato dal Colonna e dai suoi allievi meritevole di censura, perchè, a loro avviso, vi si scorgevano alcune quinte di seguito per moto retto.

Il Perti si schierò dalla parte del Corelli, suscitando naturalmente il disappunto dei suoi colleghi concittadini e, in modo particolare, del Colonna.

Il capitolo metropolitano, forse per ovviare all'ingiusta mancata elezione nella cappella di S. Petronio, conferì al Perti, nel 1690, il titolo di maestro di Cappella

⁽¹⁾ La lettera si conserva nella Bibl. del Conservatorio di Bologna. Fu pubblicata dal Busi, *Op. cit.*, pag. 68.

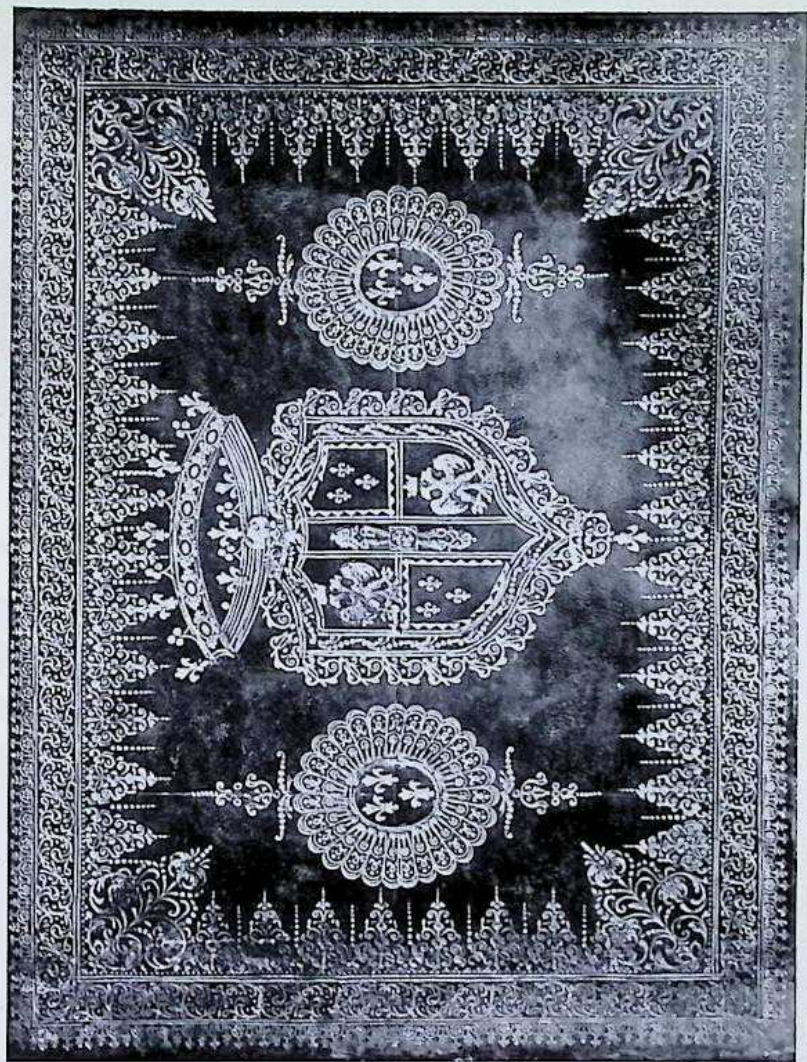
⁽²⁾ Anche questa lettera è conservata nella Bibl. del Conservatorio bolognese. V. L. Busi, *Op. cit.*, pag. 70.

in S. Pietro. Alla morte del Colonna, infine, la Fabbriceria di S. Petronio pur non avendo il Perti avanzata richiesta, lo nominò direttore di quella celebre cappella. Vi resterà, ammiratissimo, per sessanta anni, cioè fino alla morte, avvenuta il 10 aprile 1756.

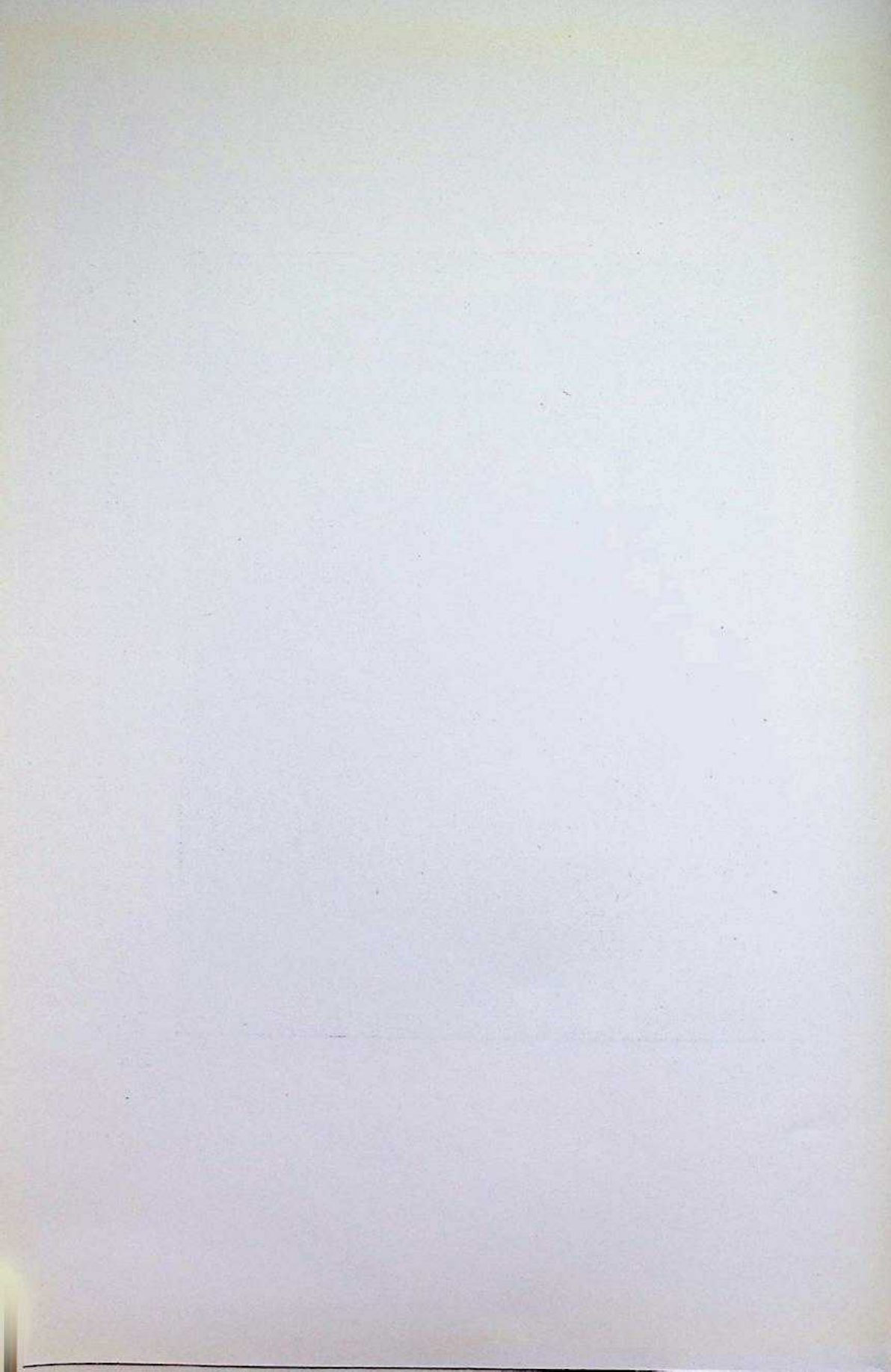
Come compositore di melodrammi, il Perti si distinse nei teatri delle più importanti città d'Italia. Per Venezia egli scrisse: *Marzio Coriolano* (1683), *La Rosaura* (1689), *Brenno in Efeso* (1690), *L'Inganno scoperto per vendetta* (1691), *Furio Camillo* (1692), *Nerone fatto Cesare* (1693) e *Laodicea e Berenice* (1695); per Modena: *Oreste in Argo* (1685); per Roma: *Penelope* (1696) e *Fausta* (id.); per Genova: *Lucio Vero* (1702); per Bologna: *Atide* (1679; atto terzo), *Flavia* (1686), *L'Incoronazione di Dario* (1689), *Apollo geloso* (1698) e *Il Venceslao* (1708). Particolare risonanza ebbero le opere inscenate a Firenze e composte dal Perti su commissione di Ferdinando III de' Medici, principe di Toscana, che nella Villa di Pratolino aveva fatto costruire (1697) un vero e proprio teatro, la cui fama, per la bontà della musica e l'eccellenza dei compositori e degli interpreti ⁽¹⁾, aveva varcato i confini d'Italia. Il principe-musicista commise al Perti ben cinque « commedie in musica », quattro delle quali conclusero l'attività del piccolo e glorioso teatro. Trattasi dell'*Astianatte* (1701), del *Dionisio Re di Portogallo* (1707), della *Ginevra Principessa di Scozia* (1708), della *Berenice Regina d'Egitto* (1709) e della *Rodelinda Regina de' Longobardi* (1710) ⁽²⁾.

⁽¹⁾ V. L. Puliti, *Della vita del Ser.mo Ferdinando dei Medici...* ecc., in « Atti dell'Accademia del R. Ist. Mus. di Firenze », Firenze 1874 (pag. 92 e segg.); M. Fabbri, *Firenze « Capitale della Musica » (1680-1710)*, Relazione tenuta al « Rotary Club Firenze » il 4 aprile 1958 (Firenze, tip. Giuntina).

⁽²⁾ Altri melodrammi furono dal Perti musicati in collaborazione con altri maestri: *Ariovisto* (Milano, 1699), *L'Errore innocente* (Bologna, 1679), ecc.



Rilegatura in pelle verde oliva con finissimi fregi in oro e stemma estense con i gigli di Francia dell'oratorio « AGAR » di G.A. Pertti, fatta per le nozze del principe Francesco d'Este (poi Duca Francesco III) con la principessa Carlotta Aqlae d'Orléans nel 1720.



Con esito felicissimo il Perti coltivò anche l'Oratorio, tanto da essere considerato, assieme a G. P. Colonna, un caposcuola dell'oratorio bolognese ⁽¹⁾. Al primo suo lavoro di questo genere che, come si è visto, risale al 1679, il Perti fece seguire: *Abramo vincitore dei propri affetti* (1683), *Mosè conduttore del popolo Ebreo* (da questo oratorio, composto nel 1685, è stata tolta l'aria « Signor tu ci proteggi », di cui verrà fatta esecuzione in questa Settimana Senese), *B. Imelde Lambertini* (1686), *Agar scacciata* (1689): rimaneggiamento dell'*Abramo*, *S. Galgano* (1694), *Transito di Giuseppe* (1697 c.), *Christo al Limbo* (1698), *Oratorio della Passione* (1703), *Sepoltura di Christo* (1704), *Gesù al Sepolcro* (1707), *S. Petronio* (1720), *Passione di G. C.* (1721) e *I Conforti di Maria Vergine addolorata* (1723) ⁽²⁾.

A tutto questo si deve aggiungere una notevole quantità di musica sacra, *Messe*, *Responsori*, *Motetti*, *Salmi*, ecc., dove, a nostro parere, il Perti riesce ad esprimere il meglio della sua arte: la tessitura contrappuntistica, di stile solido ed elaborata con assoluta padronanza, non intralcia la scorrevolezza di andamento e la spontaneità d'invenzione.

Non fa meraviglia quindi imbattersi in più di una entusiastica testimonianza dell'epoca, dove, a firma di « grandi », si loda il nostro musicista e lo si pone fra le maggiori figure di quel tempo. Ma, piuttosto che gli elogi del Corelli, del Pasquini e di tanti altri; piuttosto che l'affettuosa stima del principe Ferdinando de' Medici e degli imperatori Leopoldo I e Carlo VI, crediamo di potere con sufficienza sottolineare il valore del Perti, ricordando che musicisti d'indiscutibile valentia uscirono

⁽¹⁾ V. G. Pasquetti, *L'Oratorio musicale in Italia*, Firenze 1914 (pag. 361).

⁽²⁾ Altri Oratori furono musicati dal Perti; mancano tuttavia notizie certe circa la loro esecuzione. Gli spartiti si conservano nell'Arch. musicale di S. Petronio (v. L. Busi, *Op. cit.*, pag. 92).

dalla sua scuola: un Giuseppe Torelli, un Giuseppe Aldo-
vrandini, un Giovambattista Martini.

Nella produzione sacra del Perti abbondano i pezzi in stile « concertato », allora parecchio in uso. « Alcuni di essi — afferma giustamente il Busi ⁽¹⁾ — sono specialmente pregevoli per qualche periodo o spunto melodico; altri, ed in maggior numero, meritano di essere studiati per le *fughe finali* ⁽²⁾, tessute con magistrale intreccio di risposte ed imitazioni, e condotte con pienezza e purità di armonia impareggiabili. Ma sopra tutto ammirevoli sono le composizioni di stile osservato, oppure ad imitazione del Palestrina, che il Perti scrisse a sole voci, a più cori, ed anche talvolta con accompagnamento d'organo; nelle quali la venustà e l'espressione dei pensieri vanno congiunte con la maggiore lucidità, aggiustatezza e perspicuità nell'andamento e nella disposizione delle parti ».

Proprio in questi pezzi si riscontrano le caratteristiche peculiari dell'arte pertiana: l'andamento polifonico, guidato da criteri tecnici ed estetici precisi e sempre a carattere di formale bellezza, concede il più ampio respiro alla melodia; la persistenza del gusto polifonico, già riscontrata nei primi grandi organisti veneziani — quali Merulo e Gabrieli — che prolungavano a loro modo, con « integrazioni barocche », la tradizione polifonica cinquecentesca, è, in ultima analisi, motivo di linguaggio originale per musicisti sapienti e sensibili, quali il Perti e il Clari.

Non a caso abbiamo accostato il maestro bolognese al maestro pisano: v'è, per più aspetti, straordinaria affinità fra i due musicisti (non dimentichiamo che il Clari si formò proprio a Bologna, alla scuola del Colonna), specialmente nella produzione vocale sacra.

⁽¹⁾ *Op. cit.*, pag. 106.

⁽²⁾ Veramente mirabile quella estratta dal « Dixit » a 4 voci con strumenti ed inserita dal Padre Martini nel suo *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto ecc.*, Bologna 1773-75 (Parte II, pag. 142).

Nonostante la già diffusa «seconda pratica», che aveva quasi del tutto soppiantato la polifonia, entrambi i musicisti — ripetiamo: con straordinaria affinità — entrano nella schiera dei compositori che trattano magnificamente il coro, riuscendo, talvolta con squarci d'innegabile potente originalità, a sfruttare ogni nuovo ritrovato armonico nell'ambito puramente vocale.

Durante questa Settimana Senese sarà eseguito anche il motetto «*Adoramus te Christe*» a 4 voci sole, che fu considerato come una delle più significative pagine del Perti. Il padre Martini, ad esempio, scrivendo a Girolamo Chiti, in data 2 marzo 1748, così si espresse: «... *godo che l'«Adoramus» del sig. Perti cantato in codesta sua chiesa [Basilica Lateranense di Roma] sia stato gradito come merita; essendo infatti un capo d'opera*» ⁽¹⁾.

Del resto, lo stesso Perti doveva essere particolarmente attaccato al suo motetto, dal momento che, ideando un *Esemplare di Contrappunto... da Chiesa* ⁽²⁾, intendeva includerlo nell'opera a mo' d'esempio: «... *Ti propongo poscia le composizioni a 4 con parole che sono "Calligaverunt" e "Adoramus te Xte"...*».

L'ascolto di questa breve e semplice pagina, come pure di quell'aria tratta dall'oratorio *Il Mosè*, induce ad una riflessione che, lo speriamo, potrebbe valere da incentivo per un'accurata monografia su questo autore a torto dimenticato: soltanto due opere furono dal Perti date alle stampe ⁽³⁾; esse, quindi, sono state oggetto, almeno in parte, di studio e di ammirazione da parte dei nostri

⁽¹⁾ La lettera è conservata nella Bibl. del Conservatorio musicale di Bologna; v. L. Busi, *Op. cit.*, pag. 108.

⁽²⁾ Per maggiori ragguagli relativi a quest'opera, v. a pag. 115 e segg. del più volte citato volume del Busi.

⁽³⁾ Le due opere a stampa sono: *Cantate Morali e Spirituali a una et a due voci con Violini, e senza...*, Bologna, Monti, 1688; *Messa e Salmi Concertati a quattro voci con Strumenti e Ripieni...*, Bologna, Della Volpe, 1735.

musicisti. Ma tutte le altre? Non varrebbe la pena di tirar fuori quella grande massa di manoscritti, per giungere ad una saggia scelta delle pagine migliori e dipoi indurre qualche volenteroso editore a far conoscere ancora qualcosa di prezioso della nostra mirabile civiltà musicale?

Una figura d'artista così completa e interessante meriterebbe tutta la nostra più amorevole attenzione, spinti magari dalle entusiastiche parole del padre Martini: «... Senza una lunga, e consumata esperienza non si giunge alla perfezione cui giunse un sì eccellente Compositore, il quale (cosa rarissima), in ogni stile, in ogni particolar sorta di Composizione si rese sempre celebre, e anche nella sua età più avanzata, secondo le circostanze, fece conoscere una vivacità, e gusto particolare, talchè con queste singolari doti, seppe vincere l'invidia solita a suscitarsi contro gli Uomini insigni, e rinomati » (1).

BIBL.: Oltre alle preziose pagine dedicate a G. A. Perti, incluse nella citata opera di Leonida Busi (da pag. 62 a pag. 141), v.: *Gazzetta di Bologna*, nn. 16 e 22 del 21 aprile e 1° giugno 1756; G. Paolucci, *Arte pratica di Contrappunto...*, Venezia, De Castro, 1765; L. Masini, *Elogio a Iacopo Antonio Perti...*, Bologna, Masi (1812); G. Atti, *Orazione in lode di Iacopo Antonio Perti...*, Bologna, Sassi, 1844.

(1) G. B. Martini, *Op. cit.*, pag. 142.

APPENDICE

VOCALITÀ SOLISTICA IN VIVALDI

DI MASSIMO BRUNI

Il ritorno dell'arte vivaldiana nella coscienza della vita musicale moderna, presso la quale essa, dopo quasi due secoli di dimenticanza, ha in breve tempo conquistato diffusione e favore universali, è un fenomeno culturale di sommo rilievo, indicativo di spirituali esigenze che una volta tanto hanno riunito nello stesso fervore ideale eruditi, musicisti pratici, ascoltatori di musica.

Ma ben si sa che il Vivaldi così largamente conosciuto e goduto ai nostri giorni è soprattutto quello delle opere strumentali, dei *Concerti*; mentre l'immensa attività creativa di lui comprende inoltre, com'è noto, melodrammi in gran copia e un vasto numero di composizioni chiesastiche e camerali, per una o più voci, con strumenti.

Alcune fra le grandi opere polivoche con orchestra sono riapparse in pubbliche manifestazioni, a mostrare come lo stile a gruppi sonori molteplici e includenti in sé strumenti e voci, a volta a volta riuniti e separati nel giuoco dei chiaroscuri, stile sontuoso e colorito di tradizione veneziana e rinascimentale, siasi adeguato nell'opera di Vivaldi alle condizioni di gusto e di linguaggio storicamente determinate nella sua personalità. Tale tradizione era l'espressione artistica d'un costume liturgico originariamente proprio della Cappella di San Marco. Ma altri fattori ambientali, altri usi della musicalissima Venezia sei e settecentesca sugge-

rirono ai compositori, nel campo della musica vocale, una diversa pratica creativa, intesa a forme di minori dimensioni, essenziali e lyricamente circoscritte: gl'usi, vogliamo dire, delle intime radunanze ricreative e intellettuali, in luoghi profani e sacri, e, in particolare, dei concerti privati o « accademie », come allora si diceva, che riunivano in solida colleganza chi faceva e chi gustava musica. L'inglese Burney ⁽¹⁾ ci descrive alcune di queste riunioni fra diletanti, cultori e amatori, le quali costituivano uno degli aspetti più cospicui e ricchi d'interesse, fra quanti offriva la floridissima vita musicale veneziana. « A Venezia — egli nota — si vorrebbe essere tutt'orecchi per la musica »; e, con lui, molti altri scrittori stranieri che visitarono la città lagunare nel Settecento, ne magnificano la rigogliosa musicalità e, in particolare, la spontanea, nativa attitudine al canto, palese, nelle sue varie manifestazioni, in ogni classe della società. Ricordiamo di sfuggita la commossa pagina dedicata da Goethe al canto dei gondolieri su versi del Tasso e dell'Ariosto e a quello delle donne del Lido, che, a sera, sedute sulla riva del mare, dialogavano, cantando, con i mariti fuori per la pesca ⁽²⁾. Ma, lasciando da parte il canto propriamente popolare, diremo come l'educazione artistica avesse portato a rara perfezione queste spontanee attitudini locali, sì da raggiungere, soprattutto nell'elemento femminile, risultati prodigiosi. Ai quali ben si sa quanto contribuì l'opera artistica e didattica svolta per lungo tempo dai quattro Conservatori annessi agli « ospedali » degli Incurabili, dei Mendicanti, della Pietà e dei Santi Giovanni e Paolo, ove fanciulle per lo più orfane venivano educate, per iniziativa statale, all'arte del canto e del suono. Riunite in orchestre e in gruppi corali, oppure isolate in ardue prove solistiche, esse offrivano mirabili esecuzioni di musiche ora sacre, ora

⁽¹⁾ *Viaggio musicale in Italia 1770*, trad., cap. V. Napoli 1921.

⁽²⁾ *Goethes Werke*, vol. XXX (*Italienische Reise*), pagg. 129-131, Weimar, 1903.

profane, nelle cappelle e nelle sale dei loro istituti, affollate di ascoltatori attenti e sensibili. « Elles chantent comme des anges », afferma il Presidente De Brosses scrivendo ad un amico ⁽¹⁾. E le pagine del Burney, come pure i ragguagli che ci pervengono da tante altre fonti coeve e posteriori, riboccano di stupita ammirazione per l'eccellenza delle voci di cui davano saggio le « donzelle » degli Ospedali. Se ne magnificavano l'agilità, l'estensione, la tecnica finissima, il calore espressivo. Dopo aver ascoltato un'esecuzione vocale e strumentale agli Incurabili, Burney nomina alcune delle cantatrici soliste, « veri usignuoli, che hanno una facilità eguale a quella degli uccelli nell'eseguire i passaggi più difficili... Esse, e soprattutto la Rota, fecero dei voli così perfetti che io non mi ricordo di averli mai uditi tentare da altre, prima di loro » ⁽²⁾. E alla Pietà, un sabato pomeriggio, « le giovani collegiali, cantando, hanno fatto mille virtù...: chi metteva tutta la voce possibile nelle note più alte o più basse, chi sosteneva una nota il più a lungo che potesse, chi percorreva una scala con più rapidità » ⁽³⁾.

Dal Caffi sappiamo d'una giovanetta degli Incurabili, che, vissuta alla fine del Seicento, era stata soprannominata, nell'immaginoso dialetto veneziano, « La Oseletti », perchè « organizzata da natura nelle laringi in guisa che, oltre alle corde del petto, possedeva quasi due ottave di corde acute e sopracute di testa, limpide ed agili sommamente e di mirabil convenienza colle prime, sicchè tanto di scala quanto di salto con tutta facilità insieme le impastava ». Ed una certa Benvenuta, sempre al dire del Caffi, era anch'essa dotata d'un « gorgozzule sì raro » ⁽⁴⁾.

Sono tutte notizie, queste, che non riguardano, è vero, l'arte, almeno direttamente; ma concernono fisiche

⁽¹⁾ *Lettres familières écrit en 1739 et 1740*, XVIII.

⁽²⁾ *Op. cit.*, pag. 76.

⁽³⁾ *Ivi*, pag. 85.

⁽⁴⁾ *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia*, vol. II, pagg. 150 e 151. Venezia, 1855.

attitudini particolarmente felici e perfezione di scuola: aspetti d'un costume, ma, perciò appunto, rivelatori di profondi motivi ideali specifici d'una comunità umana, di cui l'arte è la voce illustre.

Una grande produzione artistica fu dunque causa ed insieme effetto di tali condizioni tecniche ambientali. La inclinazione al canto solistico dei veneziani, la pratica di esso usata come nobile forma di spirituale comunicazione umana, di artistica socialità ebbero ampio riscontro sul piano dell'attività creativa, nell'ambito di specifiche configurazioni stilistiche: quelle, cioè, appropriate all'espressione vocale lirica e monodica, largamente coltivata dai maestri veneziani per un lungo periodo che va, a un dipresso, dagli inizi del Seicento alla metà del Settecento.

In questo panorama storico spicca la figura di Antonio Vivaldi, il quale con la propria opera di artista creatore rispose alle esigenze degli spiriti, che erano poi esigenze del suo stesso spirito, in quanto uomo di quella società. E se con la produzione dei *Concerti* egli soddisfaceva soprattutto le richieste che gli venivano da varie parti d'Europa, come comprova il fatto che tutte le edizioni coeve di composizioni sue riguardano questo genere e sono straniere, se anche come autore di melodrammi egli lavorava per altre città oltrechè per la propria, specificamente da riferirsi alla sua attività in seno al mondo musicale veneziano sono invece le molte composizioni vocali con strumenti da lui scritte per la camera e per la chiesa. Che poi l'origine di queste sia da collegarsi alla sua opera quasi quarantennale di maestro alla Pietà, si può facilmente arguire dalla constatazione che tutti i pezzi solistici, compresi nel gruppo in grandissima prevalenza numerica sui polivoci, sono, salvo trascurabili eccezioni, per soprano o per contralto, e quindi per voci femminili, in quanto che non risulta che a Venezia i castrati cantassero fuori che in teatro.

Di questi pezzi per voce solista con accompagnamento strumentale, oltre un centinaio ci sono rimasti, per la mas-

sima parte compresi in quella imponente e preziosa mole di volumi manoscritti che è rappresentata dalle raccolte Foà e Giordano, conservate alla Biblioteca nazionale di Torino. Soltanto un numero assai limitato di essi ha fatto riapparizione, accanto ad opere polifoniche di maggior mole, ai nostri tempi; e ciò grazie alle meritorie iniziative di illuminati cultori vivaldiani, come il Casella, l'Ephrikian, il Mortari. Oggi il programma da noi raccolto vuole appunto, con una scelta organica, portare un nuovo contributo alla conoscenza di questo aspetto dell'attività vivaldiana, dal quale non si può prescindere, se si vuole addivenire ad una più vasta valutazione dell'artista in sè, e di lui impersonante le spirituali aspirazioni della società a cui appartenne.

Producendo in così gran copia lirici componimenti per più ristretti gruppi di esecutori e di ascoltatori, manifestando in tale pratica compositiva la propria intima disposizione all'effusione vocale, Vivaldi si inseriva nella vicenda d'una grande tradizione stilistica e di gusto, quella della cantata e degli altri tipi formali di monodia vocale accompagnata; tradizione le cui origini risalivano all'inizio del Seicento, che per la musica era stato anche l'inizio di un'epoca nuova. Compiutosi allora il grande ciclo storico della polifonia fondamentalmente vocale e contrappuntistica, si era aperto quello dell'espressione monodica, del canto singolo, librato sul sostegno armonico degli accordi. E, mentre da una parte si era istituito un genere affatto nuovo, il melodramma, dall'altra parte aveva avuto inizio un processo trasformativo, volto ad adattare alle nuove esigenze di gusto, di linguaggio e di stile le forme liriche della polifonia rinascimentale: il madrigale, profano; il mottetto, sacro.

Il primo, per effetto del processo trasformativo di cui dicemmo, divenne madrigale monodico, poi aria ed infine cantata. Questa, dapprima semplice ed accompagnata dal solo basso continuo, in seguito composta da recitativi,

ariosi e arie, e arricchita nel sostegno strumentale, costituì un genere d'arte favoritissimo dalla colta società del Seicento e dei primi decenni del secolo successivo; genere, come già in passato il madrigale, specificamente « da camera », destinato alle esperienze artistiche proprie delle mondane e intellettuali riunioni domestiche.

Letterariamente soggetta al gusto del barocco dapprima, poi dell'Arcadia, musicalmente rispecchiante il fervore e il genio creativo dell'epoca, la cantata fu largamente coltivata dai maestri delle nostre maggiori scuole. A Venezia, Giovanni Legrenzi, che operò nella seconda metà del secolo XVII, compose molte cantate, alle quali diede, fra i primi, la più estesa forma strutturale e nelle quali ampliò e curò particolarmente le parti melodiche e più intensamente espressive, cioè le arie. Attivo promotore di vita e di cultura musicale, Legrenzi, ci informa il Caffi, « apriva bene spesso la sua casa a solenni trattenimenti di musica..., delizia di principali patrizi e d'eletti cittadini da lui cortesemente invitati ad udirne ». E non tralasciava « di farvi gustar il suono e il canto degli artisti forastieri che assai spesso in Venezia capitavano da ogni culto paese » (1).

Enorme diffusione la composizione cantatistica ebbe poi nel mondo musicale veneziano, con Lotti, Caldara, Marcello, Albinoni ed infine Vivaldi, del quale ci rimangono alcune decine di cantate profane. Fra tante abbiamo scelta, prezioso esemplare di vocalità vivaldiana, quella per contralto *Cessate, omai cessate*, (2) la cui attuale versione è stata curata da Virgilio Mortari.

Il testo letterario ha contenuto e svolgimento conformi agli schemi usuali della poesia cantatistica e melodrammatica. L'amante deluso piange la propria infelicità

(1) *Ivi*, vol. I, pag. 313.

(2) *Cantata ad Alto solo con Istrom/ti / del Vivaldi*. Ms. della partitura in Racc. Foà, vol. 28, carte 1-12; ma le carte 4 e 5 recano un'interpolazione costituita da una parziale altra versione dell'aria « Ah, ch'infelice sempre », completamente diversa da quella definitiva.

ed impreca contro l'ingrata Dorilla, che, già largitrice di gioie, ora s'è fatta crudele tiranna. Perduta ogni speranza, l'infelice cercherà rifugio nei regni della morte, di dove griderà vendetta.

La composizione musicale, nel corso dei lirici moti affettivi, trascorre da zone soffuse di dolce malinconia ad altre mosse da contenuta trepidazione, e la scrittura melodica, nella sua mirabile purezza e varietà di movimento, spesso accoglie l'uso dei procedimenti vocalistici intesi a raffigurare in termini musicali significati di parole e concetti rimarchevoli; come avvien quando dalla parola «lagrimar» scaturisce una prolungata fioritura lamentevole nel suo giro tortuoso:



o come quando l'idea della morte viene metaforizzata in una cupa distesa melodica:



Sono procedimenti da riferirsi al gusto dell'epoca e con particolare larghezza adottati dallo stile cantatistico, il quale, derivazione diretta del mondo culturale secentesco ne rispecchiava, trasferendolo in campo musicale, il gusto della metafora, come pure il modo particolare di concepire l'estetica dell'«imitazione». Ma, rielaborati dalla fantasia dell'artista, tali convenzionalismi stilistici assai spesso qui si trasformano in originali valori propria-

mente espressivi, sia nel declamato melodico incisivo e convincente, sia nella melodia spiegata, mossa intimamente dalla dinamica degli stati d'animo accennati nel testo.

Questa cantata si compone di cinque pezzi, il primo dei quali (*Largo e sciolto*) è un recitativo accompagnato dall'orchestra completa, limpido ed intenso. Nell'aria seguente (*Larghetto*) i flebili accenti e le minute fioretture del canto spiccano sul trasparente scintillio di arpeggi orchestrali, mescolanti, con singolare effetto, suoni pizzicati e suoni archeggiati. Abbiamo poi un'aria in movimento *Andante molto*, la cui iniziale inflessione ansiosa ed accorata (« Per me non v'è, non v'è ristoro ») si risolve nel vagheggiamento della morte (v. citazione musicale precedente). I due ultimi pezzi della cantata sembrano cogliere i rispettivi spunti emotivi ed evocativi dai due distinti aspetti che la figurazione dei regni d'oltretomba offriva al paganeggiante classicismo del Settecento: la quiete elisia e il furore tartareo. Pensiamo a Gluch dell'*Orfeo*, e il richiamo non è soltanto occasionale. Presentimenti gluchiani traspaiono infatti dall'idillica mestizia dell'*Andante* (« A voi dunque ricorro ») e dall'agitato incalzante moto dell'*Allegro* finale (« Nell'orrido albergo, ricetto di pene »).

Numerosissime sono anche le musiche monodiche composte da Vivaldi su testi liturgici o religiosi in genere per le grandi chiese e per le minori cappelle, fra le quali certamente gli offrì più frequenti occasioni quella della Pietà. Se, di fronte a queste pagine, volessimo trovare una comune disposizione del sentimento dell'artista, riferirle cioè ad una determinata costante emotiva, difficilmente giungeremmo a definire questa in termini di religiosità, di quella religiosità che si suole scorgere alle radici dell'arte, poniamo, di Palestrina o di Bach. Rispetto ai quali la musica di Vivaldi è la voce di un'altra somma di motivi umani e perciò storici.

Di fronte ai testi chiesastici, l'ispirazione vivaldiana trascura gli impulsi meditativi, i fremiti di tragica spiri-

tualità, gli ardori dell'ascesi, i temi, insomma, propri delle esperienze interiori suscitate dal dramma cristiano, e preferisce attingere da spunti più specifici della sfera dei sensi, per esaltarsi in soavità e voluttà di canto.

In termini di filologia musicale, la tradizione cui queste musiche vanno riferite è quella che risale al « concerto » sacro, fiorito a Venezia nel primo Seicento dalla trasformazione operatasi nel polifonico Mottetto cinquecentesco, in seguito all'avvento dello stile monodico e dell'uso di « concertare », ossia riunire e contrapporre voci e strumenti. Solo in tempi a quelli posteriori il termine « concerto » passò a significare composizioni integralmente strumentali. Ma la tradizione del concerto in senso originario e, in genere, della monodia sacra accompagnata, attraverso varie denominazioni, si mantenne vivissima in Italia, mentre, passata in Germania attraverso Schütz, si rinnovò nelle *Cantate* bachiane, così oggi denominate, sebbene Bach le abbia intitolate *Concerti*, appunto, o anche *Mottetti*.

Nel quadro delle opere di Vivaldi derivate da questo costume compositivo rifulge il *Nisi Dominus* ⁽¹⁾. Il testo letterario è costituito dal 126° Salmo, che il compositore ha ripartito in nove pezzi, nel seguente ordine: 1 - *Allegro*: *Nisi Dominus*; 2 - *Largo*: *Vanum est vobis*; 3 - *Presto-Adagio-Presto-Adagio*: *Surgite qui manducatis*; 4 - *Largo*: *Cum dederit dilectis*; 5 - *Presto*: *Sicut sagittae*; 6 - *Andante*: *Beatus vir*; 7 - *Larghetto*: *Gloria Patri*; 8 - *Allegro*: *Sicut erat*; 9 - *Allegro*: *Amen*.

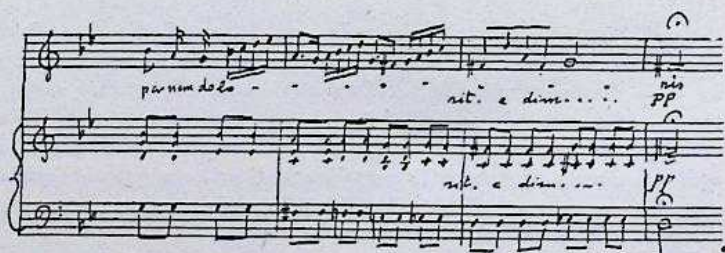
⁽¹⁾ *Nisi Dominus ad alto solo con Istrom/ti di Don Antonio Vivaldi*. Ms. in Racc. Foà, vol. 40, comprendente le sole parti separate. La viola d'amore impiegata nel *Larghetto* comprende quattro corde intonate nella successione: re3, fa3, la3, re4; accordatura non indicata nella parte, ma da noi dedotta dal deciframento della stessa, che abbiamo dovuto trascrivere in notazione ordinaria, in quanto l'originale non reca le note « d'effetto », bensì quelle che l'esecutore doveva considerare, riferendosi all'accordatura del violino.

Alla complessività della costruzione qui corrisponde la varietà dei toni espressivi e quella, conseguente, delle forme e dosature sonore, in cui si svolge il « concerto » fra la voce, che è voce di contralto, e la collettività strumentale. Quest'ultima, che si presenta in formazione ora integrale, ora ridotta, è costituita nel suo complesso dalla consueta orchestra di archi col basso continuo per l'organo, ma ad un certo punto, come vedremo, cede il posto alla viola d'amore, lo strumento dal suono soffuso e spirituale, caro al Vivaldi colorista.

Tipicamente vivaldiano, nella sua forza affermativa, è lo stacco del primo tempo, dato da tutta l'orchestra con una proposizione che essa ripresenterà più volte fra i vari sviluppi della parte cantata:



Ecco poi la mirabile lirica del *Largo*, che risolve in canto pacato e raccolto l'avvertimento del Salmista: « Vanum est vobis ante lucem surgere ». Il terzo tempo scatta concitato al « Surgite », ma l'impeto subito s'arresta, al levarsi d'un lamento che, alla frase « Qui manducatis panem doloris », si prolunga nel sinuoso e plorante giro melodico in cui si scioglie l'ultima di queste parole: passaggio sorprendente nella sua originalità e potenza espressiva:



Il dualismo drammatico di questo pezzo costituisce un caso piuttosto raro in Vivaldi. L'ispirazione di lui è fondamentalmente lirica e unitaria; anzi essa suole spesso trarre impulso da un'immagine singola colta dal contesto letterario, la quale, nel suo valore mitico e fantastico, assurge così a nucleo lirico centrale intorno a cui viene a comporsi il discorso sonoro. Ecco, infatti, nel *Largo* in 12/8, svolto sul versetto « Cum dederit dilectis suis somnum etc. », che è forse la pagina più altamente suggestiva dell'opera, l'accenno del testo al sonno ha suggerito all'artista una commossa sosta nelle zone della pace, dell'estasi. Sulla base persistente d'un sommesso ritmo trocaico, nel rarefatto clima sonoro degli archi in sordina, fra l'ondulare di motivi cullanti e suoni prolungati in urto di magico effetto con divergenti linee cromatiche, si profila un canto di « siciliana », la cui patetica bellezza riecheggia i valori originali della vocalità italiana, quelli che avvicinano fra loro le più ispirate melodie di Pergolesi, di Donizetti, di Bellini e le pure espressioni del nostro canto popolare, come *Fenesta che lucive*:



Poi, attraverso a un *Presto* e a un *Andante*, ritroviamo nel *Larghetto* svolto sul « Gloria Patri » un altro dei momenti più felici di questa composizione. Qui, tacendo il complesso orchestrale, interviene la viola d'amore a duettare col contralto, di cui commenta il canto con nobili e fantasiose divagazioni. L'*Allegro* sul versetto « Sicut erat » non è altro, musicalmente, che una ripresa, parzialmente modificata ed abbreviata, del primo tempo. E il nuovo *Allegro* che segue conclude l'opera fra virtuosistiche fioriture vocali sulla parola « Amen ».

Altri indirizzi, altre caratteristiche generiche presentano i *Mottetti* monodici, riferibili ad una tradizione di-

stinta da quella del concerto sacro, con cui ha però in comune le origini veneziane e la derivazione dal processo formativo, avvenuto agli albori del Seicento con l'adozione dello stile monodico da parte della composizione religiosa. Ma, di fronte alla maggiore complessità formale del concerto sacro, talvolta accogliente anche l'unione di più voci, di fronte all'importanza nella sua struttura dell'elemento strumentale, alla sua tendenza verso una particolare austerità di concezione, il Mottetto di tradizione secentesca si distingue per le proporzioni più ridotte, per la propria inclinazione all'esteriorità e alla leggerezza, per l'uso esclusivo del canto solistico e la subordinazione ad esso da parte dell'orchestra. Inoltre, mentre il concerto sacro era svolto su passi di Sacre Scritture, il Mottetto si serviva di testi contemporanei scritti in un facile latino. E' curioso poi notare come nel campo di questo genere, pur di destinazione chiesastica, il canto solistico rispecchiasse ancor più che nella cantata profana il gusto decorativo e mondano che andava trionfando nel culto del bel canto e del virtuosismo vocale. Già nel 1612 Giovanni Girolamo Kapsberger, tedesco d'origine ma veneziano per lunga dimora, pubblicava *Motetti passaggiati* (cioè con passaggi di bravura) *a una voce*. E caratteri di spettacolare decorativismo virtuosistico, alternati con altri di seduzione melodica, caratterizzarono per oltre un secolo e mezzo le composizioni di questo genere, concludentisi generalmente con un gorgheggiante « Alleluja » (chi non ricorda lo squisito mottetto *Exultate* di Mozart?). Ancora nel 1801 il veneziano Don Pietro Giannelli notava nel suo *Dizionario della musica sacra e profana*: « come poi questa composizione abbia luogo, io non comprendo: sembra piuttosto un'aria teatrale, e la credo introdotta da qualche cantante per far sentire la sua voce, per dilettere gli astanti, e per suo vantaggio ».

Fra i saggi lasciatici da Vivaldi in questo genere, assai favorito nei circoli musicali veneziani, i mottetti *Nulla in*

mundo ⁽¹⁾ e *Longe, mala!* ⁽²⁾), ambedue per soprano, dimostrano, ancora una volta come egli, consentendo alle condizioni del gusto, alle aspirazioni e alle esigenze del mondo che lo circondava, vi abbia risposto con slancio sempre rinnovato del suo genio creatore. Il quale, se talvolta qui cede al compiacimento sensuoso delle preziosità vocalistiche, e fa quindi opera di gusto più che di poesia, altre volte assume la disposizione lirica che gli è propria, per concretare in limpide immagini musicali vere esperienze emotive. Come avviene nel tempo iniziale del primo di questi mottetti: una soavissima « siciliana », la cui intima effusione nel suo colore pastorale muove dallo spunto divoto della pace recata agli uomini dal « Buon Pastore »: « Nulla in mundo pax sincera..., dulcis Jesu sine te ». Un recitativo induce poi ad uno scorrevole e grazioso *Allegro* « *Spirat anguis inter flores* »), seguito dall'« Alleluja » finale, tutto ricamato di fioretture. Alla variata e brillante vocalità si accompagna, in questa composizione una struttura orchestrale estremamente semplice, talvolta fino alla gracilità. Più intensa e cospicua, è, invece, la partecipazione strumentale nel mottetto *Longe, mala!*, che incomincia, appunto, con uno dei folgoranti unisoni a piena orchestra tipicamente vivaldiani. Ed anche il solenne incedere del *Largo* è assunto in molti tratti dalla calda sonorità degli archi, i quali, poi, nel conclusivo « Alleluja », intrecciano agili motivi tra i virtuosistici passaggi del soprano.

Grandeggiando nel quadro di una civiltà musicale che ebbe fra i suoi caratteri più rilevanti quello di una forte esigenza d'espressione attraverso il canto umano, Vivaldi identificò con tale esigenza un particolare orientamento della sua fantasia, volto a cogliere sollecitazioni dai valori mitici

(¹) *Motetto / di D. Ant/o Vivaldi*. Ms della partitura in *Racc. Giordano*, vol. 32, carte 199-208.

(²) *Motetto à ogni tempo à Canto solo con Istrm/ti / Del Vivaldi*. Ms. della partitura in *Racc. Giordano*, vol. 32, carte 167-177.

della parola per definirne l'esperienza emotiva in forme circoscritte; orientamento alla cui natura l'uso della voce umana è specifico, e non certo casuale. Va finalmente superato il preconetto d'un Vivaldi compositore meramente strumentale, d'un Vivaldi che, come si ode spesso dire, avrebbe concepito «strumentalmente» anche la vocalità. Tale preconetto, e luogo comune, nasce dalla superficiale considerazione dell'ardita tecnica esecutiva prevista da lui nel comporre parti di canto, e non tiene nel debito conto la grande tradizione vocalistica compositiva ed esecutiva che sta alle radici del linguaggio vivaldiano, tradizione implicante i precedenti del raffinatissimo bel canto secentesco e, ancora più in là, dello squisito e arduo vocalismo madrigalistico. Certo, linguaggio strumentale e linguaggio vocale, nel rispettivo corso evolutivo, si scambiarono influssi reciproci, sì da raggiungere una certa omogeneità al tempo di Vivaldi. Ma poichè il progresso tecnico del primo, conformemente alle esigenze artistiche dei vari periodi storici, fu posteriore, è da credere piuttosto che questo, lungo il suo divenire, abbia mutuato dall'altro modi espressivi e strutturali consacrati nella ricca esperienza stilistica.

I N D I C E

<i>G. Chigi Saracini</i> - Prefazione.	Pag. 5
--	--------

MUSICISTI LOMBARDI ED EMILIANI

<i>G. Barblan</i> - Sulle tracce di un'espressione musicale « padana »	» 9
--	-----

MUSICISTI LOMBARDI

<i>G. Barblan</i> - Sanmartini e la Scuola sinfonica milanese	» 21
<i>G. Barblan</i> - Franchino Gaffurio musico-umanista	» 41
<i>R. Monterosso</i> : Medaglioni di musicisti lombardi:	
I. - <i>Andrea Zani</i>	» 51
II. - <i>Giovanni Legrenzi</i>	» 55
<i>A. Damerini</i> - La Sonata di Giovanni Battista Vitali	» 61
<i>B. Becherini</i> - Bibliografia delle opere di Pietro Antonio Locatelli	» 71
<i>G. Biella</i> - Un musicista milanese del Seicento: Michel Angelo Grancini	» 79
<i>G. Barblan</i> - Un personaggio di Cervantes nel melodramma italiano: « Il Furioso all'isola di S. Domingo »	» 85

MUSICISTI EMILIANI

<i>O. Mischiati</i> e <i>L. F. Tagliavini</i> - L'arte organistica in Emilia	» 97
<i>G. Roncaglia</i> - Antonio Maria Bononcini e il suo « Stabat Mater »	» 117
<i>G. Roncaglia</i> - Antonio Maria Pacchioni	» 127
<i>M. M. L. Fabbri</i> - Giacomo Antonio Perti	» 133

APPENDICE

<i>M. Bruni</i> - Vocalità solistica in Vivaldi	» 143
---	-------

*Terminato di stampare il 13 Settembre 1958
con i tipi delle Arti Grafiche Ticci - Siena*

Prezzo L. 1500