

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA
FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

MUSICHE ITALIANE RARE E VIVE

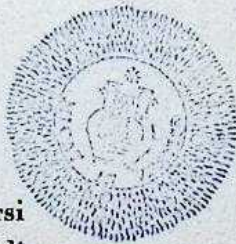
DA GIOVANNI GABRIELI A GIUSEPPE VERDI

A CURA DI

ADELMO DAMERINI e GINO RONCAGLIA

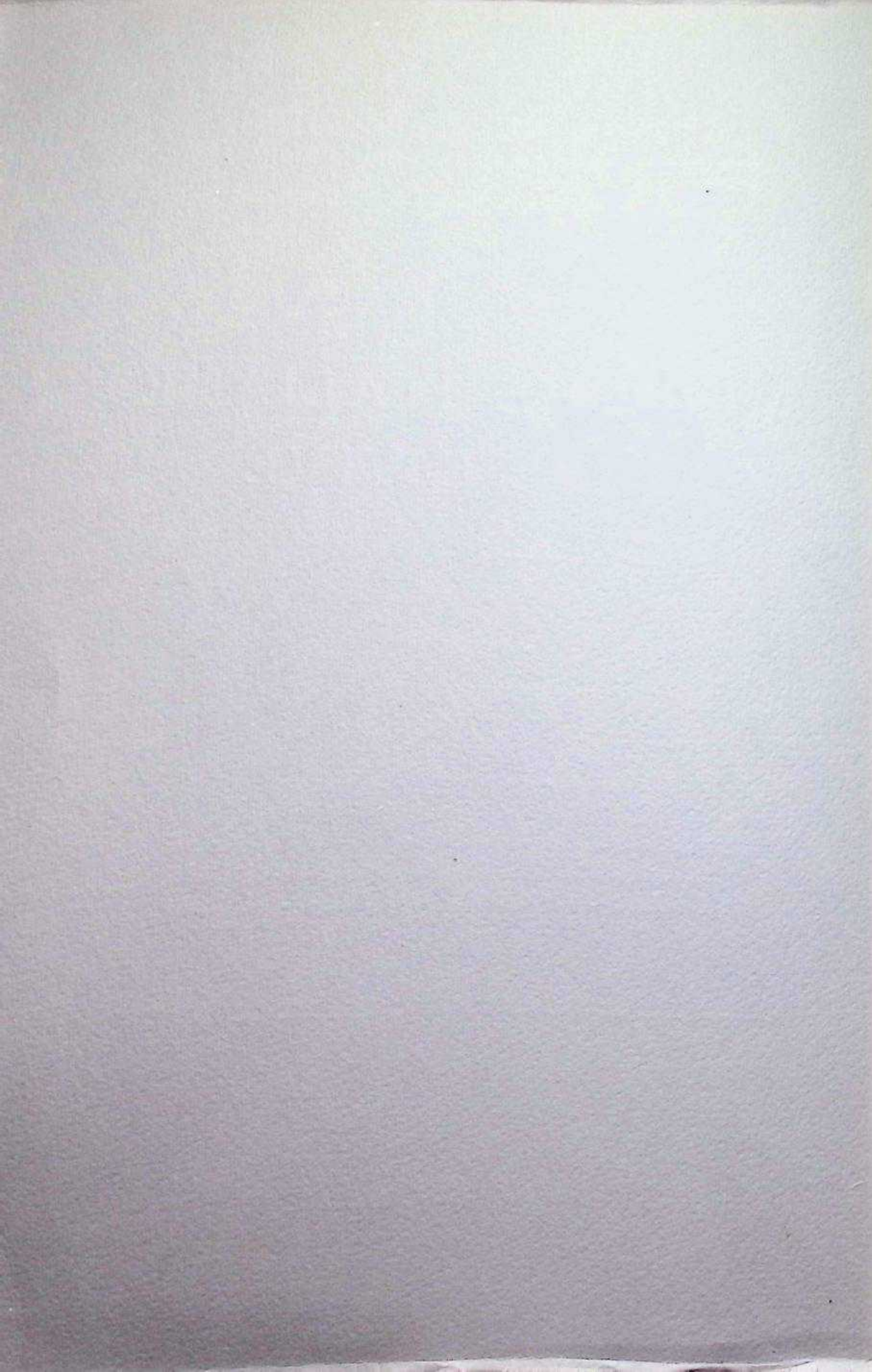
HANNO COLLABORATO

R. Allorto - G. Barblan - B. Becherini - A. Bonaccorsi
A. Damerini - M. Fabbri - C. Gallico - E. Kenton - A. Lualdi
P. Petrobelli - G. Roncaglia - O. Rudge - C. Sartori



PER LA XIX SETTIMANA MUSICALE 22-30 LUGLIO 1962

SIENA - MCMLXII



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

THE ITALIAN REVIEW

Vol. 1, No. 1, Spring 1954

Editor: J. H. Rieu

Editorial Board: J. H. Rieu, J. H. Rieu, J. H. Rieu

Editorial Board: J. H. Rieu, J. H. Rieu, J. H. Rieu
Editorial Board: J. H. Rieu, J. H. Rieu, J. H. Rieu
Editorial Board: J. H. Rieu, J. H. Rieu, J. H. Rieu

Editorial Board: J. H. Rieu, J. H. Rieu, J. H. Rieu

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA
FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

MUSICHE ITALIANE RARE E VIVE

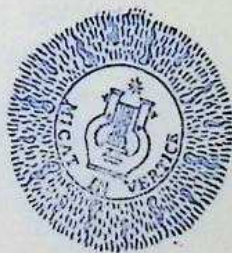
DA GIOVANNI GABRIELI A GIUSEPPE VERDI

A CURA DI

ADELMO DAMERINI e GINO RONCAGLIA

HANNO COLLABORATO

R. Allorto - G. Barblan - B. Becherini - A. Bonaccorsi
A. Damerini - M. Fabbri - C. Gallico - E. Kenton - A. Lualdi
P. Petrobelli - G. Roncaglia - O. Rudge - C. Sartori



PER LA XIX SETTIMANA MUSICALE 22-30 LUGLIO 1962

SIENA - MCMLXII

La scomparsa improvvisa del Maestro Vittorio Baglioni, Vice Presidente dell'Accademia Musicale Chigiana, e Direttore Tecnico e Artistico delle « Settimane Musicali Senesi » ha colpito dolorosamente quanti lo conoscevano, lo stimavano e lo amavano, lasciando un penoso e incolmabile vuoto. Fornito di viva intelligenza e di larga cultura, organizzatore di non comuni capacità, aperto e cordiale nei rapporti umani, modesto e di una specchiata probità, la Sua perdita appare particolarmente grave nel momento presente, in cui il lavoro avviato coi Suoi collaboratori stava per concludersi nell'attuazione di questa da Lui auspicata XIX SETTIMANA MUSICALE.

La Commissione Tecnica, che riconosceva in Lui un animatore pieno di passione, di fede e di saggezza, si associa commossa all'unanime generale rimpianto.

N.D.R.

PREFAZIONE

Questa XIX Settimana musicale senese, che il Conte Guido Chigi Saracini ha voluto ed ha sempre patrocinato, attua in modo particolare, sebbene nell'ambito della musica da camera e sinfonico-corale, il suo precipuo fine: cioè quello di rivalutare il nostro patrimonio storico-artistico e far conoscere le opere rimaste ingiustamente ignote al grande pubblico. Infatti un Concerto sarà dedicato alla formazione e sviluppo, nel Sei e nel Settecento, della forma del Concerto, sì che si avranno un concerto per pianoforte e orchestra del fiorentino Buccioni, uno per tromba del bolognese Cazzati, uno per violoncello di Boccherini, un Concerto Grosso di Geminiani, che si intende ricordare nel 2° centenario della morte, dalla Sonata da chiesa di Corelli, e uno per oboe del bergamasco Ferlendis. Un altro concerto storico sarà dedicato alle forme vocali a una, due, tre e quattro voci e a quelle strumentali a uno, due tre e quattro strumenti, tutte rappresentate da opere ignote di G. Bononcini, Steffani, Lotti, Felici, Feroci, Giar dini, Brescianello, Zannetti. Un concerto di musica sacra comprenderà una Sinfonia di Gabrieli, in commemorazione del trecentocinquantesimo della morte, uno Stabat

di Bonsi, e lo Stabat e il Te Deum di Verdi. Il consueto concerto in onore di Antonio Vivaldi, di cui Siena ha sempre tenuto a mantenere vivo il culto e la conoscenza sempre più profonda dell'opera sua grande, offrirà alcune pagine meno conosciute, quali una Cantata, un Adagio e Variazioni su la "Follia", una Sonata per flauto e cembalo e un Concerto in re maggiore "La Pastorella". Chiuderà la Settimana l'oratorio Il Natale di Lorenzo Perosi, nome caro e la cui grandezza non è stata tuttora riconosciuta secondo il suo vero merito dagli stessi italiani.

Questo programma ha dovuto essere compilato attraverso ricerche erudite e pazienti, specialmente da parte del giovane musicologo Mario Fabbri; e questo Numero Unico accoglie un numero grande di studi, dovuti a specialisti dei diversi generi, e cioè a Fabbri, Damerini, Roncaglia, Bonaccorsi, Allorto, Kenton, Petrobelli, Lualdi, Rudge, Gallico, Becherini, Sartori, ai quali va il nostro ringraziamento cordiale. Il volume è stato redatto, come negli anni passati, da Adelmo Damerini e da Gino Roncaglia. Il nostro pensiero grato va pure al compianto maestro Vittorio Baglioni, che fu l'anima organizzatrice di questa stessa Settimana e che così prematuramente e improvvisamente è scomparso dalla nostra vita musicale senese ed è mancato al nostro affetto. Egli lascia nel nostro cuore vivo e imperituro ricordo.

LA REDAZIONE

CELEBRAZIONI

di Bonsi, e lo Stabat e il Te Deum di Verdi. Il consueto concerto in onore di Antonio Vivaldi, di cui Siena ha sempre tenuto a mantenere vivo il culto e la conoscenza sempre più profonda dell'opera sua grande, offrirà alcune pagine meno conosciute, quali una Cantata, un Adagio e Variazioni su la "Follia", una Sonata per flauto e cembalo e un Concerto in re maggiore "La Pastorella". Chiuderà la Settimana l'oratorio Il Natale di Lorenzo Perosi, nome caro e la cui grandezza non è stata tuttora riconosciuta secondo il suo vero merito dagli stessi italiani.

Questo programma ha dovuto essere compilato attraverso ricerche erudite e pazienti, specialmente da parte del giovane musicologo Mario Fabbri; e questo Numero Unico accoglie un numero grande di studi, dovuti a specialisti dei diversi generi, e cioè a Fabbri, Damerini, Roncaglia, Bonaccorsi, Allorto, Kenton, Petrobelli, Lualdi, Rudge, Gallico, Becherini, Sartori, ai quali va il nostro ringraziamento cordiale. Il volume è stato redatto, come negli anni passati, da Adelmo Damerini e da Gino Roncaglia. Il nostro pensiero grato va pure al compianto maestro Vittorio Baglioni, che fu l'anima organizzatrice di questa stessa Settimana e che così prematuramente e improvvisamente è scomparso dalla nostra vita musicale senese ed è mancato al nostro affetto. Egli lascia nel nostro cuore vivo e imperituro ricordo.

LA REDAZIONE

CELEBRAZIONI

LO STILE TARDO DI GIOVANNI GABRIELI

DI EGON F. KENTON

Si compiranno 350 anni il prossimo mese da quando Giovanni Gabrieli, dopo aver sofferto per quasi sei anni, fu sepolto nella Chiesa di Santo Stefano a Venezia. Negli ultimi anni spesso non fu possibile al compositore di adempiere ai suoi doveri di organista a San Marco, e i suoi allievi — specialmente Giovanni Paolo de' Savii, che poi gli succederà — dovettero sostituirlo. Possiamo ben immaginare quanto egli fosse scontento di questa situazione. Ma si lamentava anche della precaria condizione del coro e confidava all'ambasciatore di Vincenzo Gonzaga, Duca di Mantova, che la cappella di San Marco si stava sfasciando ⁽¹⁾. Però non menzionava il fatto che i maestri di cappella di questi anni erano di gran lunga al di sotto lo standard stabilito molto prima da Willaert e Zarlino. Un anno dopo la morte di Gabrieli, seguendo il suggerimento di Federico Contarini, Procuratore di San Marco, il quale propone che Venezia debba cercare fuori della Repubblica un maestro che innalzi la cappella alla sua precedente eccellenza, Claudio Monteverdi viene chiamato a dirigerla. E Monteverdi portò la famosa cappella, una volta di più, a nuove altezze.

⁽¹⁾ « Horamai questa cappella è disfatta ». Cfr. A. Bertolotti: *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantua, dal secolo XV al secolo XVIII*, Milano 1890, p. 87.

E' ben naturale che un uomo giovane ed energico con il talento di Monteverdi componesse da sé la musica per le grandi festività della Chiesa e della Repubblica, e di riflesso evitasse probabilmente di eseguire la musica del suo predecessore, quella musica che già, in simili occasioni, aveva risuonato sotto le volte e le cupole dorate della basilica. Ma è piuttosto strano che Monteverdi, le cui lettere agevolmente competono con quelle di Mozart in ampiezza di vedute, non abbia nemmeno menzionata la musica di Gabrieli. Ma ciò è forse comprensibile da un punto di vista umano. Perché sebbene non si possa dubitare che Monteverdi sarebbe divenuto un grande compositore anche se non avesse ascoltato nulla della musica più tarda di Gabrieli, neppure ci può esser dubbio che egli adottò alcune delle caratteristiche che rendono quella musica così singolarmente nuova, ed è impossibile pensare che egli la ignorasse. Monteverdi si recò a Firenze per ascoltare il nuovo *dramma in musica*, ed era anche informato dell'attività compositiva e delle esecuzioni musicali in altre città. Seguiva attentamente i più recenti sviluppi e pensò persino di scrivere un libro sopra la sua *seconda pratica*, come scrisse in una lettera del 22 ottobre 1633 ⁽²⁾.

La *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis* di Monteverdi è ben conosciuta al mondo musicale. Ci sono varie edizioni moderne di questa composizione e persino alcune incisioni fonografiche. Esiste una composizione di Giovanni Gabrieli che le è sorprendentemente simile sotto molti aspetti. Si tratta del *Dulcis Jesu, patris imago* per venti voci, che porta il sottotitolo *Sonata con voci* ⁽³⁾. In una delle molteplici innovazioni del Barocco: cambiamento di forme, stile, idiomi e terminologia, Gabrieli certamente precorse Monteverdi — a parte altre innovazioni. La struttura della canzon da sonar contenente molte sezioni, lo stile a eco della villotta dialogata (e persino il suo *nio* spesso ternario) e lo stile del madrigale in generale, il linguaggio pe-

⁽²⁾ D. De' Paoli: *Claudio Monteverdi*, Milano 1945, pp. 295 sgg.

⁽³⁾ Christiane Engelbrecht: *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert*, Kassel 1958, pp. 67 sgg.

culiare dell'organo (tra altri idiomi strumentali), il termine *symphonia*, tutto appare nelle opere corali di Gabrieli. E ora anche il termine *sonata* viene adoperato da lui per una composizione che include voci ed è destinata alla Chiesa — anche se non è composizione liturgica ma solo di devozione. Quest'opera, conservata in un'unica copia manoscritta nella Landesbibliothek di Kassel, è stata analizzata da uno studioso che presume trattarsi di lavoro precursore della *Sonata sopra Sancta Maria* di Monteverdi ⁽⁴⁾, composta, secondo il Redlich, nell'anno della sua pubblicazione, il 1610 ⁽⁵⁾, mentre la *Sonata con voce* di Gabrieli sarebbe stata composta poco prima ⁽⁶⁾. Comunque sia, uno studio delle composizioni di Gabrieli pubblicate postume, le *Symphoniae Sacrae* e *Canzoni et Sonate*, mostra chiaramente che il *Dulcis Jesu* appartiene al suo stile tardo e che costituisce una delle soluzioni logiche del suo problema: il più efficace uso dei mezzi musicali presenti nella Basilica di San Marco. (Avrebbe dovuto essere incluso nelle *Symphoniae Sacrae, Liber Secundus*, ma l'editore di questo volume, Aluigi Grani, sembra aver sperato di poter pubblicare altre opere ⁽⁷⁾, e Praetorius ricorda di aver visto alcune nuove strumentazioni di Giovanni Gabrieli che non furono stampate ⁽⁸⁾).

E' dunque nelle opere tarde di Gabrieli che noi dobbiamo cercare la sua reale importanza storica. La maggior parte di queste composizioni furono pubblicate nel 1615 in tre raccolte: *Symphoniae Sacrae, Liber Secundus*, Venezia, Aere B. Magni, *Canzoni et Sonate*, Venezia, Appresso B. Magni, e *Reliquiae Sacrorum Concentum*, Nürnberg, P. Kaufmann. A queste si devono aggiungere alcune copie manoscritte eseguite da Heinrich Schütz, Cristoph Cornet e Christoph Kegel, tutti e tre inviati a Venezia dal Langravio

(4) *Idem: Eine Sonata con voce* von Giovanni Gabrieli, Hbg. Kongressbericht, 1956, Kassel 1957.

(5) H. F. Redlich: *Claudio Monteverdi*, 1949, p. 45.

(6) C. Engelbrecht: *Die Kasseler Hofkapelle*, p. 70.

(7) « ... cum ista, tum alia plura colligendi et edendi facultatem accepi... », G. Gabrieli: *Symphoniae Sacrae*, 1615, dedica.

(8) M. Praetorius: *Syntagma Musicum*, III, 1619, iii, Cap. II, 1.

Moritz von Hessen per studiare con Gabrieli, forse insieme ad altri allievi tedeschi. Molte delle 40 composizioni di Gabrieli elencate in un inventario del 1638 della Biblioteca della corte di Kassel sono scomparse. Alcune furono pubblicate o appartengono alla sua attività giovanile ⁽⁹⁾. Sia pubblicate o ancora manoscritte, queste opere sono in genere conosciute in maniera imperfetta. L'importanza storica di una composizione è data sempre da quelle innovazioni che hanno contribuito all'evoluzione della musica e che sono state adottate da altri compositori — immediatamente o gradualmente nel tempo. E nello stile tardo di Gabrieli troviamo molteplici innovazioni, e tutte furono adottate da altri compositori, subito o gradualmente. Queste innovazioni concernono la terminologia, la forma, la tonalità, la tecnica, la strumentazione, e tutti quei differenti aspetti di ciò che noi chiamiamo stile musicale.

* * *

Per quanto sia forse una semplificazione eccessiva, si può dire che i nostri problemi nella terminologia musicale sorgono con il secolo XIII quando nuovi termini cominciano ad essere applicati alle parti polifoniche (*clausulae*) innestate ai canti liturgici che erano cantati *choraliter*. Queste parti polifoniche furono chiamate *conductus*, *organum*, e *motet*. Ognuna aveva caratteristiche che la separano chiaramente dalle altre e la fanno riconoscibile e differenziata. Le prime due furono presto abbandonate. Il mottetto sopravvisse e per alcuni secoli apparve come titolo di composizioni che cambiavano non solo nello stile e nella forma ma anche come funzione. Questo non è il luogo per analizzare questi cambiamenti, ma devono essere ricordati gli immediati precedenti delle opere polifoniche di Gabrieli se vogliamo dimostrare che fu necessario per il compositore introdurre una nuova terminologia e anzi si può affermare che egli non soddisfece a tutti i casi nei quali erano richiesti nuovi termini.

⁽⁹⁾ C. Engelbrecht: *Op. cit.*, p. 117 seg.

Le composizioni del '500 si collocano per lo più in tre categorie: Messa, mottetto e madrigale (chanson). A partire dalla fine del 16° secolo la composizione di Messe, specialmente in Venezia, diminuisce di numero. (Giovanni Gabrieli ne lasciò solamente due serie incomplete. Questo è però un caso estremo ed è una conseguenza delle sue speciali funzioni, quelle cioè di un compositore cui viene affidata dai procuratori la composizione di pezzi festivi per eventi straordinari e grandi solennità). Il mottetto, dal 15° secolo in avanti, ebbe solamente un singolo testo latino, ma la topica del testo poteva essere secolare come religiosa e poteva commemorare un evento straordinario, come la consacrazione di una Chiesa (per esempio, il mottetto di Dufay *Nuper rosarum flores* per la consacrazione del Duomo di Firenze), o un avvenimento familiare (per esempio, il *Vasilissa ergo gaude* dello stesso compositore) ecc. Nel tardo '500, in Venezia, sembra ci siano stati dubbi nella mente di Gabrieli se un pezzo dedicatorio come il suo *Sacri di Giove augei* potesse essere chiamato mottetto. E' interamente profano — si tratta infatti di una glorificazione della casata dei Fugger, i principi mercanti tedeschi — ed è per dodici voci. Fu pubblicato nel 1587 sotto il titolo di madrigale ma con questa forma non ha quasi nulla in comune. Gabrieli deve aver riflettuto sopra la disusata terminologia e la necessità di coniare nuovi termini per il nuovo genere di musica che egli stava scrivendo. Egli conobbe il termine concerto che i compositori cominciarono ad applicare a opere corali con l'impiego di strumenti ad libitum, e lo scelse come titolo per la raccolta delle opere di Andrea e sue pubblicate nel 1587. Che egli applicando il nuovo termine facesse un tentativo appare dal sottotitolo « continenti musica di chiesa, madrigali, et altro ». Egli deve aver conosciuto inoltre, della raccolta strumentale di Andrea, le *Sonate a cinque strumenti*, del 1586, delle quali noi abbiamo solo una testimonianza indiretta ⁽¹⁰⁾. Dapprima Giovanni era incline a

⁽¹⁰⁾ Opera elencata in *Die Tonwerke des 16.ten und 17.ten Jahrhunderts* di C. F. Becker, Leipzig 1855.

usare il termine *sonata* solo per opere strumentali. Due *sonate* appaiono nella *Sacrae Symphoniae* del 1597 ma egli ne compose di più con il passar del tempo e cinque furono pubblicate nelle *Canzoni et Sonate* del 1615. Esse vanno da otto fino a ventidue voci.

Queste *sonate* strumentali differiscono dalle *canzoni da sonar* non solo nel nome. E' fuori discussione che Gabrieli non avrebbe dato il titolo *sonata* a due pezzi posti insieme ad altri 14 detti *canzon* se non avesse avvertito che essi erano differenti abbastanza per avere un nome differente. Se poi ci accade di sentir sostenere che non c'è troppa differenza tra i due generi, la ragione è che questa è l'opinione di studiosi che considerano la musica del passato come una preparazione all'avvento di Bach, e in questa visuale la differenza è in realtà minima. Ma dobbiamo dimenticare la musica successiva — velata per Gabrieli nel buio del futuro — e cercare di capire le ragioni del compositore. Nel suo ragionamento la necessità di un cambiamento di nome deve essere stata preceduta dalla consapevolezza di un cambiamento di funzione. La funzione dei suoi pezzi strumentali a più voci era di alternanza con le parti cantate della Messa e dei Vespri ⁽¹⁾. Possiamo dedurre dalle opere rimasteci di questo tempo, così come da osservazioni sporadiche, che l'*Ordinarium Missae* era più conservatore quanto al numero delle voci e alla lunghezza della composizione, rispetto alle parti del *Proprium*, e che la musica corale si alternava con musica strumentale — proprio secondo il costume instaurato in tempi precedenti. Ma mentre in precedenza l'alternanza era esclusivamente con l'organo — e al tempo di Gabrieli ciò avveniva ancora nelle chiese più piccole — per San Marco Giovanni compose pezzi strumentali spettacolari da alternarsi con le parti cantate

⁽¹⁾ Cfr. A. Banchieri: *L'organo suonarino*, 1638, p. 19: « nelle feste non sempre si canta, si come avvertiremmo nel Calendario posto alla fine vi sono diverse consuetudini di alternarlo con l'organo, e non alternando... ».

nelle grandi festività dell'anno ecclesiastico e nelle grandi solennità della Repubblica.

Le prime due *sonate* mostrano a prima vista la loro differenza. La ben nota *Sonata pian e forte* non ha un tema da canzona e neppure altro tema melodico individuabile. E' formata per lo più di armonie meditative alternantesi nei due cori che si uniscono alla fine in un pieno coro di otto voci. La *Sonata octavi toni* ⁽¹²⁾, ha invece uno splendido tema melodico che però è conchiuso, a differenza del tema aperto proprio della canzon o del ricercare. Ritorna cioè alla tonica, e in questa caratteristica, come anche nella sua configurazione, anticipa il più tardo tema di sonata classica. Adriano Banchieri avvertiva i suoi colleghi di eseguire « una suonata grave » alla Elevazione, e questo avveniva alcuni anni dopo la pubblicazione delle sonate di Gabrieli, indicando — come fanno la maggior parte delle sue raccomandazioni — una pratica stabilita. La funzione di questa sonata era quindi di evitare, al momento in cui l'attenzione dei fedeli è rivolta al *mysterium fidei*, le profane associazioni di pensiero suggerite dalla canzona. Banchieri indica che questa suonata grave dovrebbe durare « fin al Paternoster ».

La differenza tra le canzoni e le sonate di Gabrieli non è limitata, naturalmente, al solo materiale tematico. E' visibile — e udibile — anche nelle loro tessiture e forme. Imitazione e polifonia sono quasi del tutto assenti come lo sono anche le brevi parti in caleidoscopica successione. Anche la *Sonata octavi toni*, che inizia con un ritmo dattilico, è ampiamente omofona e più unitaria delle canzoni. L'essenza della canzon da sonar è varietà, mentre l'unità prevalente in queste prime due sonate giustifica ampiamente il nuovo termine. E' chiaro che il compositore, nel creare una composizione nuova e unitaria avvertì la necessità di darle un nuovo nome. Con il senso profetico che è proprio del genio, Giovanni Gabrieli dette

⁽¹²⁾ N.º XV nell'edizione del Cesari, *Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana*, vol. II, p. 270.

al suo nuovo genere di composizione un nome che i compositori, da allora fino ai nostri giorni, non hanno avuto ragione di cambiare. Perché anche le sonate di Haydn, Schubert o Bartók sono basate sull'unità. E mentre Gabrieli non si sentì costretto a dare un nuovo termine alle sue canzoni, basate sulla varietà, non è forse esagerato affermare, — dopo aver studiato le sue canzoni a più voci con ritornelli — che queste appariranno nelle composizioni dei suoi successori sotto il nome di *rondò*.

Lasciamo per un momento la sonata per rivolgere la nostra attenzione ad un altro cambiamento di terminologia introdotto da Gabrieli: la *symphonia sacra*. Abbiamo già notato di sfuggita che il termine *mottetto* non significò molto nell'ultimo quarto del secolo XVI. Poteva trattarsi di composizione sacra o profana, polifonica o omofonica, purchè avesse un testo latino. Non era certo un madrigale. Era « musica da chiesa »? Era « et altro »? Evidentemente si trattava di qualcosa di molto differente da ciò che Palestrina chiamava mottetto. Gabrieli compose musica da chiesa sugli stessi testi usati da Palestrina, ma senza canti fermi, senza nessuna allusione a frammenti melodici gregoriani o a frammenti parafrasati di preesistenti mottetti e senza imitazione. Gabrieli introduce invece una ricca partecipazione strumentale e una nuova tecnica che descriveremo ora. (In realtà, forse il suo solo pezzo parafrasato è un madrigale ⁽¹⁾). Un termine, una definizione devono essere concisi e non possono includere un riferimento a tutte le caratteristiche della musica. Gabrieli fu dunque obbligato a fare una scelta. E scelse ciò che definisce forse la maggior differenza che può essere *udita*: l'abbandono del *a cappella* e l'introduzione della partecipazione dell'orchestra,

⁽¹⁾ Questo madrigale per sei voci, *S'io t'ho ferito*, fu pubblicato in *La Ruzina, Canzone di Filippo de Monte*, 1951. Il tema è identico al *Io son ferito ahi lasso* di Palestrina, scritto nel 1561. Lo stesso tema fu usato da Jacopo da Nola (1566) e parafrasato da Giovanni Francesco Capuano (1574); ma il testo fu musicato anche da Mosto (1577), Alessandro Striggio (1570), Ippolito Sabino (1589), Hassler (1590), Peter Philips (1596), Orazio Vecchi (1597) e probabilmente da altri.

e chiamò la sua musica da chiesa *symphonia*. E siccome i testi erano prevalentemente liturgici o di devozione, egli li pubblicò sotto il titolo di *Symphoniae Sacrae*. All'inizio le parti strumentali furono lasciate all'improvvisazione degli strumentisti. In seguito scrisse preludi e interludi puramente strumentali che chiamò *sinfonia*. Infine compose ampie opere sul genere delle sue *sonate* a più voci e in queste introdusse alcune voci su un breve testo sacro. Logicamente arrivò dunque al termine *Sonata con voci*.

* * *

Anche le innovazioni formali di Giovanni Gabrieli sono strettamente connesse con i cambiamenti nella funzione della sua musica. Come giovane organista-compositore, con un cognome già famoso a San Marco, egli fu all'inizio contento di conformarsi alle aspettative attaccate al suo nome e alla reputazione di una lunga dinastia di organisti-compositori attivi in quella cappella. Compose pezzi più o meno brevi per l'organo e opere vocali, brevi più che lunghe, da alternarsi nel servizio sacro. La maggior parte delle opere per organo poteva essere eseguita su quattro strumenti — è piuttosto chiaro infatti che queste opere sono per quattro parti — e alcune di queste sono pubblicate in quella forma ⁽¹⁴⁾. Le opere vocali, come le opere strumentali, vanno raramente oltre le otto parti. Quelle che lo fanno, comunque, mostrano le sorprendenti idee del giovane compositore, idee che egli realizzò negli anni successivi, gradualmente, nelle opere che includono da dieci fino a ventidue parti. Tra esse possiamo trovare schemi formali che Gabrieli introdusse sia nelle opere corali che nelle strumentali: unità della forma raggiunta con la ripetizione della prima parte e con l'aggiunta di una coda; con la ricapitolazione di una parte una o più volte; con la ricapitolazione della prima parte alla fine; con la ripetizione dell'ultima parte; ricapitolando una parte

⁽¹⁴⁾ Raverii, 1608.

a modo di ritornello in misura contrastante; usando il tema iniziale, aumentato ritmicamente, come una coda; creando una sensazione di forma per mezzo della distribuzione di serie e masse sonore ottenute con una tecnica a «spezzato», e un'infinita varietà di forme ottenuta mescolando questi espedienti.

E' normalmente accettato che simili espedienti artificiali sono necessari nella musica strumentale indipendente — musica cioè non connessa ad un testo, alla danza od alla marcia e che è stata anche detta « musica assoluta » — per modellarla entro una forma senza la quale rimarrebbe una massa amorfa invece che un'opera d'arte. Ed è anche riconosciuto che tali espedienti non sono necessari nella musica vocale, la cui forma è determinata dal testo. E ciò è vero in molti casi. (Esperimenti formali per musica strumentale furono intrapresi principalmente dai predecessori di Gabrieli a San Marco: Willaert, Buus, Andrea Gabrieli, Merulo, ecc.). Quando il compositore, tuttavia, tratta il testo allo stesso modo della sua musica — ripetendo frasi o parole, ricapitolando parti di esse — la forma del pezzo vocale sarà determinata egualmente dal compositore e risulterà egualmente artificiale. E sembra che Giovanni Gabrieli frequentemente derivi gli espedienti formali delle sue opere vocali dalle opere strumentali. Un'eccezione è l'Alleluja che egli ama adoperare in ruolo di « suggeritore di forma » — come coda o ritornello, spesso in misura ternaria — e che trasferì alle opere strumentali. Ecco ora alcuni esempi di applicazione ad opere vocali di forme derivate da opere strumentali. La fine di *Timor et tremor* a 6 v., composizione nella quale la musica segue piuttosto da vicino un testo eminentemente adatto al trattamento musicale (e Gabrieli fece ampio uso di tale possibilità!); qui all'ultima preghiera, *non confundar in aeternum*, viene introdotta una coda ricca di contrasto: le prime due parole in misura ternaria e con cromatismo, le ultime due in misura binaria e in modo diatonico, il tutto ripetuto. Oppure *Hodie completi sunt* a 8 v., il cui testo è quanto di più lontano si possa pen-

sare da quella che viene considerata buona poesia per musica. Qui Gabrieli impiega mezzi esclusivamente musicali, ripresi dalle sue tarde canzoni a più voci, per rendere l'opera interessante e più attraente. C'è qui una grande varietà: cambiamento di misura, cambiamento di motivi, cambiamento di serie, cambiamento di tecnica e cambiamento di idioma. Ci sono silenzi drammatici tra le ripetizioni del testo in contrastanti misure, contrasti tra accordi lunghi e delicati e accordi brevi e duri, martellati con forza dai due cori in antifona. C'è un ritmo da madrigale (*dies pentecostes*) derivato da *O Jesu mi dulcissime* (o viceversa?), ritmo di danza o di scherzo, identico a quello della Sonata XIII a 8 v. Si trovano sequenze armoniche riprese dai suoi ricercari e una coda da toccata per organo con un punto d'organo. (Tutto questo è cantato). Questo pezzo corale ha la forma di una canzon con molte sezioni. Egualmente variato e colorito è *O Jesu mi dulcissime* a 8 v. dove tutta la prima sezione è affidata a un coro a quattro parti, e il secondo coro non risponde nè imita ma presenta tutto un nuovo materiale musicale per la seconda parte del testo. Dopo una pausa tutte e otto le voci gridano *O Christe*, per due volte. Il corpo principale del pezzo presenta sei sezioni differenti, nella tecnica a « spezzato », e porta al coronamento finale nelle parole *ut veneremus coelites* disposte in misura ternaria, per i due cori in rapida alternanza e ripetute, per terminare quindi con una lenta coda binaria con il motivo di *coelites* aumentato e con ripetizioni della parola *coelites* a modo di eco.

C'è anche un tipo formale nel quale la sezione ternaria non è alla fine ma interrompe il flusso della musica ripetutamente, come un ritornello. Può trattarsi di un Alleluja, come in *In ecclesiis* a 14 v., dove ritorna cinque volte, per estendersi poi in misura binaria come coda. Può essere riservata alla fine, ma combinata con una parte binaria e poi ripetuta, come in *Timor et tremor*.

Anche in *Jubilate Deo* a 8 v. ⁽¹⁵⁾ le parole *servite Domino* sono in misura binaria e le parole *in laetitia* in misura ternaria. La sezione combinata è ripetuta tre volte, segue poi una coda sulle stesse parole, in modo molto simile a un finale concertato d'opera settecentesca. Questo finale è preceduto tuttavia da una specie di rondò; infatti la parte iniziale sulle parole *Jubilate Deo omnis terra* ritorna tre volte prima del finale. (Naturalmente nel rondò classico e romantico la prima parte ritorna nella tonica mentre qui la prima e la terza ripetizione sono alla tonica, la seconda e la quarta alla dominante. Inoltre le parti di mezzo non sono conformi al tipo di rondò del tardo Haydn).

Lo studio delle opere di Gabrieli, siano esse strumentali o vocali, sacre o profane, lascia una grande impressione soprattutto per la natura sperimentale che esse rivelano. Gabrieli non era mai soddisfatto, neppure di una felice soluzione. Anche se in apparenza poteva sembrare soddisfatto di un'espressione melodica o ritmica, di una combinazione di parti vocali o di una struttura, tanto da ripeterle più volte, non esitava poi a cambiarle cercando soluzioni variamente differenti ⁽¹⁶⁾. L'uso dell'Alleluja come un refrain contrastante con le parti vicine — facendola ternaria, armonica e, da un punto di vista testuale, una interiezione — è perciò naturale in questo ruolo. Ma Gabrieli sente la necessità del ritornello in molti casi nei quali l'Alleluja non si adatta entro il testo e allora introduce altre parole in misura ternaria e in accordi. In alcuni casi le parole usate per questo scopo risultano adatte (da un punto di vista musicale) quanto Alleluja, per esempio *Gloria in excelsis Deo*. Ma non deve

⁽¹⁵⁾ Una delle quattro differenti composizioni di Giovanni per quattro varianti del testo. Fu stampata nel 1613 in *Promptuarii Musici Pars III*, a cura di A. Schade, Strasburgo. Non c'è bisogno di sottolineare che a Gabrieli fu commissionata la composizione di *Jubilate* in occasione di festeggiamenti: questo per l'incoronazione de « La Morosina » a dogaresa.

⁽¹⁶⁾ Ciò è meglio dimostrato in composizioni dello stesso genere, spesso pubblicate contemporaneamente, come madrigali o canzoni che appaiono a coppie.

essere dimenticato che la parola Alleluja si presta essa stessa quasi per qualsiasi ritmo. Gabrieli ha sfruttato questa elasticità, tra gli altri, nei seguenti casi.



(Le stanghette sono necessarie per mostrare le sillabe accentate, e questi esempi sono solo una piccola frazione delle possibilità intraviste dal compositore). Gabrieli non esitò comunque ad usare altre parole, meno adatte allo scopo, allorché egli sentì la necessità di inserire una sezione ternaria. Così in *Hodie Christus natus est* a 8 v., alla fine del quale la dossologia fornisce una coda già pronta (ternaria), il compositore volle dar risalto all'iniziale annuncio della grande novella con una breve interiezione ternaria, e usò le parole *hodie in terra*. Altrove egli adopera *exultemus et laetemur in ea*, oppure *fastidiosos divites*, ecc.

Gli esperimenti formali di Gabrieli possono essere reperiti anche nelle sue opere precedenti, proprio fin dalle prime⁽¹⁷⁾. Ma è naturale che un'artista creatore che inclina all'innovazione e all'esperimento, che non è mai contento di fissarsi in una formula e di continuare a ripeterla, debba essere spinto dal proprio genio a esplorare lontane regioni per trovare nuovi elementi, e che ne ritorni con qualche stupefacente novità. Gabrieli aveva stupito i suoi contemporanei già nel 1587 con un pezzo per otto voci designato « per cantar et sonar ». Questa composizione è interamente vocale (con testo), e non è una canzone francese simile a

⁽¹⁷⁾ Vedi *Opere complete*, vol. I e II, a cura di D. Arnold, American Institute of Musicology, Roma.

quelle che venivano pubblicate a centinaia in quel tempo. Non è neppure un madrigale. E' quasi interamente in accordi e per coro battente. Insomma, Gabrieli trasferì la tecnica a « spezzato », usata per il passato solo nei motetti, a un pezzo profano; inoltre egli afferma che il pezzo può essere eseguito da strumenti. La composizione in parola è *Lieto godea sedendo* che divenne così popolare che per alcuni anni venne ristampata persino in Germania e nei Paesi Bassi, con il testo tradotto. E fece seguire a questo due opere simili nel 1590, *Fuggi pur se sai* e *Chiar'angioletta*, che chiamò *arie per sonar*.

Con queste opere egli portò la tecnica a « spezzato » tipica del coro, nel campo della musica strumentale.

Ed è su questo campo che dobbiamo portare, a questo punto, la nostra attenzione. Circa dieci anni dopo questi esperimenti, nel 1598, Gabrieli pubblicò nelle *Sacrae Symphoniae Liber I* sedici composizioni per insieme strumentale. In queste composizioni egli tratta la tecnica a « spezzato » con una completa maestria, introduce un nuovo tipo di pezzo d'insieme detto *sonata* e crea un certo numero di forme per la canzona — come ABCDEFGHIA (ricapitolazione della prima parte, N. III), ABCBD (ricapitolazione della seconda parte, N. IV), ABCDCECF (ricapitolazione della terza parte, N. II), ABCDEABC (ricapitolazione delle prime tre parti, N. V) e ABACADAEAF (rondò, N. IX). Altri pezzi seguono la struttura della canzon francese presentando una serie di sezioni di numero, ordine e lunghezza indeterminati. Alcune di queste sezioni sono ternarie e possono essere frequentemente scelte dal compositore come ricapitolazione. Non solo la forma, ma i dettagli e lo stile sono differenti in ognuna di queste canzoni. Tutto ciò che rimane della canzone francese — l'antenata di questi generi — è l'incipit dattilico e l'inizio a imitazione che egli mantiene talvolta, anche in alcune sonate. Ma altrettanto frequenti sono gli inizi armonici o la pseudo-imitazione, quando le note di un accordo entrano singolarmente o in gruppi ritardati.

In considerazione della loro importanza, queste due composizioni devono essere considerate più da vicino. La *Canzon Fa sol la re* è unica sotto molti aspetti. E' quasi interamente in misura ternaria; una breve parte in misura binaria appare solamente verso la fine e ritorna di nuovo come coda. La tessitura è chiaramente divisa in due parti: il motivo *fa sol la re* appare infatti — in molte trasposizioni — solamente nel Basso e con la funzione di un fondamento armonico quasi ostinato, mentre sopra a questo viene intessuto un pezzo polifonico in sette parti, con un tema chiuso, lungo di quattro misure e di carattere cadenziale, e un controsoggetto (anche in inversione), in un modo irreperibile nella musica coeva: il tema è sottoposto allo svolgimento tematico. La composizione è ancora polifonica ma, a causa della formula a cadenza del basso e il carattere cadenziale del tema

la polifonia è tanto satura di armonia quanto, cento anni dopo, una fuga di Bach. Nelle parti ternarie delle canzoni e sonate del 1615 la polifonia sparirà, del tutto o in parte, e il carattere armonico sarà dominante.

La *Canzon Sol sol la sol fa mi* produce egualmente l'impressione di un esperimento da laboratorio, quello nella forma ritornello. Fondamentalmente è un semplice rondò, *a b a b a*, nel quale *a* è un esteso motivo dattilico in misura binaria.



mentre *b* è armonico e ternario. Le ricapitolazioni non sono esatte perchè ci sono esigue modificazioni. Varianti (ritmiche, melodiche e di proporzioni) di questi due motivi e di quelli della *Canzon Fa sol la re* ricorrono in tutte le ventuno canzoni e sonate del 1615.

Nell'esaminare le opere strumentali di Giovanni Gabrieli pubblicate nel 1615 si è colpiti dal fatto che esse sono ordinate sulla base del numero progressivo delle voci e che, nello stesso ordine, le strutture divengono più complesse, le composizioni più interessanti. E' difficile pensare che il compositore che incluse una canzone per quindici voci nella pubblicazione del 1597 tornasse indietro per comporne una per cinque voci, tre per sei, tre per sette e sei per otto prima di affrontare più grandi strutture, tentando nuove idee, con il materiale tematico tratto per lo più dalle due canzoni con il titolo della solmisazione. E tuttavia, anche se non si possono fare affermazioni sicure, per esempio che la Canzon IV fosse composta prima della V, è innegabile che le opere per molte voci mostrano maggiore sicurezza e maestria di quelle con poche voci. La quantità stessa dei motivi, dei problemi, di nuove idee, è maggiore nelle opere a molte voci; così la qualità del materiale tematico, la ricchezza del contrasto, l'eccellenza delle soluzioni. E' perciò impossibile raggruppare le ventuno composizioni sulla base dei rapporti interni, nel modo con cui

Cesari raggruppò quelle del 1597. Per mancanza di prova contraria deve essere accettata l'ipotesi — almeno temporaneamente — che le opere siano state composte approssimativamente nell'ordine con il quale apparvero in stampa.

Quelle a poche voci tentano di usare un solo soggetto con una figura (che non può essere detta un controsoggetto!) presa dalla *Canzon Fa sol la re* (Canzon I); combinano il motivo *Sol sol la sol fa mi* con un soggetto ternario come parte contrastante prima della coda (Canzon II); oppure combinano un vecchio tema di canzone con un ternario, dopo l'esposizione (Canzon III); presentano un ritornello che appare quattro volte e alternativamente con una variante di *Sol sol la sol fa mi* (Canzon IV); combinano un soggetto di vecchia canzone con il motivo sussidiario di *Fa sol la re*, e usano due tipi di motivi ternari, uno di maggior vita ritmica dopo la seconda parte e uno più tranquillo come coda (Canzon V).

Sarebbe un errore aspettarsi che un compositore che esperimenta un nuovo genere — la sonata — possa differenziare lo stile della canzona da quello della sonata così chiaramente come fece Bach circa cento anni dopo. Di conseguenza ci troviamo dinanzi ad una canzona che possiede le caratteristiche delle sue sonate. Nella Canzon VI a 7 v., tra una parte iniziale e la sua ricapitolazione alla fine, una lunga parte contiene qualcosa di simile ad un lavoro tematico, o svolgimento: l'alterazione di un motivo già usato precedentemente e la sua combinazione con nuovi motivi. C'è la Canzon VII a 7 v. che sembra una ouverture francese invertita: dopo 114 battute in 6/8 con imitazioni, c'è una parte lenta di 18 battute che adopera

lo stesso motivo 

aumentato  che, aumentato di

nuovo  serve come basso. Nella

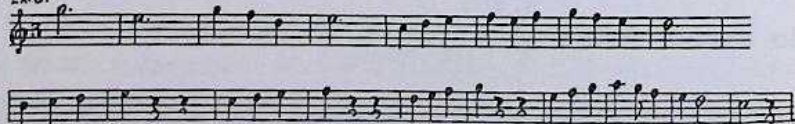
Canzon VIII *a* 8 non ci sono parti ternarie ma la composizione è interrotta quattro volte da qualche misura in misura ternaria. Ciò prova chiaramente che si tratta di un esperimento. Aluisi Grani, ben conscio dell'importanza della *Canzon Fa sol la re* in questo genere di esperimenti, la ristampò in questa edizione postuma come Canzon IX. La Canzon X *a* 8 introduce un numero di formule meccaniche che diverranno luoghi comuni nel concerto grosso barocco. La Canzon XI *a* 8 è — con l'eccezione della breve coda — interamente in misura ternaria e presenta una anticipazione dei motivi usati da Beethoven nello scherzo della quinta sinfonia e nel primo movimento della settima.

Ex. 5.



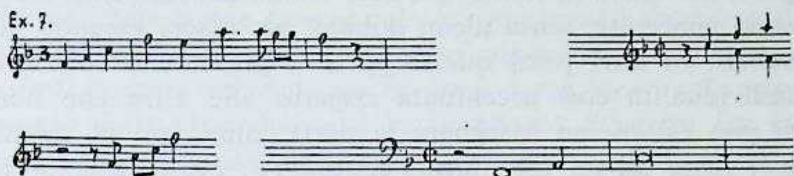
Nella Canzon XII *a* 8 si trovano interpolate due differenti parti ternarie, ambedue armoniche e ambedue concluse melodicamente e armonicamente. La Sonata XIII *a* 8 è un rondò (a b a c a b a) con una introduzione e una coda. La Canzon XIV *a* 10, sebbene sia una vera e propria canzon (a b c d e coda), non è meno interessante poichè la parte ternaria combina un 3/4 con un 6/8 producendo una « dissonanza ritmica » in acuto contrasto con la calma parte binaria *a*. La Canzon XV *a* 10 ripropone la vecchia idea di una contrastante parte ternaria verso la fine. Ma questa parte ha una melodia romantica senza precedenti per l'epoca di Gabrieli:

Ex. 6.



Anche le proporzioni di queste canzoni risultano senza precedenti: esse sono quasi due volte più lunghe della lunghezza media delle canzoni da sonar. Molto interessante

è la Canzon XVII a 12, una forma a ritornello nella quale il motivo del ritornello iniziale, ternario, è una triade di fa maggiore le cui note costituenti si presentano in ottavi, quarti e, aumentate a brevi, come basso.



Le note della triade ritornano anche nella parte binaria. Infine le ultime grandi sonate sono basate definitivamente su una divisione spaziale e presentano i loro cori uno per uno. Ogni coro entra alla cadenza finale della parte eseguita dal coro precedente. Poi, dopo una pausa, il tremendo risuonare di tutte le voci scoppia in un tuonante tutti. I soggetti sono ora conchiuse melodie, quantunque il precedente dattilico possa ancora essere individuabile dietro le alterazioni ritmiche. La Sonata XVIII a 14 è monotematica e, nonostante il quasi-ostinato del suo tema, nuovo materiale viene introdotto durante il suo corso. La Sonata XIX a 15 è veramente una canzona molto grave e di enormi proporzioni nella quale Gabrieli sembra aver sperimentato un nuovo trasferimento dello stile strumentale a quello di un pezzo da canto. Infatti una musica simile la si può riscontrare nelle grandi sacrae symphoniae dell'ultimo periodo. L'ultima grande Sonata XX a 22, divisa in cinque cori, riassume tutto ciò che il compositore ha tentato nelle composizioni precedenti. Dopo l'esposizione da parte dei cinque cori, uno per uno, seguono una lunga parte nella quale viene combinato il materiale già presentato, un'estesa parte ternaria per cori spezzati e una grande coda.

In molti di questi pezzi si trovano indicazioni di dinamica (*pian* e *forte*), come anche indicazioni di strumentazione (*cornetti*, *violini*, *tromboni*). Queste indicazioni non sono date con consistenza, ma è naturale che i compo-

sitori dell'epoca si affidassero agli esecutori per la loro applicazione così come ci si affidavano per quanto riguardava la realizzazione del basso per l'organo e degli abbellimenti ⁽¹⁸⁾. In molte di queste composizioni polifoniche le parti del canto di uno o due cori hanno abbellimenti. Esse sono concepite, senza alcun dubbio, per essere eseguite da solisti. In altri pezzi queste parti si presentano con una individualità così accentuata rispetto alle altre che non si può esitare ad assegnare le parti culminanti ai solisti e il resto ad un esecutore « continuo »: evidentemente ci si trova dinanzi all'inizio della pratica barocca dell'esecuzione ⁽¹⁹⁾. Nell'epoca di Gabrieli, caratterizzata dalla transizione dalla polifonia alla melodia accompagnata, molti pezzi furono pubblicati in parti staccate ed eseguiti come monodia accompagnata o come duetto. Forse il più conosciuto esempio di questo criterio di esecuzione è il *Lamento d'Arianna* di Monteverdi. Una composizione simile di Giovanni Gabrieli (conservata probabilmente tra le molte allora esistenti) è la *Sonata XXI con tre violini e basso*. Non c'è materiale nuovo in questa sonata, tutti i motivi sono stati usati precedentemente dal compositore. La composizione mostra però come Gabrieli, sebbene abbandonasse il madrigale e non fosse attratto verso il *dramma in musica*, rimanesse tuttavia all'avanguardia del movimento verso il primo Barocco.

* * *

Tutte queste considerazioni sono applicabili alle tarde *symphoniae sacrae* del Gabrieli. Il suo *Surrexit Christus a 11 v.* ⁽²⁰⁾, per tre voci e otto strumenti (ATB, 2 cornetti, 2 violini, 4 tromboni) inizia con una *sinfonia*. Le parole

⁽¹⁸⁾ Cfr. E. Kenton: « A note on the classification of 16th-century music », *The Musical Quarterly*, XXXVIII (1952), p. 206.

⁽¹⁹⁾ Cfr. L. Cervelli: « Del sonare sopra'l basso con tutti li strumenti », *Rivista Musicale Italiana*, LVII (1955), p. 151.

⁽²⁰⁾ Pubblicato in *Symphoniae Sacrae*, 1615. Pubblicato recentemente nell'edizione Concordia (S.U.), a cura di H. Pantaleoni.

Surrexit Christus sono impostate per il coro tripartito, a cappella. Segue una *sinfonia* un po' più lunga. *Et Dominus de coelo intonuit* è per alto solo accompagnato da tre tromboni. Poi Alleluja in 3 per tutti. *Et altissimus dedit vocem suam* è per tenore solo accompagnato da cornetti e tromboni. Lo stesso Alleluja come ritornello. *In die solennitatis vestrae inducam vos in terra* è per basso solo raggiunto dalle altre due voci in *in terram fluentem lac et mel*, accompagnato da tutti gli strumenti. Poi Alleluja come ritornello. *Populus acquisitionis annunciate virtutes eius* è per coro tripartito e strumenti. Alleluja come ritornello alla fine.

Lo *Jubilate Deo* a 18 ⁽²¹⁾ (10 voci: SSAATTTTBB e 8 strumenti: 2 cornetti, 4 tromboni (ATTTB) e un fagotto) ⁽²²⁾ inizia con una breve *sinfonia* ma per il rimanente della composizione furono stampate solo le parti per le dieci voci, il che non significa che sia a cappella ma che gli strumenti non hanno più parti obbligate e doppiano le voci. La parte iniziale, che è il ritornello, consiste dell'*Jubilate Deo* in 3 e *Deo omnis terra* in 4. *Quia sic benedicetur homo qui timet Dominum* è per quartetto solo. Poi ritornello. La seguente linea del testo è per otto voci (soprani taceunt). Ritornello. La linea seguente è per nove voci (soprano I tacet). Ritornello. *Servite Domino in laetitia* per dieci voci. Ritornello.

Suscipe clementissime a 12 v. (sei voci: AATTBB, e sei strumenti: 4 tromboni bassi e due tenori) non ha una *sinfonia* introduttiva. Sotto una tessitura a imitazione delle parti vocali — nella quale gli alto, i tenori e i bassi sono accoppiati — gli strumenti eseguono una piena *sinfonia* il cui motivo è una inversione parafrasata del motivo cantato. E' degno di nota il fatto che il quarto trombone ha una pura parte armonica di basso. La struttura non

⁽²¹⁾ Questo non è lo stesso *Jubilate Deo* che è stato pubblicato da Bongiovanni (a cura di G. Piccioli) e che è erroneamente attribuito alla raccolta del 1597. Neppure è quello discusso sopra, a p. 20, Pubblicato in *Symphoniae Sacrae*, 1615, non è stato stampato in partitura moderna.

⁽²²⁾ Un trombone tenore doppia una parte vocale.

è « artificiale » ma basata sul testo — *durchkomponiert*, come dicono i tedeschi.

Quem vidistis pastores sembra avere 14 parti ma ne sono necessarie 15 per l'esecuzione: sette voci e otto strumenti. Le voci sono divise in due cori, uno con quattro e uno con tre voci, il primo AATB — il basso è affidato contemporaneamente al trombone basso — il secondo ATT. Le parti strumentali sono per 2 cornetti e 6 tromboni. Il pezzo inizia con una sinfonia, seguita dal tenore, alto e basso come solisti, e da un duetto tenore-basso molto fiorito e in continuo cambiamento di misura. Da *O magnum mysterium* in avanti è una *sonata con voci* perchè gli strumenti, lungi dall'accompagnare, eseguono un pezzo che potrebbe stare da solo, indipendentemente dalle voci. In effetti ha un Alleluja finale, parte in 3, parte in 4/2, e ripetuto, come hanno alcune canzoni (naturalmente senza il testo).

In ecclesiis a 14 è similmente per almeno 15 esecutori: 8 voci divise in tre cori: I, SAT; II, AT; III, ATB e 7 strumenti: tre cornetti (il terzo da doppiarsi con un trombone alto), violino e due tromboni bassi. Inizia con un solo di soprano: *In ecclesiis benedicite Domino*. Poi Alleluja in 3 e 4/2. Tenore solo. Alleluja (ritornello). *Sinfonia*, cui si uniscono alto e tenore. Questa parte, il corpo dell'intera opera, è di nuovo una *sonata con voci*. Alleluja come ritornello. Dopo un lungo duetto tra soprano e tenore di nuovo l'Alleluja come ritornello. E' solamente in seguito, nella parte effettivamente finale, che si ode per la prima volta il pieno coro delle otto voci nella possente esclamazione: *Deus! Deus!*, e quindi canta *adjutor noster in aeternum*. Poi Alleluja come ritornello e codetta ⁽²³⁾.

Dopo questi esempi non dovrebbe sorprendere che una copia manoscritta di una *sonata con voci* a 20 v. sia stata trovata in quella che era la biblioteca di corte di Kassel; il testo è *Dulcis Jesu, patris imago* ⁽²⁴⁾ per 6 voci

⁽²³⁾ Le ultime tre opere apparvero in *Symphoniae Sacrae*, 1615. Non si trovano in partitura moderna.

⁽²⁴⁾ Vedi un'analisi dettagliata in C. Engelbrecht, *op. cit.*, 67 sgg.

e 14 strumenti. Non è nella forma con ritornello e c'è solo una breve interpolazione in misura ternaria sulle parole *libera nos, protege nos*. Neppure *Hic est filius Dei* a 18 v. ⁽²⁵⁾ (delle quali cinque sono per strumenti) ha un ritornello. Questa tremenda composizione pasquale si affida per la sua articolazione strutturale alla disposizione dei suoi tre cori (coro I: S/voce, ATTB/strumenti/; coro II: SATTB/voci/; coro III: MATBBB/voci/); alla loro divisione spaziale ed alla successione di masse e colori sonori. La successione è: Coro I, Coro II, Coro III, tutti, duetto soprano-basso con strumenti, Coro II, Coro III, coro battente. Si fida degli stessi mezzi, per esempio, della Sonata XIX a 15. Similmente due grandi pezzi, *Exultet iam angelica turba* ⁽²⁶⁾ a 14 v. (tre cori) e *Audite principes* a 16 (tre cori) ⁽²⁷⁾ non hanno ritornello nè strumenti prescritti. Tuttavia una buona parte dei due pezzi è in misura ternaria e armonica ed inoltre degli strumenti furono certamente usati per la loro esecuzione. (Robert Haas osserva che l'orchestra usata in San Marco sembra aver incluso otto violini, undici piccole viole, due viole tenore, tre viole grandi, due cornetti, un fagotto, tre tromboni e quattro tiorbe, ma che Giovanni Gabrieli richiese delle volte otto tromboni e li mescolò con il contrastante effetto di una più ampia massa di archi ⁽²⁸⁾).

* Questa osservazione sembra esser basata su una nota di cassa che riporta un pagamento relativo ad un'occasione specifica ed è quasi certo che questi strumentisti non erano tutti esecutori fissi a San Marco) ⁽²⁹⁾. Nell'*Exultet* il Coro III entra solo per l'Alleluja finale. Nel *Dulcis Jesu* la voce soprano del Coro II entra solamente verso la fine.

⁽²⁵⁾ L'unica copia manoscritta è a Kassel.

⁽²⁶⁾ Pubblicato in *Reliquiae Sacrorum Conventum*, Nürnberg, 1615. Non reperibile in partitura moderna. Cfr. R. Hammerstein: «Tuba intonet salutaris», *Acta Musicologica*, XXX (1959), 109.

⁽²⁷⁾ Pubblicato in *Reliquiae ecc.*, non più ristampato.

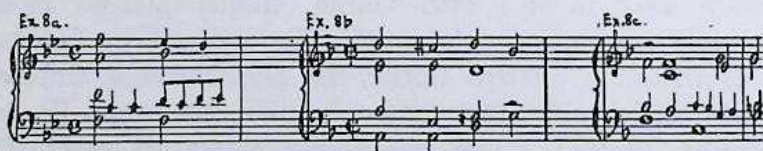
⁽²⁸⁾ R. Haas: *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931, p. 167.

⁽²⁹⁾ Cfr. D. Arnold: «Con ogni sorte di strumenti: Some practical suggestions», *Brass Quarterly*, II (1959), 99, *idem*: «Music at the Scuola di San Rocco», *Music and Letters*, XL (1959), 229.

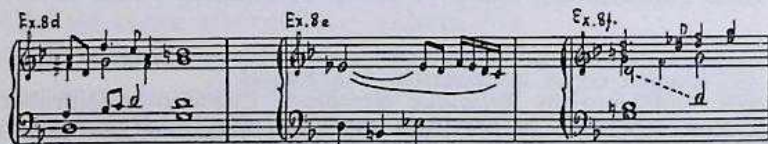
L'*Audite* ha cinque parti interpolate, in misura ternaria e tutte differenti. E' quattro volte più lungo della media dei mottetti di Gabrieli.

Ma queste sono composizioni festive eccezionali, scritte per occasioni speciali. Poichè non avevano un uso pratico nella liturgia o nelle cappelle più piccole di quella di San Marco, nessun editore commerciale le pubblicò (le *Reliquiae* furono stampate a spese di Georg Gruber, amico di Giovanni). Opere più pratiche — dal punto di vista delle dimensioni, del normale uso ecclesiastico e delle possibilità di esecuzione — presentano altre e non meno sorprendenti caratteristiche di stile.

O Jesu mi dulcissime ⁽³⁰⁾ a 8 v. è più un madrigale che un mottetto, per il contrasto tra valori ritmici molto lunghi e molto corti, per espressività profana, cromatismo, accordi alterati e false relazioni. In questa composizione Gabrieli colloca una dissonanza sul tempo accentato (Es. 8a); su una nota di valore lungo (Es. 8b); la fa seguire da un'altra dissonanza (Es. 8c); si permette



di far saltare indietro ad una nota di passaggio una nota dissonante sul tempo debole prima di risolverla (Es. 8d); risolve una dissonanza ascendente conducendo la nota dissonante attraverso una nota di passaggio che salta a una quarta diminuita (Es. 8e); e risolve due note disso-



⁽³⁰⁾ Questa seconda delle due opere di Giovanni sullo stesso testo, apparve in *Symphoniae Sacrae*, 1615. Venne ripubblicata in *Das Chorwerk*, Fasc., 10, 1931, a cura di H. Besseler, e G. Schirmer, New York, 1950, a cura di G.W. Woodworth.

nanti di una tripla dissonanza ascendente lasciandone una senza risoluzione (Es. 8f).

Ancora più straordinario è *O quam suavis* ⁽³¹⁾ a 8 v. dal punto di vista del cromatismo e degli accordi alterati (Es. 9a e 9b).

Ex. 9a

Ex. 9b. M42

Hodie completi sunt ⁽³²⁾ a 8 v. è un *tour de force* in quanto deriva da un idioma strumentale — quello dell'organo — in quanto impiega una sequenza armonica per voci che richiama i ricercari di Gabrieli, e un tratto organistico in veloci figure in terze e una melodia da corale, proprio nello stile del preludio corale di Bach. I rapidi cambiamenti di misura, dinamica e di cori — spesso a modo di eco — sono propri più dello stile strumentale che del vocale.

Queste analisi potrebbero continuare. Ma senza le partiture, che non saranno reperibili per qualche tempo ⁽³³⁾, è difficile formarsi un quadro chiaro della sconcertante

⁽³¹⁾ Pubblicato in partitura moderna da G. Piccioli, Ed. Bongiovanni, Bologna 1952.

⁽³²⁾ Stessa edizione, ristampato da Besseler, *loc. cit.*

⁽³³⁾ Solo due volumi dell'*Opera Omnia* sono stati pubblicati recentemente dall'American Institute of Musicology di Roma, a cura di D. Arnold.

varietà di queste opere e della fantasia creativa di questo compositore. D'altro canto ciò che si è detto sarà sicuramente sufficiente a convincere il lettore che è Gabrieli piuttosto che Monteverdi il creatore della *sonata con voci* — una forma che contribuì alla nascita dell'oratorio e della cantata. Mentre la *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis* di Monteverdi è un caso unico tra le sue opere, Gabrieli ne compose almeno sei ⁽³⁴⁾, e i suoi esperimenti che conducono a questi generi sono conservati. Questo punto è importante se si vogliono ricercare gli antecedenti del moderno oratorio.

I principi artistici di Giovanni Gabrieli richiamano da vicino quelli di Schubert e di Chopin. Ambedue questi maestri limitarono il loro campo d'azione al fine di coltivare più intensamente alcuni generi. Giovanni non tentò di emulare il suo zio Andrea in versatilità. Ma, come Schubert, egli perfezionò la musica vocale per migliore espressione del testo e, come Chopin, inventò una inesauribile varietà di forme per la musica strumentale. E c'è un terzo artista al quale egli può essere paragonato: Beethoven. A parte l'impressionante somiglianza di alcuni dei loro motivi — che può esser dovuta a pure coincidenza — ambedue si collocano sulla soglia di una nuova era. Ambedue si sforzarono nella loro giovinezza di raggiungere la maestria dei loro predecessori e ambedue posero le basi di un nuovo stile.

Armonia tonale, forma astratta, linguaggio ritmico espressivo, melodia conchiusa, una estensione del diatonismo, stile concertato, scambio di idiomi, l'introduzione della dinamica e della strumentazione, queste furono le maggiori innovazioni del primo Barocco, e Giovanni Gabrieli ebbe la più grande importanza nello sperimentarle e nel comporre musica nel nuovo stile.

(Traduzione di Fabio Bisogni)

⁽³⁴⁾ Il catalogo della biblioteca del Langravio di Hessen compilato nel 1638, elenca 40 opere vocali manoscritte di Giovanni; di queste solo 16 rimangono. Anche un certo numero delle composizioni di Gabrieli conservate nel convento agostiniano presso S. Stefano a Venezia disparve quando Napoleone soppresse quel convento nel 1794.

UN IGNOTO OMAGGIO DI FRANCESCO GEMINIANI AD ARCANGELO CORELLI

DI GUGLIELMO BARBLAN

Si è già detto altra volta, in questa stessa sede (v. *Numero Unico* della « XII Settimana Senese », 1955), che la figura di Francesco Geminiani (Lucca, 5 dic. 1687 - Dublino, 17 sett. 1762) si presenta allo storico odierno alquanto complessa attraverso i suoi vari aspetti di violinista prodigioso, di didatta autorevolissimo, di compositore inquieto, e di acuto e coraggioso scrittore di problemi tecnico-estetici. Non è, quella del Geminiani, una personalità da considerare con il consueto metro storico-critico, che tende a riassumere in sintetici tratti il cammino di una conquista d'arte e l'affermazione di un definito mondo poetico; il suo spirito agitato che lo spingeva a incuriosirsi di tutti i problemi che il Settecento poneva senza fine, il desiderio d'avventura sempre stimolato dalla sua natura di autentico lucchese, fecero di lui un artista dai multiformi istinti, costantemente illuminato da fasci d'immagini, di continuo sollecitato da disunite tendenze: insomma difficile, complicato e talvolta sfuggente. Un musicista *engagé*, ossia impegnato, come oggi si suol dire: e questo spiega l'insolita perplessità di una mente attenta ed esperta come quella del contemporaneo Charles Burney, il quale sentenziò che nessun altro, al di fuori dell'autore, sarebbe riuscito ad

eseguire le sue Sonate; e ci chiarisce come ancora oggi si sia in attesa di una esauriente, e pur doverosa, monografia sul Geminiani.

Già le tappe della sua vita si svolgono sotto il segno dell'irrequietezza. Figlio del violinista Giuliano (morto nel 1707) solista nell'orchestra della Cappella Palatina di Lucca, fu dal padre inviato a Napoli per completare l'educazione musicale con Alessandro Scarlatti e quella violinistica con il milanese Ambrogio Lonati, il famoso « gobbo della regina » così chiamato per essere stato in precedenza a Roma nell'orchestra di Cristina di Svezia. Passò quindi a Roma alla scuola di Arcangelo Corelli: scuola completa, che abbinava l'insegnamento dello strumento a quello della composizione violinistica; e nel soggiorno romano ebbe modo di incontrarsi con Haendel. Non è facile dire quanto durassero i contatti con questi grandi maestri, ma è certo che essi si svolsero nell'età giovanissima del Geminiani; perchè dagli scarsi documenti di cui oggi disponiamo ⁽¹⁾, sappiamo che nel 1705 — e dunque appena diciottenne — era già festeggiato in un concerto al Collegio dei Nobili a Napoli, che nel 1707 succedette al padre nell'orchestra di Lucca, e nel 1711 era nuovamente a Napoli come primo violino e capo dell'orchestra del locale teatro d'opera.

Dopo il 1714 la sua vita si svolse fuori d'Italia: si portò dapprima a Londra con l'oboista concittadino Francesco Barsanti, e nella capitale inglese riuscì, con abile tattica, a soppiantare persino il famosissimo Francesco Maria Veracini. Nel '33 sbarcò in Irlanda dove, a detta di un contemporaneo, « il nome di Corelli era assai più conosciuto di quello del vicerè », e dove fu assediato dal-

⁽¹⁾ La bibliografia sul Geminiani è scarsissima: i dati di cui disponiamo sono quelli riferiti nelle enciclopedie e nei dizionari musicali. Fra i rari e troppo generici contributi ricordiamo: W. H. GRATTAN FLOOD, *Geminiani in England and Ireland*, in « Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft » XII, 1910; ADOLFO BETTI, *Francesco Geminiani*, Lucca 1934; e i capitoli dedicati al violinista in: W. J. WASIELEWSKI, *Die Violine und ihre Meister*, Lipsia nuova ediz., 1927; ANDREAS MOSER, *Geschichte des Violinspiels*, Berlino, 1923; A. SCHERING, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Lipsia, 1927.

l'ammirato affetto di numerosi allievi. Col 1740 è nuovamente a Londra, più tardi ('47) all'Aja, e quindi ('49) a Parigi, dove s'intrattiene fino al 1755 componendo anche la musica per l'azione coreografica *La foresta incantata*, tratta dalla « Gerusalemme liberata », messa in scena al « Grand Théâtre des Tuileries » (1754). Attorno al '60 fece ritorno a Dublino chiamato dall'affetto dell'allievo prediletto Dubourg, nella cui abitazione lo colse la morte. Da notare che, nonostante il lungo viaggiare e la fortuna accumulata per l'entusiasmo dei pubblici stranieri, Geminiani non rinunziò mai alla cittadinanza d'origine.

Il Geminiani non mancò di documentare la sua chiara padronanza tecnica violinistica nel famoso metodo pubblicato in inglese: *The Art of playing on the Violin* op. 9 (Londra, 1740 circa) che ebbe anche edizioni francesi e tedesche, e che ha avuto pure una riedizione moderna (1951). In esso fu sanzionata la posizione-base della mano sinistra, che i violinisti tedeschi battezzarono come « der Geminianische Griff »; fu stabilito il principio della « smanicatura » per i retti cambiamenti di posizione; furono gettate le regole, rimaste valide, per l'espressiva condotta dell'arco. I criterii estetici per una fedele interpretazione della volontà del compositore, furono dettati dal Geminiani nel suo *Treatise of good taste in the art of music* (Londra, 1749), dove insorse contro il malvezzo dei virtuosi di infiorare con improvvisazioni maldestre le musiche eseguite.

Nella vasta opera creativa che va dalle 12 *Sonate per violino solo* op. 1 (1705) più volte ritrascritte dall'autore, e dai *Concerti grossi* dell'op. 2 e 3 (1732-33) fino a quelli dell'op. 7 (1746), il Geminiani rivela appieno il suo spirito tormentato fino alla smania e al capriccio, venato ora di accenti patetici ora di intenzioni frammentariamente espresse e non sempre risolte in poesia. Era — quella prima metà del Settecento — l'epoca eroica nella quale i nostri violinisti-compositori, seminavano, attraverso gli ambienti musicali europei, le premesse della grande civiltà strumentale dell'occidente; e in cotesta benefica sémima il

Geminiani, più che la compiutezza equilibrata e serena della grande visione corelliana, recava i fermenti di uno stile in gestazione, gli estri fantasiosi e spericolati che, nell'agilità della mano sinistra e nel brillante gioco dell'arco, proponevano svettanti combinazioni ritmiche o inventavano nuove sorprese tecniche e inattese possibilità espressive destinate a fare epoca.

Come dunque ritrovare in questi frementi atteggiamenti l'artista che si era formato alla « romana » e olimpica linearità del Corelli? La risposta a questo non lieve interrogativo ci è stata data dalle recenti indagini da noi compiute sulla figura di Ambrogio Lonati, e che abbiamo pubblicato nel capitolo dedicato alla musica milanese del '600, nel XVI volume della « Storia di Milano » edita dalla Fondazione Treccani. Si è infatti non tenuto presente, nel trattare sia pure di sfuggita la figura del Geminiani, ch'egli — artista ricettivo e sensibile quant'altri mai — dopo i primi insegnamenti del padre succhiò, ancora adolescente, il latte alla scuola violinistica del Lonati che fu virtuoso e compositore d'estro inarrivabile. Anche se le sue composizioni non furono pubblicate per sua strana e pretenziosa volontà, pure quelle giunteci in manoscritto testimoniano una genialità tutta impeto e incitamento e improvvisato slancio, che non mancò di influenzare tutto il movimento coevo dei violinisti che lo conobbero ⁽²⁾.

(2) Nel *Trattato di musica* di FRANCESCO MARIA VERACINI, esistente in prezioso manoscritto presso la Biblioteca del Conservatorio di Firenze, si legge a pag. 311 e segg. il ritratto forse più cospicuo tramandatoci sul Lonati. Di esso scrive, fra l'altro, il grande Veracini: « ... Non può mettersi in dubbio che le Opere di questo insignissimo soggetto hanno servito di norma a' più famosi compositori di Sonate a solo, a tre e a quattro, scorgendosi nelle composizioni altrui delle facciate intere prese nota per nota, o parafrasate sfrontatamente da alcuni millantatori del nome di Compositori, i quali le hanno poi date fuori, e anco stampate col loro proprio nome, e quel che fa meraviglia tali autori falsi biasimavano con tutto ciò gli originali di Carlo Ambrogio [Lonati], e gli dispregiavano in faccia ai professori e agli Amatori e dilettranti di musica, chiamandoli col nome di musica ordinaria, e rancidume di antico stile per ricoprire i loro latrocini colle beffe ».

Che fra i « famosi compositori » che si fecero belli con le penne del Lonati, il Veracini volesse includere anche il Gemi-

Il Geminiani fu, forse, l'artista di maggior rilievo ad essere come risucchiato da cotesto prepotente stimolo antiaccademico; e, per connaturata indole, ne risentì le scavate conseguenze per tutta la sua carriera di esecutore e di compositore. Un futuro attento esame stilistico comparato fra l'ignota produzione del Lonati e l'insigne e diffusissimo patrimonio lasciatoci dal Geminiani, crediamo che non riuscirebbe infruttuoso.

Ma, come sappiamo, il Geminiani, dopo la scuotente e decisiva vicinanza col Lonati, passò alla scuola del Corelli allora dominatore dell'orizzonte violinistico europeo: e qui il suo spirito si placò e la sua mente e la sua mano assimilarono i segreti del canto sereno e ampio, del comporre armonioso ed equilibrato: insomma la saggezza delle effusioni contenute e tornite in perfezione d'arte. Di tale acquisto il Lucchese serbò memoria riconoscente e, nell'affinare la mano alle solide ed espressive strutture del « Concerto grosso » dopo le esperienze iniziali delle op. 2 e 3, volle rendere imperituro omaggio al sommo Arcangelo elaborandone in forma di Concerto le *Sonate* per violino e basso della celeberrima « Opera Quinta » apparsa nel 1700. Questo mirabile ampliamento della intimità delle Sonate per violino trasportata nelle vaste architetture e nelle pompose sonorità del Concerto grosso, fu ben conosciuta allora ed è rimasta notissima anche ai nostri giorni attraverso le eccellenti riedizioni moderne. In tale abilissimo e riuscitissimo sforzo di far germinare dalle due sole voci del canto violinistico e del basso d'accompagnamento — originali del Corelli — la cospicua impalcatura

niani? Tenendo presente l'abilità tattica con la quale il Geminiani era riuscito a scalzare il Veracini dall'incontrastato favore da lui già goduto presso il pubblico di Londra, potrebbe fare pensare ad una umana rivalsa da parte del musicista fiorentino. Comunque una risposta a questa domanda non potrà essere data che dopo un attento raffronto fra le Sonate del Geminiani con quelle pochissime, e tuttora rimaste manoscritte, che ci sono giunte del Lonati.

Dobbiamo la consultazione del *Trattato* del Veracini alla cortesia del caro collega Adelmo Damerini, e attendiamo con ansia la promessa pubblicazione di cotesto manoscritto a cura del giovane studioso Mario Fabbri.

contrappuntistica del dialogo fra il « concertino » e il « grosso », il Geminiani ci ha lasciato non soltanto un valido documento d'arte, ma ci ha anche trasmesso una testimonianza pratica sulla genesi e sulla potenzialità *in fieri* della forma del « Concerto grosso ».

Però una simile esperienza compiuta dal maestro lucchese sulle pagine del Corelli, non si esaurì con questi ben conosciuti Concerti pubblicati a Londra attorno al 1735: infatti proprio in quest'anno egli pubblicava ancora a Londra, presso l'editore Walsh, l'elaborazione — sempre nell'ampliamento del Concerto grosso — di alcune *Sonate a tre da Chiesa* appartenenti all'op. 3 del Corelli (precisamente i numeri 1, 3, 4, 9, 10, 11) col titolo: *Concerti grossi/ con due violini/ viola e violoncello/ di Concertino obbligati, e due altri violini/ e basso di Concerto grosso/ composti dalli* (sic) *Sei Sonate del/ Opera Terza d'Arcangelo Corelli/ per/ Francesco Geminiani*. L'unico esemplare finora conosciuto di questi Concerti appartiene alla Biblioteca del British Museum, ma per molti anni esso passò inosservato anche ai maggiori biografi del Corelli: lo stesso autorevole Marc Pincherle li ignorò nella prima edizione del suo *Corelli* (1933) e li ricorda soltanto nella recente seconda edizione (Parigi, Plon 1954). A quell'esemplare conservato a Londra siamo ora in grado di aggiungerne un secondo che abbiamo trovato nel Fondo Piancastelli della Biblioteca di Forlì: di esso ci siamo giovati per la trascrizione moderna della Sonata n. 4 in *si minore* che viene presentata nel programma dell'attuale Settimana Senese.

Benchè ne ltitolo di questo ignorato lavoro del Geminiani la viola risulti come strumento di « concertino », noi abbiamo preferito disporre questa parte come « ripieno ». E ciò abbiamo fatto sia allo scopo di mantenere fedele al testo originale corelliano il nucleo dei tre strumenti « di concertino », col trasferire la viola nel gruppo strumentale elaborato dal Geminiani; sia perchè, attraverso ripetuti esperimenti pratici, è risultato che il contributo fonico della parte aggiunta della viola, veniva totalmente

annullato dalla sonorità dell'orchestra, se affidato a uno strumento isolato.

A parte il raro significato espressivo della Sonata corelliana, qui ampliato nel respiro sonoro e rafforzato nei valori strutturali per merito del prezioso apporto del Geminiani, siamo sicuri d'intravedere nella presente opera anche un nuovo e non trascurabile documento d'osservazione sulla derivazione storica del « Concerto Grosso » dalla « Sonata a tre ». La varia distribuzione delle parti del *Tutti* e degli episodi dei *Soli*, il gustoso sfruttamento delle voci originali nel rinnovato gioco strumentale, il singolare apporto del timbro della viola che quasi sempre presenta una propria linea indipendente, sono alcuni argomenti che non potranno sfuggire all'interesse dell'ascoltatore e all'indagine dello studioso.

MEMORIE

LA SONATA A UNO E PIU' STRUMENTI IN ITALIA: SPUNTI CRITICI

DI RICCARDO ALLORTO

Il punto di partenza per uno studio — sia esso breve e panoramico come è di necessità il presente, o diffuso e ampio come non è stato ancora affrontato — sulle vicende della sonata in Italia, non può non coincidere, nei termini essenziali, con il punto di arrivo delle conclusioni suntuarie.

La sonata in Italia si è dilatata attraverso più di trecentocinquant'anni di vicende creative; essa nacque insieme al barocco, ha attraversato l'età classica e del romanticismo e conosciuto le varietà stilistiche e le tendenze del nostro secolo. La prima domanda che si pone è dunque questa: è possibile in tale cornice di quasi quattro secoli — entro la quale hanno operato centinaia di compositori, che hanno lasciato decine di migliaia di sonate, obbedienti a concezioni stilistiche e formali diverse e mutevoli per influenze esterne, reciproche e sopravvenienti — delineare la strada maestra di uno svolgimento unitario?

Questa tesi sarebbe certamente piaciuta agli storiografi di qualche decennio fa, quando la storia della sonata era concepita come storia di un singolo principio il quale nei successivi concretarsi assumeva aspetti diversi: e la chiave per conciliare la varietà nell'unità era un principio evolu-

zionistico, quanto meno procedente da una concezione positivistica della storia. Infatti a una spiegazione unitario-evolutiva han fatto ricorso tutti gli storiografi che, tra l'Otto e il Novecento, si sono occupati della sonata: da C.H.H. Parry a J. S. Shedlock, da Otto Klauwell a Blanche Selva. Nel *Cours de composition musicale* di Vincent d'Indy la storia della sonata sembra quasi concepita a forma di piramide, con l'opera beethoveniana al vertice e, sui gradini più bassi, la produzione delle generazioni anteriori: momenti o stadi preparatori della perfezione attinta al vertice. Altro è il nucleo centrale che lega figure e periodi nelle *Origini italiane del romanticismo musicale* di Fausto Torrefranca. Il nobile impegno messo nella scoperta e valorizzazione della nostra sonatistica per clavicembalo qui appare distorto dalla polemica contro la *Kultur* germanica che dava il tono all'opera di alcuni musicologi mitteleuropei: con il risultato di erigere un uguale e opposto *totem* nazionalistico, il carattere italiano rilevabile come termine di distinzione comune a tutti i nostri sonatisti, dal Platti al Galuppi, da Domenico Alberti al Rutini e tanti altri, e operante in essi con valore e priorità di elemento unitario.

Il desiderio di individuare una costante nelle estrinsecazioni artistiche di creatori lontani fra loro per età e spirito fantastico ha portato a conclusioni almeno strane, asserite ma non dimostrate, come la tesi enunciata con questi precisi termini in una monografia ispirata dal fervore delle indagini torrefranchiane: « Da Frescobaldi a Clementi la storia della nostra musica per gli strumenti a tastiera non ha soluzioni di continuità, nè per le forme esteriori, nè per l'evoluzione dello stile, nè riguardo alla immanenza dei caratteri etnici ». Affermazione che sarebbe stata evitata se si fosse indagato anche brevemente sulla fortuna e sugli influssi dei tre nostri maggiori compositori per strumenti a tastiera del '6-700 — Frescobaldi, Domenico Scarlatti e Clementi — il seme dei quali poco fruttificò o non fruttificò affatto negli italiani delle successive generazioni.

Sembra dunque che non sia più pensabile oggi una storia della sonata come sviluppo di un unico principio, ininterrottamente trasformantesi nel tempo, nelle coscienze e nelle opere di sonatisti. Tanto più che, estesasi con profitto, specialmente in quest'ultimo ventennio, l'area di ricerca sulla produzione sonatistica del secolo XVII, e richiamata l'attenzione dello studioso anche sulle più impegnate e inquietanti esperienze condotte in questo settore dai compositori d'oggi, la tesi dell'unità nell'evoluzione appare sempre più difficile da dimostrare e da sostenere.

Sembra dunque che la tesi nuova non possa essere che quella del musicologo americano William S. Newman, che la enunciò alle pagine 5-6 della recente *Sonate in the Baroque Era* (Chapel Hill, 1959). Secondo tale tesi, una storia della sonata non può essere che la storia del vocabolo « sonata », quali che siano i contenuti nei quali via via si identifica il concetto che con tale parola si esprime. Al criterio di una monogenesi in divenire ininterrotto viene sostituito un criterio semantico. Riportato ai limiti del nostro soggetto, ciò significa che un panorama della sonata in Italia non potrà disporsi seguendo un filo d'Arianna estrinseco, tessuto di aspirazioni o idealità trascendenti la concretezza della materia storica, il quale guidi attraverso il labirinto dei secoli, delle forme, degli stili, dei mezzi strumentali, degli ambiti sociali, degli indirizzi estetici, dei singoli vigori creativi. Il solo coefficiente unitario che possa essere impiegato in una indagine storica sulla sonata in Italia è quello etnico-geografico.

Tutto questo andava detto sia per ricordare la inattualità delle sintesi governate da idealità estranee e posteriori al processo storico, sia perchè in un *excursus* sulla sonata in Italia, dalla fine del Cinquecento a oggi, non sono pensabili nè coerenza nè continuità nè armonia di sviluppi. A un'epoca di originalità assoluta e di fervore quale fu per noi l'età barocca seguirono epoche di commercio decrescente (l'età classica), di quasi totale assenza di interesse sonatistico (il romanticismo), di una ripresa accompagnata da una diaspora formale ed espressiva (il secolo XX).

Il nostro quadro di conseguenza, sarà occupato per intero dalla sonata sei-settecentesca: da Banchieri e Salomone Rossi a Boccherini o al massimo a Rossini e Cherubini.

I compositori tedeschi e austriaci incominciarono a provare interesse per la sonata solo verso la fine della guerra dei Trent'anni (1618-1648); gli inglesi solo dopo la Restaurazione e il ritorno degli Stuart (1660). Il primo dei francesi che ne scrisse, dopo i decenni di « embargo » alla musica e all'influenza italiana imposti da Lulli fu, verso la fine del secolo XVII, Francesco Couperin il Grande.

In Italia al contrario, alla metà del Seicento ben 48 compositori avevano già scritto e pubblicato sonate. Come titolo per una composizione strumentale il termine sonata era stato impiegato la prima volta nel libro I delle *Intavolature per liuto* di Giacomo Gorzanio, stampate a Venezia nel 1561. Pure per liuto erano alcuni brani genericamente intitolati sonate, che compaiono nel *Ballarino* di Fabrizio Caroso (1581). Disparità di concezioni e di forme sono inevitabili in questa fase del pionierismo strumentale: sonate si intitolano sia le composizioni miste di voci e strumenti di Giovanni Gabrieli (1597) sia brevi pezzi per organo di Adriano Banchieri (1605) sia le prime vere sonate a solo e a tre.

La produzione strumentale fino al 1620 sta tutta in un vaso di Pandora nel quale regna la massima confusione. E la confusione è accresciuta dal fatto che alla varietà delle forme e dei raggruppamenti strumentali si aggiungono varietà e impiego indiscriminato di termini: sonata, canzone, sinfonia, concerto; accade persino (nel Libro primo delle *Sinfonie e gagliarde* di Salomone Rossi, 1607 e altri) che uno stesso brano sia diversamente qualificato nelle parti per diversi strumenti.

La decantazione avviene tuttavia rapidamente e dopo il 1620 la sonata si identifica ormai con la musica da camera del barocco. Essa ha infatti preceduto la sinfonia e il concerto nel tracciare i propri confini, nello stabilire quei

limiti di composizione strumentale per uno o più strumenti che si svolge in più tempi contrastanti entro i quali d'ora in poi si manterrà.

L'alveo territoriale in cui si è operata questa gestazione è l'Italia padana orientale, e più precisamente quella zona di essa che è compresa entro una linea di confine tracciato da Venezia a Brescia, Milano, Cremona, Mantova, Modena, Bologna. Il grande numero di compositori e la disponibilità di posti per essi alla direzione di cappelle, il continuo stimolo rappresentato dalla fiorente attività degli stampatori di musica veneziani, milanesi e bolognesi, la tradizione strumentale, antica e ricca come in poche altre regioni europee, l'attività della liuteria, che nel violino veniva perfezionando il suo capolavoro: questi furono i principali coefficienti dell'esplosione sonatistica che già nella prima metà del Seicento si era concretata in numerose edizioni a stampa. Questo rigoglio creativo trovò il principale stimolo in quel fervore che ci si rappresenta come il vero sostrato spirituale della musica italiana, durante la delicata fase di passaggio dal linguaggio del contrappunto alla diafana leggerezza della monodia. Esso non si sarebbe verificato o si sarebbe verificato con più lenta gradualità, se i nostri compositori di quell'epoca non fossero stati investiti da scoppi di vitalità sonora, da urgenza di giovinezza inventiva, che aiutarono a compiere di un balzo la rivoluzione più radicale che la storia della musica conosca. Questa pullulante fecondità, questo bisogno di nuovi terreni in cui seminare musiche nuove non sono appannaggio solo dei grandi, da Monteverdi a Carissimi, ma vivono e operano anche nelle personalità di sfondo, alle quali vanno spesso i meriti delle invenzioni e innovazioni (come il milanese Gian Paolo Cima, che fu il primo a pubblicare nel 1610 sonate per strumento solo e a tre).

« Il violino richiede bei passaggi distinti e lunghi, scherzi, rispostine e fughette replicate in più luoghi, affettuosi accenti, arcate mute, gruppi, trilli, ecc. ». In questo periodo dell'Agazzari, che è dei primordi dell'epoca che trattiamo

(Del sonare sopra il basso con tutti gli strumenti e del loro uso nel concerto, 1608), è già espressa in bellissimo compendio, l'estetica del violino: e dietro la enumerazione delle obiettive potenzialità dello strumento non è difficile sentire la predilezione dello scrittore. Erano gli anni in cui dalle botteghe dei liutai di Brescia e di Cremona uscivano sempre più violini e sempre meno viole del braccio. La intensificazione dinamica degli affetti che lo spirito barocco aveva portato con sé si esprimeva adeguatamente tanto nella leggerezza canora dei « virtuosi » e dei « musici », quanto nel suono, cristallino e umano, del violino. Il vento che aveva fatto fremere i composti panneggi dell'arte statuaria rinascimentale e comunicato brividi alle sculture berniniane; che aveva vellicato severi endecasillabi fino a farli ribollire nelle concettosità e argutezze dei marinisti: quel vento aveva scherzato anche con i suoni. Sotto la sua lunga carezza le melodie pacate e distese dell'invenzione polifonica si erano increspate fittamente di rughe e sospiri, si erano agghindate di trilli e volatine, di gruppetti e gorgheggi.

Linee così fitte e ribollenti, la mobilità del disegno sono i segni esterni, grafici, di quella irrequietezza espressiva in cui si riconosce la novità più vistosa del barocco, nei confronti del classicismo rinascimentale: ad esse fra i mezzi strumentali impiegati in musica, si adattavano meglio di ogni altro la voce umana trattata da solista e la duttilità del violino. Il quale era stato assunto presto insieme alle voci dei « virtuosi », nelle sale e poi nei teatri in cui il dramma in musica celebrava i suoi trionfi, ma sempre in sottordine rispetto a quelle. Un confronto tra la voce e il violino non poteva essere che impari: condannato in quelle sedi a mansioni d'ordine (preludiare, interludiare, accompagnare, concludere), lo strumento si prendeva la rivincita nella sonata, da cui la voce era stata presto estromessa ed entro la cui cornice esso poteva procedere alla conoscenza e all'acquisizione delle proprie risorse e possibilità tecnico-espressive.

Durante il Seicento l'indissolubilità di sonate e violino è da noi raramente contraddetta; insieme essi occupano

i settori alterni delle destinazioni sacra e profana, ma tra i procedimenti fugaci tipici dei tempi mossi delle sonate da chiesa, e gli impianti ritmici calati dalla suite nelle sonate da camera avvengono osmosi e permuta. Più che alla sonata per violino e basso le preferenze dei nostri compositori per l'intero secolo XVII vanno alla sonata a tre — due parti acute affidate a due violini, e una parte grave destinata congiuntamente a uno strumento ad arco grave e uno strumento polivoco che lo realizzi come b.c. —.

Infatti nella prima metà del secolo, secondo una statistica delineata dal Pincherle (*Le style concertant*, in *Histoire de la musique* sotto la direzione di Roland-Manuel, I, 1960), in Italia erano state pubblicate circa 60 raccolte contenenti in tutto o in parte sonate a tre, mentre meno di 20 raccolte accolgono sonate per violino e basso. Bisogna aspettare l'alba del secolo XVIII perchè, sotto la spinta dell'op. 5 di Corelli, la sonata per violino e basso arrivi, parallelamente al concerto, in prima linea. E comincerà allora il declino inarrestabile della sonata a tre. Pur avendo campeggiato per circa un secolo come la forma più tipica della musica strumentale, la sonata a tre è la risultante di vari compromessi. Essa contiene in sè opposti, antitetici principi: da una parte risente ancora della norma della sonata gabrielina, formata di più parti melodicamente attive, dall'altra subisce la spinta barocca verso la monodia, con la conseguente tendenza di subordinare tutte le parti all'assolutismo di una sola. Entrambi questi principi traevano nuova forza dall'antitesi: per questo forse il compromesso fu felicemente attivo. Tanto più che la scrittura a tre parti strumentali offriva una gamma di possibilità forse superiore a quelle di una sola con il basso; la melodia poteva dispiegarsi in piena luce, cantare in libertà, mentre l'uguaglianza delle due parti superiori richiedeva anche un trattamento simmetrico e per imitazione, e arrivava a riassorbire, nel gioco contrappuntistico, la parte del basso.

Il principio del compromesso o, per dir meglio, della alternanza, regola tutta la storia della sonata secentesca fino a Corelli. E' una norma di architettura dinamica e le

sue manifestazioni più felici (Biagio Marini, Maurizio Caz-
zati, Giovanni Legrenzi, T.A. Vitali, Giuseppe Torelli, Gio-
vanni M. Bononcini, G.B. Bassani, Alessandro Stradella)
raggiungono la serenità, l'euritmia e l'equilibrio delle archi-
tetture di un Borromini e la pienezza che popola i quadri
del Caracci. La legge del chiaro-scuro, dell'opposizione di
masse e vuoti governa l'alternanza dei tempi, degli anda-
menti dei ritmi, dei registri. Un tema è sempre frenato
dalla sua ripresa nell'imitazione: ma questo avviene quando
esso ha esaurito la sua breve carica, e proprio nell'imita-
zione riprende a vivere come se fosse nuovo.

La precedente esposizione può forse suggerire l'impres-
sione che le convergenze e le affinità — di compositori, di
stile, di raggruppamenti — siano tanto alte da disegnare un
quadro a poche tinte uniformi. Ma la realtà storica della
sonata secentesca non è questa. Se il violino predomina,
non per questo i compositori rinunciano a traslare la
sonata ad altri strumenti: eccezionalmente (da noi ma non
all'estero) al liuto e alla chitarra, alla viola da gamba;
meno raramente, per l'azione della scuola bolognese nella
seconda metà del secolo, alla tromba e al violoncello.

Quanto alla varietà di stile ed espressiva, basta far-
mente ai segni morfologici e idiomatici di alcuni composi-
tori — il vigore con il quale Legrenzi conduce i suoi fugati,
la felicità dei trattamenti virtuosistici di Torelli, la pre-
gnanza drammatica di Stradella, l'affettuosità di Degli
Antoni — per riconoscere che il panorama si colora di una
tavolozza quanto mai varia.

Le singole individualità strumentali di questo periodo,
alla conoscenza d'oggi non sono ancor sufficientemente rile-
vate, anche perchè si usa tuttora, nonostante tutto, vederle
nell'ombra che precede la raggianti solarità di Arcangelo
Corelli. E' un fatto che la critica non è ancora riuscita a
mettere a fuoco la figura del Fusignanese indipendentemente
da ciò che è esistito prima di lui.

Neppure uno studioso avvertito come William S. Neu-
man nella già citata *Sonata in the baroque era* è sfuggito

alla regola generale e ha posto Corelli come punto centrale di riferimento, per ciò che riguarda la struttura della sonata barocca (ma la riconosciuta preminenza non si limita agli aspetti formali).

Per molti storiografi ancor oggi il rapporto tra Corelli e la sonata secentesca è di natura affine a quello che era stato riconosciuto, alcuni decenni fa, tra Beethoven e la sonata cembalo-organistica a lui precedente: Corelli oggi, come Beethoven ieri, appare la conclusione, il punto di arrivo di un processo di affinamento salito ai gradi di più intensa sublimazione.

Quanto fosse erroneo giudicare la sonata beethoveniana secondo questi parametri di indagine, abbiamo già rilevato all'inizio del presente scritto. Tale valutazione è antistorica nelle sue premesse e nelle conclusioni perchè si presenta diseducativa e rinunciataria nei confronti delle individualità appartenenti alla fase creduta di preparazione; invece di essere studiate nel quadro dell'ambiente, ma per se stesse, esse vengono poste su questo o quel gradino di una scala di comparazioni, più o meno lontane dal vertice, secondo gradi di maggiore o minore affinità.

Non si vede quindi perchè un metodo di indagine che si giudica superato nelle indagini dei rapporti tra Beethoven e i pre-beethoveniani possa essere ritenuto valido nello studio dell'opera di Corelli e dei suoi predecessori.

L'aspetto conservativo, se non conservatore, è certo prevalente nel carattere e nella ispirazione corelliana. Ma il fatto che egli non abbia innovato, che la sua tecnica violinistica impallidisca, come scriveva Pincherle (Corelli, Parigi, 1933, pag. 198), di fronte alla tecnica, poniamo di un Uccellini o di un Biber, non è sufficiente a creare, fra lui e i predecessori, un legame di interdipendenza così stretto. La sostanza sonora del mondo corelliniano fruiva di una personalità estetica autonoma, che poco ha da spartire con altri. L'euritmia delle proporzioni e delle parti, la spirituale armonia nella varietà e nelle alternanze, l'adeguamento della tematica al pensiero musicale non hanno riscontri nella letteratura violinistica precedente. L'industrie,

infaticabile lavoro della lima, la lenta decantazione, il distendersi della fantasia sono il segreto di Corelli. La individualità espressiva delle sue sonate è della stessa natura di quella che Benedetto Croce riconosceva alle ottave dell'Ariosto: l'arte come pazienza segreta, come visione apolinea di una realtà delle belle membra affusolate e chiare. Una serenità soave, una nobiltà immota, misura nella gaiezza, riserbo nella malinconia sono le componenti specifiche del suo lirismo. Corelli non assomiglia a nessuno, e tanto meno è la copia più bella uscita da uno stampo entro il quale non fossero stati fusi, in precedenza, che esemplari imperfetti.

Anzichè come *terminus ad quem*, la figura e l'opera di Arcangelo Corelli hanno valore come *terminus a quo*, la sua influenza sulla posteriore musica italiana ed europea per strumenti ad arco essendo una fra le più profonde e tenaci di tutto il secolo XVIII.

Veicolo di tale influenza non furono che in moderata parte le quattro raccolte (op. 1-4) di sonate a 3, formula stilistica e strutturale votata a un irrecusabile destino dopo aver dato gli ultimi sprazzi con Albinoni, Somis, Bonporti e Tartini; non lo furono neanche i concerti grossi dell'op. 6, una forma che alla metà del Settecento aveva ormai esaurito la sua funzione storica.

Il capitolo sulla fortuna di Corelli, lungo l'arco dell'intero secolo che egli aveva aperto, si svolge dunque quasi interamente sulla scia, diretta o indiretta, dell'op. 5. La autorità di questa raccolta di 12 sonate per violino e basso illumina le zone storiche successive (fino a Tartini, fino a Beethoven) nelle quali forme affini attingeranno o mireranno alla perfezione. All'opera quinta di Corelli ci si richiama come a un archetipo, e persino come a tavole della legge. Sottili legami collegano a questa matrice molta posteriore produzione per violino: alla celebre *Follia*, per esempio si riattacca il Vivaldi dell'op. 1, ad altri spunti si collegano Albinoni, Gasparini, Valentini, Reali, Porpora. Il suo allievo Geminiani arriva addirittura a tra-

scrivere in concerti grossi le sonate dell'op. 5, dimostrando oltre tutto, un notevole senso degli affari editoriali. Fatale conseguenza della fama è poi la spinta a debordare dal mezzo sonoro nativo degli strumenti ad arco: come è testimoniato dal Mattheson che asserisce di aver ascoltato in Olanda le sonate corelliane eseguite dall'organo.

L'influenza del Fusignanese è altrettanto profonda e decisiva nel campo didattico. I trattati e i metodi per violino più autorevoli del Settecento hanno le loro fondamenta ben infisse nelle sonate corelliane, dalle *Dissertazioni del Sign. Francesco Veracini sopra l'Opera Quinta del Corelli* (manoscritto conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Bologna), all'*Arte dell'arco o siano 50 variazioni per violino... sopra alla più bella gavotta del Corelli* di Tartini (Napoli 1750 ca.), agli *Elementi teorico-pratici di musica, con un saggio sopra l'arte di suonare il violino...* di Francesco Galeazzi (Roma, 1791). L'alta venerazione che al Fusignanese mostrò Tartini — che, non dimentichiamolo, dopo Corelli e per molti anni fu il più celebre insegnante di violino d'Europa — è confermata in una testimonianza del Burney: ...« (Tartini) ambiva talmente di essere considerato seguace dei principii e dei precetti di Corelli che quando la sua fama toccò l'apogeo, egli rifiutava la lezione a quegli allievi che non avessero già studiato l'*Opera quinta* o i « solo » di Corelli » (Ch. Burney, *A general history of music*, libro III, cap. IX).

Non desta meraviglia quindi che i primi biografi di Muzio Clementi menzionino l'opera violinistica di Corelli fra le composizioni cui il grande pianista avrebbe uniformato la sua preparazione tecnica e musicale, durante gli anni severissimi di studio svolti all'ombra del severo mecenatismo di sir Peter Beckford.

Ma l'autorità di Corelli si dispiega soprattutto nel contrassegno stilistico da lui dato a una delle due tendenze che, come scrive il Pincherle nella citata biografia, coesistono nella storia della letteratura violinistica, « l'una propriamente musicale, l'altra rivolta verso la tecnica acro-

batica ». La tendenza « propriamente musicale » si potrebbe anche ribattezzare, con parole diverse, osservanza di una naturale cantabilità. Questa era difatti l'idea motrice, la forza interiore dell'ispirazione corelliana, e dopo di lui si era riconcretata nelle creazioni violinistiche di Albinoni, Veracini e Bonporti; assai meno in Vivaldi, la cui energia ritmica nasceva da una irrequietezza motoria, e negli Allegro si configurava meglio come tendenza a un dominio virtuosistico dello strumento. Al contrario Tartini — che da una parte si mostrò sempre sollecito di un cantare disteso, ma dall'altra provò attrazione verso le difficoltà tecniche da acquisire per superare — può rappresentare l'equilibrio, raggiunto alle soglie del mondo classico, fra le due tendenze.

Una storia della sonata in Italia non abbraccia che una parte della produzione dei sonatisti italiani. Sembra una affermazione ovvia e non lo è, quando si osservi che le storiografie nazionali, per pigrizia o per abitudine, identificano i due termini. Mentre esistono, invece, ed esisteranno, soprattutto nel Settecento, molti compositori, di nascita e di formazione italiana, i quali hanno influito sulle culture straniere ma non sulla nostra, essendo vissuti ed avendo operato in prevalenza all'estero ed avendo dato alle stampe presso editori stranieri tutta o la maggior parte della loro opera creativa.

Influiro forse sui destini creativi e sugli svolgimenti formali della sonata in Italia il veronese Evaristo Felice dall'Abaco che all'età di trent'anni se ne andò all'estero, vi pubblicò le sue sei raccolte di sonate e concerti e non tornò più in Italia; o Francesco Geminiani, che in Italia pubblicò solo l'opera prima (12 *sonate per violino*, Bologna 1705), poi se ne andò all'estero, svolse la sua carriera tra Londra, Parigi e Dublino e anche ai suoi metodi e alle pubblicazioni didattiche diede titoli inglesi?

Potè influirvi Pietro Antonio Locatelli che, ai confini della giovinezza lasciò l'Italia, si stabilì ad Amsterdam e ivi pubblicò tutte le sue composizioni?

Passiamo dal violino al clavicembalo e pianoforte, sulle cui tastiere, che nel Seicento avevano ospitato brani di danza e suites, libere fantasie e rigorosi contrappunti, nel Settecento si viene acclimatando la sonata. Anche qui vale l'enunciazione fatta più sopra: una storia della sonata per clavicembalo o per pianoforte in Italia non abbraccia che una parte della produzione dei sonatisti italiani. Lo stesso Giovanni Platti, alfiere designato da Fausto Torrefranca nella rivendicazione all'Italia della sonata drammatica moderna (*Le origini italiane del romanticismo musicale*, Torino, 1930, pp. 72-102) non lasciò nessuna traccia di legami o di influenze sulla effettiva produzione sonatistica italiana a metà del secolo XVIII. Di più: i due maggiori sonatisti italiani per strumenti a tastiera — Domenico Scarlatti e Muzio Clementi — non influirono per nulla sui musicisti delle successive generazioni in Italia. Poco o nulla essi operarono fra noi, e le loro raccolte di sonate pubblicate all'estero, non influirono sulla evoluzione del nostro pensiero musicale. Le catene di cui Scarlatti e Clementi sono importantissimi anelli sono state ribadite al di là delle Alpi. La tesi è di semplice dimostrazione, eppure non mi consta sia mai stata enunciata.

La crisi della sonata in Italia fu la crisi di tutta la musica strumentale in Italia, crescente con moto accelerato nella seconda metà del Settecento e sfociante nel ripudio di tutto ciò che non fosse teatro. Tale ripudio parte in uguale misura, e con uguali responsabilità, da quella società conservatrice che aveva mummificato la cultura italiana e da quei ceti che erano stati maturati dal fermento di idee e dagli eventi europei e che erano assurti alla responsabilità di preparare l'unificazione della Penisola. Le nostre energie strumentali sono ancora vive, fervide, attive, ma le condizioni di aridità ambientale suscitano in esse forze centrifughe e solo al di là delle Alpi esse trovano l'*humus* che le accoglie e le fa germogliare. In Italia, Clementi non ci ritorna che « en touriste » quando è già celebre e avanti con gli anni. Invece Boccherini, Viotti, Cherubini si sentono ormai « deracinés » e non ci ritornano neppure.

IL CONCERTO

DI A. BONACCORSI

Il modo di esprimere esteticamente il virtuosismo, nella maggior parte del tempo in cui il concerto è fiorito ed ha operato e prosperato, si appoggia sopra un bisogno vivamente sentito tanto dagli autori quanto e più specialmente dagli esecutori e dal pubblico. Sebbene in qualche periodo dell'Ottocento non si sia guardato tanto per il sottile allorchè il concerto gorgheggiava, anche troppo infiorettato, alla superficie, rimbalzando sempre più velocemente con la propria agilità, i casi in cui il concerto ha usato un tono conveniente e la misura opportuna, quello rispetto alla forma storica, questa rispetto al virtuosismo, sono molti e del resto sono entrati nella storia. Occorre tuttavia precisare che sono entrati più nella storia che nella pratica. Infatti la ricerca e lo studio della storia della letteratura ci hanno portato alla scoperta di concerti, che per altro stentano ad essere conosciuti dal pubblico; perciò l'iniziativa di quest'anno della Settimana senese di eseguire concerti non noti merita lode.

Nel programma della Settimana figurano anche autori poco conosciuti o addirittura sconosciuti. Ma ciò aumenta l'interesse della Settimana, poichè abbiamo sempre piacere di ascoltare cose nuove nella fiducia e speranza che si rivelino vitali. Questo sicuramente è certo, che se non

si osa, se le impolverate musiche non si traggono dagli scaffali, il passato è morto davvero, mentre noi vogliamo che sia vivo e viva.

Si può ritenere che il concerto si sia formato da sè medesimo, sebbene lo Einstein assicuri, non senza per altro fondate ragioni, che esso nacque dalla grande Aria, come quella che si trova, nella seconda metà del Seicento e ai primi del seguente secolo, nelle opere teatrali di Stradella e di A. Scarlatti: la grande forma dell'Aria, avente diverse segnature di movimento (in A-B-A), corrisponderebbe ai diversi tempi del concerto. Chi compone un concerto lo compone naturalmente con altra disposizione d'animo di chi scrive una sonata, ma la forma è la stessa: o all'italiana o alla tedesca, o monotematica o bitematica, quantunque lo spirito, come s'è detto, sia diverso.

Ciò che divide il concerto col solista dal concerto grosso col concertino, composto, com'è noto, di tre strumenti a corda o a fiato (ma gli italiani preferivano la prima disposizione), è che il concerto col solista è più libero, si presta maggiormente a girovagare, a far pompa di sè, e questo, come sappiamo, specialmente da parte degli italiani, lo condusse a perdersi nel più puro, o piuttosto impuro, virtuosismo, nell'esibizionismo; laddove il concerto grosso sembra più costretto nella forma sinfonica, dato che i solisti del concertino, per quanto solisti, essendo riuniti in un complesso non possono permettersi voli strabilianti.

Siccome la vita di Corte era accompagnata dalla musica, e poichè essa amava il piacevole, si può supporre che lo spirito del concerto si adattasse bene allo spirito di intrattenimento delle Corti del Sei-Settecento. Leggiamo in una lettera del Goethe diretta a Schiller (30 gennaio 1796) la descrizione di una mascherata alla Corte di Weimar, avvenuta dopo il primo atto (non si sa se d'opera o di prosa): « un... gruppo di persone eseguì un corteo di maschere miste, fra cui alcuni fuochi fatui vennero molto ammirati; erano assai ben fatti, ad ogni salto

e ad ogni piroetta spargevano foglietti dorati e poesie ».

Questo particolare dei fuochi fatui piacque anche a Schiller: « mi è piaciuta specialmente l'idea dei fuochi fatui » (lettera del 31 gennaio diretta a Goethe). E' strano come grandi spiriti si compiacciano a volte delle cose ingenuie: i coriandoli carnevaleschi piacciono loro più che alle persone comuni. E' interessante osservare in questo caso la mescolanza d'ingenuità e gravità o profondità, ma d'altronde non c'è da meravigliarsene se è vero, ed è vero, che l'arte è ingenua e nasce da uno stato d'ingenuità e deve avere un aspetto del tutto naturale e spontaneo anche se è costata fatica ad estrinsecarsi.

Che cosa s'intende dunque per concerto? Risponderemo con parole povere ma, se non ci illudiamo, molto chiare. Nel concerto si ha una zona d'introduzione, di attesa, che sembrerebbe pensata per essere superata, per indurla a profitto. Quale profitto? Lo sfruttamento di ciò che quella zona contiene. Non è questo il senso del concerto anche se la parola « sfruttamento » non sembri troppo appropriata e faccia velo allo sguardo come un'ombra cattiva? Però è appropriata. Infatti ogni nota di quelle che si trovano nella zona che abbiamo qualificata d'introduzione e di attesa, e che è ancora di partenza, ne genera molteplici. In chissà quante memorie del nostro illustre passato si nasconde il concerto. E ci par merito particolare dello Schering per aver lui indagato e ricondotto a noi tanti concerti ritenuti perduti dalla nostra indolenza, per altro giustificata da una situazione senza sbocco della musicologia italiana, dalla quale si pretendono sacrifici non compatibili con le difficoltà della vita moderna. Per fortuna, dato appunto il nostro illustre passato, non si potrebbe ritenere, pur fidando nello zelo e nella competenza di uno Schering, che non abbiamo più nulla da scoprire, che la nostra storia è esaurita non avendo essa più nulla di nascosto e di chiuso. Oh! la melanconia di tale supposizione! Ma ecco subito a smentirla i Concerti della Settimana senese, con i nomi di Cazzati, Geminiani,

Tartini, Leo, Buccioni, Ferlendis (il nome suona straniero ma si tratta di un bergamasco), Bichi-Lilli. Di questi autori, Cazzati, Geminiani, Ferlendis, Tartini, Leo sono conosciuti (ma non sono conosciuti i concerti in programma), gli altri, Buccioni, Bichi-Lilli, ci sono ignoti.

A proposito del concerto vogliamo considerare, sulla base della *Geschichte des Instrumentalkonzerts* di Schering (Leipzig 1927, II ed.), di cui s'è fatto parola, il quale Schering, ripetiamo, aveva ottime capacità teoriche e buon fiuto di storico, la realtà della forma del concerto nel suo sviluppo.

L'origine del concerto è antica: se ne hanno accenni nel Cinquecento. Alessandro D'Ancona, nelle *Origini del teatro italiano*, 1891, p. 439, narra che nel 1542, a Mantova, in occasione di una rappresentazione « quattro... stromenti cominciarono il loro concerto ». Diego Ortiz, in un trattato del 1553, parla di un « contrappunto concertante ». Nelle opere vocali di ANDREA e GIOVANNI GABRIELI del 1587 si legge di « Concerti... continenti musica di chiesa, madrigali & altro, per voci & stromenti musicali ». M. Schiffert scorge in una raccolta di ricercari per due organi uno dei primi esempi di stile concertante per due strumenti. In una fantasia di FRANCESCO da MILANO, per due liuti, si legge la nota: « liuto in concerto ». A Venezia, in una raccolta del 1584, è scritto: « Musica de diversi autori illustri per cantar et sonar in concerto ». CRISTOFORO MALVEZZI, nella introduzione ai suoi *Intermedii et Concerti*, Venezia 1591, parla di parti strumentali d'accompagnamento (simili al concerto grosso); VIADANA, nei *Concerti ecclesiastici*, rileva i « ripieni dell'Organo », che influirono sulla forma del concerto grosso; M. PRAETORIUS usa le parole *omnes* e *solus* nelle sue canzoni; GREGORIO ALLEGRI compone nel 1619 i *Concertini* per canto; nel 1623 PAOLO QUAGLIATI, nella *Sfera armoniosa*, introduce un'aria per un « soprano concertato con il violino ».

L'interesse per lo stile concertistico viene così a penetrare in ogni genere di musica: GIOV. BASSANO, già nel

1615, si firma « Maestro de' Concerti » e il contemporaneo ADRIANO BANCHIERI, in una *Raccolta di Concerti da Camera e da Chiesa* del 1622, si sottoscrive come « Capo de' Concerti nella Florida Accademia di S. Michele in Bosco » di Bologna. Sorgono gruppi di Concerti come nel *Balletto concertato con nove istrumenti*, del 1616, di P. P. MELI; sorgono contrasti e colori come nella sonata *Pian e forte* di Gio. Gabrieli, dove echeggiano parti acute contro parti profonde, strumenti a corda contro strumenti a fiato o coro vocale, un concertino a due, tre o più parti gareggia col grosso. Si hanno il doppio concerto e il triplo, s'intende in embrione. Notevole la Sonata a 4, op. 22, di BIAGIO MARINI, che incomincia concertando con la viola e il primo violino, mentre il secondo tace, e si ha quindi una sorprendente entrata del Tutti. In questa sonata si deve sottolineare la divisione dei movimenti in successione, come nel concerto moderno: *Allegro-Lento-Allegro*; divisione in tre tempi, tipica, appunto, del concerto.

Altri strumenti entrano ora per concertare, ad esempio la tromba: G. Fantini, in un Metodo per la tromba apparso nel 1645 (si trova nella Biblioteca nazionale di Firenze), dà avvertimenti « per quelli che volessero imparare a sonar di tromba musicalmente in concerto di voci o altro ».

Nel concerto strumentale lo sviluppo del violino coincide col perfezionamento dello strumento, cade cioè negli anni in cui Antonio Stradivari costruiva i suoi violini.

I mezzi, il loro perfezionamento, contribuiscono, com'è noto, allo sviluppo della stessa arte. Si « arrangiavano » allora musiche operistiche: « Les Trios des Opera de Ms. de Lullys mis en ordre pour les Concerts » (1690-91) ed era frequente il passaggio da un ramo all'altro, anche da un luogo all'altro per l'esecuzione (chiesa, teatro, concerto). La Biblioteca già reale di Dresda conserva una sinfonia manoscritta di TORELLI, per violino concertante, 2 violini, viola, tromba, basso, violoncello o organo. E' ormai un concerto nelle forme consuete: nel primo e nel terzo tempo concerta la tromba, in quello centrale il

violino solista. Le sinfonie d'opera a sfondo quartettistico di STRADELLA, SCARLATTI, BONONCINI, GASPARINI, LOTTI, CALDARA, così come le *ouvertures* italiane o, in senso analogo, le introduzioni di BACH alle grandi Cantate, si avvicinano al concerto. Secondo Quantz, GIUSEPPE TORELLI sarebbe stato il primo a scrivere concerti e ciò fece per incarico dell'Accademia filarmonica di Bologna. I primi concerti sono sinfonie, concerti a sfondo quartettistico, in seguito si sviluppano, si perfezionano e fissano la loro forma in tre diversi tipi, che sorgono tuttavia in successione:

- 1) Concerto senza sortite di parti a solo (concerto-sinfonia);
- 2) Concerto con più parti a solo (concerto-grosso);
- 3) Concerto per un solo strumento.

Da qui avanti il Concerto assume maggiore importanza sia quantitativa, sia qualificativa, con diverse sfumature che s'introducono nelle varie forme, portando cioè una forma nell'altra, senza tuttavia, trattandosi appunto di sfumature, rimescolare il tutto. Questo, Schering non lo dice specificamente, ma è ovvio, e del resto lo lascia supporre anche se non si sofferma sui casi di forme frammischiate, ritenendo probabilmente che pure nell'arte non c'è solo il bianco e il nero, ma il bianco e il nero con sfumature.

Sin qui lo Schering ha parlato del concerto vocale, di quello accademico, della sonata a tre, della sonata da camera, del quartetto per archi, della tecnica del violino, della sinfonia d'opera: tutte forme operanti in pieno Seicento. A questo punto s'innesta specialmente la sinfonia-concerto dalla forma tripartita nei tempi laterali, in cui ritornano il tema iniziale sulla dominante e la sua ripetizione alla fine nel tono fondamentale.

Nell'Introduzione dell'Oratorio la *Maddalena pentita*, del 1685, del modenese ANTONIO GIANNOTTI, abbiamo nel primo *Allegro* già la forma della sinfonia classica, cioè una unità tematica, con l'esposizione, lo sviluppo, la ripresa.



IL CONCERTO: Disegni dello Zocchi (Galleria degli Uffizi)



S'intende che lo spirito del concerto è qua, allorchè ad esempio due violini spiccano dal Tutti. Torelli specifica nei *Concerti Musicali* op. 6 del 1698: « Ti avverto, che se in qualche concerto troverai scritto solo, dovrà esser suonato da un solo violino. Il rimanente poi farà duplicare le parti etiamdio trè o quattro per stromento ». In sostanza questi concerti sono sinfonie-concerto. In confronto con quelli di Torelli vanno citati i concerti di GIULIO TAGLIETTI, del 1699, che prendono elementi dalle sonate da chiesa e da camera, con prevalenza delle ultime, dei quali concerti daremo lo schema del primo, del quinto e del settimo:

Allegro (in tempo ordinario) - *Grave* (idem) - *Presto* (in 3/8).

Allegro, Presto, Allegro (in tempo ordinario) - *Grave* (in 3/2) - *Presto* (in tempo tagliato).

Posato e Adagio, Presto, Adagio (in tempo ordinario) - *Allegro* (idem) - *Grave* (idem) - *Presto* (in 12/8).

Sinfonie da chiesa sono i concerti op. 7 di ENRICO ALBICASTRO, in quattro tempi senza eccezione, con l'introduzione della fuga, diversi, nella disposizione, da quelli di Torelli che compone in tre tempi. Seguono ai primi del Settecento ANTONIO MOTTA, DALL'ABACO, ALBINONI, GIOV. BIANCHI, FRANCESCO MANFREDINI, GIUSEPPE BERGONZI, GIUS. MATTEO ALBERTI, il BRESCIANELLO, il TESSARINI.

Lo sviluppo della musica strumentale, e pure le origini, sono una ripetizione della vocale: il sorgere di singole voci dal coro corrisponde al sorgere di singoli strumenti, aventi carattere concertante, dall'orchestra. Il termine di concerto grosso venne usato fin dal 1591 dal Malvezzi per indicare un complesso strumentale notevole; il termine concertino appare invece nel secolo seguente: i due termini uniti, grosso e concertino, dettero vita al concerto grosso.

Fra i più importanti compositori del concerto grosso il CORELLI, MUFFAT, che era venuto a Roma per istruirsi

sulla musica italiana, STRADELLA, che scriveva nella nuova forma già nella seconda metà del Seicento essendo egli morto nel 1682, FRANCESCO FEDERICI, PASQUINI, GREGORI, ALESSANDRO SCARLATTI, GIUSEPPE VALENTINI, il quale si raccomandava di non raddoppiare le parti dei violini primo e secondo e del violoncello nel concertino.

Nel 1712 Corelli pubblica i suoi celebri concerti grossi op. 6, ma si ritiene che egli, già dal 1682, abbia provato questo nuovo stile e ognora lo abbia tenuto in mente fino a raggiungere, nell'op. 6, una singolare espressione, con ricchezza di melodia, una tecnica piena di spirito, un equilibrato effetto di suono e di *nuances*.

In questo modo è caratterizzato il Corelli. Lo Schering pone in luce le linee della struttura musicale, ma non sempre segue questa via, che ha rapporti con la tecnica, perché in alcuni casi si ferma, sebbene rapidamente, alla critica estetica ossia alla rivelazione dell'espressione; se non facesse così la sua storia del concerto strumentale sarebbe troppo manchevole, quantunque non è vero che l'analisi delle forme geli la musica o quanto meno la faccia scricchiolare come un palco parlato. Corelli, secondo lo Schering, ci apre la prospettiva di un mondo colorato di visioni spirituali, di figure fantastiche, come le contemplava nei teatri. E la sua scuola fece epoca: GEMINIANI in Inghilterra, LOCATELLI in Olanda, Muffat in Germania. A Geminiani, i cui Concerti grossi ebbero molta diffusione, si collega MICHELE MASCITTI, con i « Sei Concerti a sei Strumenti, due violini e basso del concertino e un violino, alto viola col basso di ripieno », op. 7, mentre al polo opposto di Geminiani si trova Locatelli e nella scrittura e nell'espressione, con sprizzi bizzarri che preannunziano Paganini. GIOVANNI MOSSI si collega invece al Locatelli, sebbene sia scolaro di Corelli, laddove ANGELO RAGAZZI, attivo a Vienna come violinista e compositore dal 1713 al 1740, è nell'orbita corelliana. Più influenze di Torelli che di Corelli mostra il Manfredini nei concerti grossi op. 3 del 1718, concerti pieni di slancio e di vivace fantasia.

ANTONIO VIVALDI fu musicista progressivo, uno dei più dotati del secolo; di lui lo Schering, nella sua storia e fin dalla prima edizione (1905), dà una felice caratterizzazione: una fusione colorita dei suoni (al contrario di Corelli che preferisce l'alternativa di gruppi strumentali); la sovrana conoscenza delle possibilità del violino con la quale potè esprimere ogni sfumatura, ciò che, prima di Vivaldi, veniva soltanto accennato; la determinazione del concerto a solo come forma indipendente; una tematica pregnante, valida anche per la musica a programma; una forza originale, un nuovo spirito nel concertare, fantasia, novità tecniche, talora anche una stravaganza nella forma storica e nell'espressione.

Il grande BACH compose i sei Concerti Brandeburghesi, che in parte risentono degli italiani: nel quinto appare per la prima volta il cembalo come strumento solista. Sebbene in questa parte lo Schering tratti quasi esclusivamente del concerto grosso (però non tutti i Brandeburghesi sono concerti grossi) ci pare di dover citare ciò che di istruttivo scrive lo Schering a proposito del cembalo come solista: l'appoggio da parte del cembalo a originali violinistici (i concerti di Bach per cembalo sono trascrizioni e rielaborazioni di concerti per violino) s'imponeva allora, poichè il concerto, ancora giovane come forma sul principio del Settecento, nacque come concerto per violino e per parecchio tempo era noto solamente come tale. Non solo la forma del tipo, il suo carattere musicale e la tematica, ma altresì la materia dei passaggi e dei melismi virtuosistici furono inventati ex-novo in funzione delle possibilità dello strumento ad arco. Non era facile contrapporre al concerto violinistico un concerto clavicembalistico della stessa importanza, poichè fino ad allora il cembalo, quando si univa all'orchestra, veniva trattato come uno strumento subordinato che aveva il compito di realizzare il basso continuo, e si doveva vincere pertanto la tradizione per farne ad un tratto, contro ogni usanza, uno strumento solista in contrapposizione all'orchestra. Anche per foggiare un repertorio di passi e di formule

virtuosistiche che non offrivano nè la *suite* nè la sonata, sembrava necessario impossessarsi dei modi collaudati, virtuosistici, dei violinisti.

Accanto agli altri Concerti Brandeburghesi, il quinto si distingue non solamente per la sua originalità ma anche per la sua « modernità », nel senso che apre le porte al concerto moderno: è in tre tempi e l'individualità di un solo strumento sostituisce l'assieme del concertino.

Con Bach va ricordato GOTTFRIED H. STÖLZEL; citeremo inoltre ALESSANDRO MARCELLO, fratello di BENEDETTO, autore dei Concerti grossi intitolati *La Cetra*, 1738, nei quali appaiono due oboi nel concertino. Precedentemente a questa data, cioè nel 1730 circa, aveva però Dall'Abaco prescritto i legni nei concerti a più strumenti, op. 5. E del resto non fu il primo poichè Albinoni, nell'op. 5 e nell'op. 9, aveva fatto un tentativo ponendo un oboe accanto al violino solista. Se non nel concerto grosso, nei suoi concerti da camera FRANCESCO VENTURINI, maestro di cappella alla corte di Dresda, prescriveva il seguente strumentale: 2 flauti, 2 oboi, 2 violini, 2 viole, fagotto, basso e basso continuo.

Quando HÄNDEL giunse in Inghilterra trovò l'ambiente preparato a ricevere i suoi concerti. La tematica di Händel risentiva degli italiani, di un Benedetto Marcello, di un Albinoni, e non furono senza influenza sia il Corelli, sia il Vivaldi. Ma in seguito mostrò più spiccatamente la propria individualità e un proprio momento, il soggettivo, e altresì una ricerca di nuovi problemi come quelli che si ritroveranno nelle prime sinfonie di Haydn. FRANCESCO BARSANTI da Lucca, che si era recato in Inghilterra con Händel, tentò di allargare i mezzi consueti dei concerti del tempo, ponendo nel concertino una volta due corni e timpani, un'altra due oboi, una tromba e timpani. PIETRO CASTRUCCI rispecchia in parte il modo di Geminiani, ma è più naturalmente melodico. Fra i cultori del concerto grosso si ricordano ancora JOHN HUMPHRIES, WILLIAM CORBETT, CHARLES DIEUPART, PEPUSCH.

Dopo il concerto grosso prende diffusione il concerto a solo, concerto che ebbe origine dall'aria dell'opera italiana. Citeremo un'aria dell'opera *Giasone* (settima scena) di Cavalli, del 1649, avente questa disposizione:

Ritornello (tutti o coro) in re min.

Solo

Ritornello in la min.

Solo

Ritornello in do magg.

Solo (in duetto)

Ritornello in re min.

Secondo questo schema, settant'anni dopo, Vivaldi compose i suoi concerti.

Il concerto è estraneo alla fuga, esso ricrea, come s'è rilevato sopra, gli elementi dell'opera ed ha molta somiglianza con la tragedia degli antichi, dove il personaggio esprimeva i propri sentimenti non guardando il pubblico ma il coro. Albinoni, nei suoi concerti, pone estesi soli del violino, con sotto una tessitura adeguata al sinfonismo; GIUS. JACCHINI compose a Bologna, nel 1701, i concerti a solo per violoncello, op. 4, i quali sarebbero i primi esemplari di concerto per violoncello, ma anche i primi concerti da camera divisi sempre in tre tempi, come i concerti, prevalentemente destinati al culto, del Torelli, Taglietti, Albinoni. E' utile a questo punto osservare lo schema di un concerto di Vivaldi, lo schema del primo tempo del terzo concerto, op. 3:

Tema principale: Tutti in sol. magg. Tema secondario (modulante, concludente nel tono di impianto)

Solo (figurativo)

T. pr.: Tutti in sol magg.

Solo

T. pr.: Tutti in re magg.

Solo

T. pr.: { Tutti } in si min.

T. pr.: { Tutti } in re magg.

T. pr.: { Tutti } in sol magg.

Solo

T. s.: Tutti

T. pr.: Tutti in sol magg.

Con Vivaldi altri compositori italiani raggiungono notorietà: il già nominato Gius. Matteo Alberti, i due LAURENTI padre e figlio, GAETANO MARIA SCHIASSI, ANDREA ZANI, GIAC. FACCO, VINC. CIAPPI, GIOV. BATTISTA SOMIS, LORENZO ARDI, ALBERTO GALLO, FRANCESCO ANTONIO BONPORTI (la musica del quale interessa anche per la vivezza delle voci medie, particolarmente per l'introduzione di un violino di rinforzo, di un violoncello obbligato, per l'introduzione, come in Vivaldi, della forma della variazione come elemento indipendente del concerto), FRANCESCO MONTANARI, GIORGIO GENTILI, SALVINI, RAMPINI, PREDIERI, G. ST. MARTIN, Carlo Tassarini, Locatelli, TARTINI (che possiede una sorgente melodica ricca d'invenzioni legittimamente violinistiche).

Con lo sviluppo in Italia del concerto strumentale sorge una nuova èra per ogni musica strumentale: il concerto rappresenta la musica « moderna », l'arte della giovane generazione. In questa trasformazione di spirito e forma prende parte attiva la Germania. Superata l'influenza degli italiani, si nota nei tedeschi la preferenza per gli strumenti a fiato concertanti; s'incaricano per la direzione dei concerti maestri di cappella o cantori, piuttosto che i violinisti, un Torelli, un Corelli, un Vivaldi, un Tartini; il doppio concerto è più amato del concerto a solo. JOH. G. PISENDEL, *Konzertmeister* a Dresda, lasciò pochi concerti (tredici nella Biblioteca reale di Dresda) nei quali si sente una tematica sensuale, piena gioia del suono, sorprendenti idee tedesche ispirate (*Einfälle*): in luogo di una armonizzazione scarsa, nell'accompagnamento rilucono voci medie trattate spesso in doppio contrappunto; tali concerti sono indicativi, oltre che per il loro valore, per la conoscenza dell'arte del melisma strumentale violinistico del tempo di Bach.

Al lato di Pisen del è da rammentare G. PHIL. TELEMANN che lasciò sopra 170 concerti di diversa formazione:

concerti con quartetto o quintetto solista, concerti grossi, concerti a solo, sinfonie e *suites* concertanti: vanno inoltre ricordati CHRISTOPH GRAUPNER, FRANZ BENDA, JOACHIM, QUANTZ, FEDERICO II, J.A. HASSE.

Nella seconda metà del Settecento assume specialmente influenza la scuola di Mannheim, con la sinfonia concertante nella quale ogni strumento ha carattere di solista, però senza virtuosismo: si citano i due STAMITZ, padre e figlio, G. GIUS. TOESCHI, A. FILTZ, F. H. RICHTER, alcuni italianizzanti. Si diffonde il concerto per cembalo o organo, cui aveva dato l'avvio il Bach con i suoi 18 concerti di cui 13 sono trasformazioni (trascrizioni) di pezzi per violino anche di altri autori. Si può notare che Bach riposa sul Corelli nel senso che i due, cresciuti nel Seicento, si prestano singolarmente a render viva la partecipazione del Tutti, a dirigere l'attenzione sull'assieme piuttosto che sulla parte del solista esclusivamente. In seguito il concerto per cembalo prende sviluppo in due direzioni; una discendente dal Nord della Germania, con centro in Berlino, con C. PH. EM. BACH come capo, con la caratteristica di un pieno equilibrio fra solo e Tutti aventi pari importanza e preferente ancora il cembalo al pianoforte, che a poco a poco si affermava nel Sud; la seconda, con Vienna quale punto centrale, afferma il solista come elemento dominante. Ma le due direzioni, in seguito, si fondono. Alla scuola di Vienna si accompagna la scuola inglese con JOH. CFR. BACH alla testa. Unitamente al concerto per cembalo prospera in Inghilterra quello per organo, ma i due non hanno caratteristiche strumentali speciali e tanto meno lontane, dato che i concerti per cembalo si eseguivano indifferentemente sull'organo (*for the harpsichord or organ*). A partire dal 1751 si stamparono a Londra diverse raccolte di concerti del SAMMARTINI.

Händel fra i primi amò il concerto per organo avvicinandosi, nel modo di concertare, al Vivaldi. Ma il Concerto grosso nella forma corelliana era in Inghilterra un rivale tutt'altro che trascurabile tanto del concerto a solo quanto della sinfonia; tuttavia nel 1830 incominciarono

a sparire dai programmi dell'*Academy of ancient Music* i concerti grossi del Corelli, Geminiani, Händel, AVISON, MARTINI, per dar luogo alle sinfonie di MOZART e di BEETHOVEN.

Nella scuola di Berlino si può vedere un'influenza di Tartini nella separazione netta fra solo e Tutti.

Ad esempio:

- Tutti (tema principale sulla tonica)
- Solo (idem)
- Tutti (tema principale sulla dominante)
- Solo (elaborazione)
- Tutti (tema principale abbreviato)
- Solo (modulante)
- Tutti (tema principale, coda)

Fra i primi che coltivarono il concerto per cembalo nella disposizione più moderna è da annoverare il Bach di Amburgo: nel suo secondo concerto del 1734 fonde la melodica tedesca con lo stile del canto italiano. E' la duplice natura di questo Bach: negli *Adagi* sente come un tedesco, negli *Allegri* come un italiano, nell'espressione della passione drammatica si congiunge immediatamente alla scuola operistica di A. Scarlatti. Ordinariamente non si vede un secondo tema, l'interesse è posto sul tema principale, tema sempre inventato di nuovo ossia diversamente formato, trasportato, di nuovo armonizzato, sempre riconoscibile come portatore dell'idea fondamentale (se vi sono due temi questi hanno pari importanza anche se il primo si chiama primo).

Si diffonde frattanto e sempre più il pianoforte; in luogo del suono non attutito del cembalo, somigliante a quello pizzicato dell'arpa, si ode il suono del pianoforte simile a tocco di campana. Dal 1760 si nota la decadenza dell'arte cembalistica, più rapidamente a partire dal 1780. Il passaggio al pianoforte è comprovato dalle opere che recano la scritta: « Cembalo o Fortepiano ». Nel maggio del 1767 il pianoforte venne suonato a Londra, per la prima volta in pubblico; a Parigi nel 1769, senza otte-

nere per altro pieno riconoscimento. L'onore di avere aperto le porte al pianoforte spetterebbe al più giovane figlio di Bach, Joh. Christian. Maturo ormai il suo concerto in re magg. risalente al soggiorno milanese, dove nel Tutti si ha un primo e un secondo tema e nel corso seguente della elaborazione (*Durchführung*) i due temi vengono sviluppati. Si parla ora di AGRELL, HASSE, GRAUN, ALESSANDRI, ABEL, SCHRÖTER, KELLNER, VOGLER, GIORDANI.

Ancora nel Settecento Vienna era una colonia musicale italiana. Le relazioni sono simili a quelle del periodo del Bach milanese in Inghilterra, ma con questa differenza, che si scorge in Austria una inclinazione alla improvvisazione, alla danza, al canto popolare; il concerto professionale e le iniziative accademiche all'inglese sembrano ignorate. WAGENSEIL, viennese, compone concerti, restringendoli a due Soli, però prolungati, e tre Tutti, assegnando al secondo « solo » lo sviluppo. Dei concerti di HAYDN è rimasto un concerto per violoncello, negli altri si constata che la tecnica è ancora quella del cembalo, ma in un rondò ungherese sta già la tecnica del moderno pianoforte. Vissero in quel tempo ANTONIO STEFFAN, LEOPOLD HOFFMANN, un FRANZ DUSSEK di Praga, considerato un precursore di Mozart. In Mozart è la linea dello sviluppo del concerto del Sud, laddove Beethoven raccoglie i fruttuosi principii del concerto del Nord e trapassa nell'Ottocento. Nei concerti di Mozart fino al concerto in si bem. magg., n. 6, del 1776, è dato l'influsso italiano: nel gusto lombardo, nel tipo della sinfonia italiana, specie nel tempo finale. Lo stile cembalistico si appoggia alla scuola violinistica italiana, ma in seguito il procedimento cembalistico si converte in stile pianistico, anche perchè il pianoforte faceva la sua comparsa a Vienna. Altresì Mozart aveva guardato a Joh. Chr. Bach, specialmente nell'uso tematico. Si noti che nel concerto in la magg., n. 23, Mozart pone tre temi, il primo e il secondo nel Tutti, poi tutti e tre nel solo.

Con Mozart sono attivi non pochi compositori, fra i quali lo Schering nomina di sfuggita il BOCCHERINI, la-

sciando inspiegate, almeno in questa parte della sua storia, le ragioni della quasi omissione del Lucchese. A proposito di Boccherini citeremo il Concerto per violoncello in si bem. magg., che sarà eseguito nella Settimana Senese, a torto negletto (vedilo nella revisione di Guglielmo Barblan): opera che non si tiene alla superficie, interessante altresì per come suona il violoncello, lo strumento caro al Boccherini, strumento che sembra nato per una certa espressione da cui si lascia naturalmente investire, talora con quel tanto di palpito che è proprio alla sua affettuosa espansività (allora per altro non ancora intorbidato dal pieno romanticismo).

Con Mozart si segnalano KOZELUCH che, come insegnante e autore, avrebbe spinto il pianoforte verso la pratica; inoltre DITTERSDORF, HOFFMEISTER, PLEYEL, DUSSEK, ecc.

In Francia, quanto si propagò il gusto del concerto, non sembra che esistessero virtuosi di alto grado, particolarmente nell'arte del violino, come quelli dell'orchestra di Scarlatti a Napoli, nè i 24 *violons du roi* erano in possesso di una tecnica come la esigeva il concerto solistico. Il primo notevole autore di concerti fu J.M. LECLAIR, di scuola italiana, scolaro di Somis, che compose nel 1736 e nel 1744 due libri di concerti per violino solo, quartetto e basso d'organo: nell'op. 7 sono manifesti i concerti da chiesa di Torelli, ma nell'op. 10 il francese va oltre Vivaldi, i suoi temi sono caratteristici, l'assieme indipendente.

Allorchè incominciarono i pezzi virtuosistici spiccava, nel concerto francese, una rivalità o meglio una relazione di rivalità fra solo e Tutti. Nel primo tempo la consueta divisione: quattro Tutti e tre soli. Il concerto francese per violino è un prodotto della Rivoluzione, un parente delle opere giovanili di Cherubini, Méhul, e come queste una incarnazione (*Verkörperung*) delle migliori qualità della nazione francese (il Cherubini è considerato qui come compositore francese). Nel rondò, ultima parte del

concerto, si ha una caratteristica molto amata dai francesi.

PUGNANI, il grande violinista dall'« arco magno », piuttosto che il compositore, ha influito sul VIOTTI. Pugnani ha un volto italiano, egli ritorna a Tartini e non presenta mai un secondo tema. ANT. LOLLI è il rappresentante del virtuosismo; sebbene i suoi concerti non brillino per grande valore musicale si deve dire che egli ritrovò molti effetti violinistici e aiutò il sorgere dell'arte francese fin da quando si presentò ai *Concerts spirituels*.

Con Viotti si ripete la vicenda del Lulli: nato in Italia, cresciuto alla scuola italiana, reso istruito dai molti viaggi, egli assimila il sentire francese, tanto che dell'Italia poco gli rimane. Oltre che la disposizione violinistica, possedeva il Viotti una originaria invenzione. Fino al 1799 egli aveva composto venti concerti e con questi pose il fondamento del moderno concerto virtuosistico; pare che Beethoven abbia studiato questi concerti prima di comporre il suo concerto per violino (vedi il Finale del concerto di Viotti in re magg., 6/8, il ventesimo). E Viotti faceva scuola. Si trovano più e meno sotto la sua influenza R. KREUTZER e P. RODE. Fra gli altri di scuola francese sono da nominare MESTRINO, BAGGE, FODOR, LAFONT.

Fra i concerti del violinista L. BORGHI si cita quello in sol magg., che somiglia, nella tematica, nel portamento del violino, nella disposizione delle parti, al concerto in la magg. di Mozart. Al concerto francese si avvicinano i maestri di Mannheim, fra i quali C. Stamitz, che ha perduto i suoi italianismi per acquistare uno stile personale; per altro assume dai francesi il rondò nella sua tipica disposizione col minore.

Dopo la Rivoluzione francese l'ambiente era cangiato, specialmente per il sorgente, intenso soggettivismo venuto a dominare anche nel campo della musica. Beethoven fu la prima rilevante personalità di questa tendenza, che poi, più che tendenza, era una età: il romanticismo. Che egli non abbia attinto dalle sorgenti italiane, come ritiene lo Schering, ci pare impossibile. Nessuno, a nostro credere,

può dimenticare ciò che operarono le vecchie generazioni, e infatti il basso albertino, lo riconosce poi anche lo Schering, si trova in Beethoven (concerto per pianoforte in si bem. magg.). Al tempo di Beethoven e, precisamente, già nel 1800, il pianoforte aveva più forza di suono che al tempo, pur così vicino, di Mozart. Di fronte all'orchestra esso stava nelle stesse relazioni del cembalo di fronte al quartetto accompagnante di un Ph. E. Bach. Nei concerti in sol magg. e in mi bem. magg. per pianoforte, Beethoven rompe, senza riguardo, gli ultimi ponti che congiungevano il concerto romantico al concerto superficiale corrente, e il momento caratteristico della separazione si trova nell'unione dell'orchestra col solo.

Da Beethoven si scende a HUMMEL, CRAMER, CZERNY, a un VÖLFL, che con i suoi *Militärkonzerte* faceva squillare fanfare marciali e suoni di guerra. I primi concerti di K. M. von WEBER risalgono agli anni 1810 e 1812, ad un tempo cioè in cui correivano per la Germania fermenti di lotta per la libertà: il primo concerto risente di tale stato d'animo, il secondo, ordito con finezza, si svolge invece in tono d'intrattenimento. Dopo Weber si devono ricordare il FIELD, apprezzato da SCHUMANN, e il KALTKBRENNER che precede CHOPIN: entrambi spiccano nella ornamentazione pianistica, nel giuoco fluente di terze, di seste, nella bella melodia della romanza, nel tono sereno e gioviale del rondò. Nel concerto in mi min. di Chopin, sia nell'ordinamento, sia nel carattere, è il tipo del concerto romantico, anche brillante, per pianoforte. Il concerto per violino e il primo per pianoforte composti dal MENDELSSOHN appartengono ai pezzi più ispirati di questo autore: il Tutti, racchiuso in poche battute, agisce con tanta tensione da farci sentire l'entrata del solo come una elementare, perentoria necessità.

Schumann dà l'impressione, a volte, che egli discenda, nel concerto, dalla sonata per pianoforte: nell'ultimo tempo, relativamente concertante, cade un tema, non brillante, che ha tuttavia grande potere di accensione. Ma quali poetici elementi vengono alla luce nelle sue opere

(si pensi al concerto in la min.). IGNAZ MOSCHELES compone concerti senza pausa fra tempo e tempo. Di LISZT si legge nel manoscritto del suo concerto in mi bem. magg. del 1848: « Concerto symphonique ». Della vecchia forma si osserva la legge fondamentale dell'azione come contrasto, inoltre si nota l'uso particolare della variazione ritmica; ciò che all'inizio viene presentato con una breve, penetrante esposizione, come materiale fondamentale, si trasforma via via nel percorso; e si riconosce ad ogni momento uno stato d'animo. Nel concerto in la magg. di un sol tempo, come quelli di Moscheles, uno sviluppo drammatico è portato alle ultime conseguenze. Questo concerto rappresenta un nuovo tipo di concerto. Tale tipo rientra nella musica a programma, ma nel senso che le dava Beethoven, descrizione cioè di stati d'animo: qui il pianoforte ha importanza pari all'orchestra, entrambi tessono con la stessa compartecipazione. BRAHMS ritorna ai tempi separati, alla disposizione dell'età di Beethoven: sta lontano dallo spirito brillante; si esterna nei più piccoli quadri di suono come nei più grandi tempi; non concede il più piccolo spazio al virtuosismo; orchestra e solista crescono insieme, operano più in collaborazione che in contrasto; s'inquadra nel concerto sinfonico specialmente perchè al lavoro contrappuntistico, poggiante su grandi idee, è dato largo spazio. Con RUBISTEIN il concerto si fa più esteriore, sebbene i suoi ultimi concerti in re min. e in mi bem. magg. figurino fra la più bella fioritura dell'arte del moderno concerto. A Rubistein segue CIAIKOVSKI, alla sua maniera egli offre un modello nel disporre una successione libera e soggettiva, l'alternativa fra solo e orchestra, la partecipazione della poesia al virtuosismo (ciò che per altro non accade di sovente). Fra i russi ancora RIMSKY-KORSAKOF, RACHMANINOF, SRIABIN, nel quale ultimo, certamente progressivo, si notano un'arte minima di frazionare il ritmo, l'armonia volta al fine di preparare al solista una disposizione d'animo gioiosa.

In Francia sorge fra tutti SAINT-SAËNS, il quale dà l'impronta ad un nuovo tipo di concerto allorchè inter-

preta modernamente la vecchia scuola del concerto brillante: il suono è di una trasparenza senza l'eguale, l'autore può talora ridare forza, interiorità alla vita del sentimento. Il concerto di MASSENET consiste, nel primo tempo, in parte in una parafrasi del pianoforte su suoni prolungati dell'orchestra, in parte in piccanti e sviluppati motivi di danza. Ma il concerto si avvia verso uno stile da *Salon*, fatta eccezione di LALO, ad esempio, che ha qualcosa da dire. In Scandinavia sorge un GRIEG, in Italia SGAMBATI e MARTUCCI, i quali risentono di Schumann e di Brahms, in Boemia DVORAK, in Ungheria DOHNÁNYI, in America MAC DOWELL, in Svizzera HANS HUBER.

Sin qui si è parlato specialmente dei concerti per cembalo o per pianoforte, ora si passa a trattare esclusivamente dei concerti per violino, per violoncello, per fiati, e si ritorna anche indietro fra i vecchi autori già nominati.

Al principio dell'Ottocento il concerto per violino non ha la fortuna del concerto per pianoforte. La ragione va ricercata nella diversità attuale dei due strumenti: il primo ha raggiunto un massimo di rendimento, il secondo si trova in pieno rigoglio, tecnica e rendimento progrediscono continuamente. Come poteva il violino gareggiare con l'orchestra moderna? Il PAGANINI si può citare come esempio particolare, ma il nuovo concerto è rappresentato dal pianoforte. S'intende che il concerto per violino continuava a splendere, come prova il concerto di Beethoven, quantunque dovessero passare anni prima che esso, opera di eccezione, potesse essere apprezzato a dovere. Per intanto era SPOHR a raccogliere allora col suo stile cantabile, con la sua forma, del resto non nuova, di preludio - recitativo con aria tripartita - Allegro. I concerti di Spohr si diffusero presto e divennero modelli per i violinisti tedeschi; ma quando nel 1845 comparve il concerto di Mendelssohn si capì senz'altro che, conservando e affermando un suo romanticismo, esso lasciava nel passato la musica di Spohr e quella di scuola francese. Veniva da

una sorgente freschissima, porgeva la bellezza del suono del violino.

Il più grande trionfo del virtuosismo è ottenuto da Paganini, con un'arte magica che prende tutta l'Europa; VIEUXTEMPS, con certe limitazioni, può essere collocato a fianco di Liszt; WIENIAWSKI, col concerto in re min., ottiene grande successo, ciò nonostante di esso quasi più si parla, oggi; MAX BRUCH è molto applaudito nel suo concerto in sol min.; non si dimentichino RAFF e JOACHIM autore di un concerto al modo ungherese. Di Brahms lo Schering loda particolarmente il primo tempo del concerto op. 77, laddove noi vorremmo aggiungere che il seguente *Adagio* è una delle più belle pagine di musica di ogni epoca. Si ricorda infine Ciaikovski, il suo concerto in re magg., di buona tematica e pieno di slancio.

Da GIUS. JACCHINI incomincia la letteratura del concerto per violoncello, con Tartini, Haydn, Boccherini che ebbe un giorno pieno riconoscimento per la cantabilità del suo cello, Borghi, ABEL, DUPORT. Fra i concerti per viola vanno rammentati quelli di C. Stamitz, Toeschi, ROLLA, PLEYEL. Nei concerti pubblici si verificano ancora oggi buoni successi per i concerti di flauto, oboe, clarinetto, e ciò rende manifesta una certa attrattiva per quegli strumenti come solisti. Nei programmi del *Gewandhaus* degli anni 1789-90-92 figurano sempre due concerti per fagotto. Un concerto per tromba fiorì specialmente nel Sei-Settecento. Concerti per trombone furono composti dal famoso virtuoso di quello strumento, G. PUNTO.

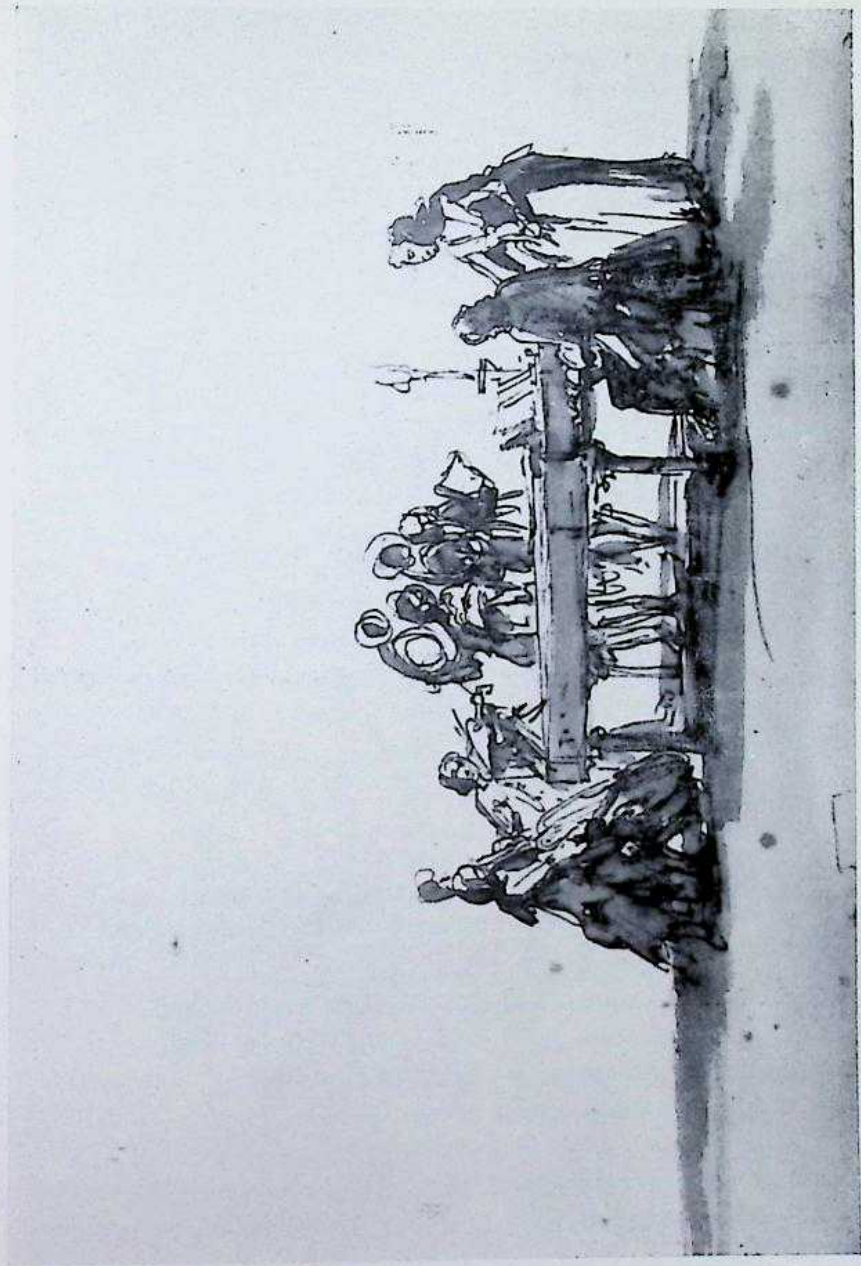
Non occorre ripetere che al tempo dell'*Oberon* il corno era gradito dappertutto, risuonava volentieri anche nelle sale da concerto.

Per la storia del concerto il discorso dovrebbe essere un po' più lungo e talora indiretto (indiretto quando altre forme toccano il concerto). Ma qui non è il luogo, dato che abbiamo voluto solamente presentare una sintesi di detta storia, servendoci in parte di quella dello Schering,

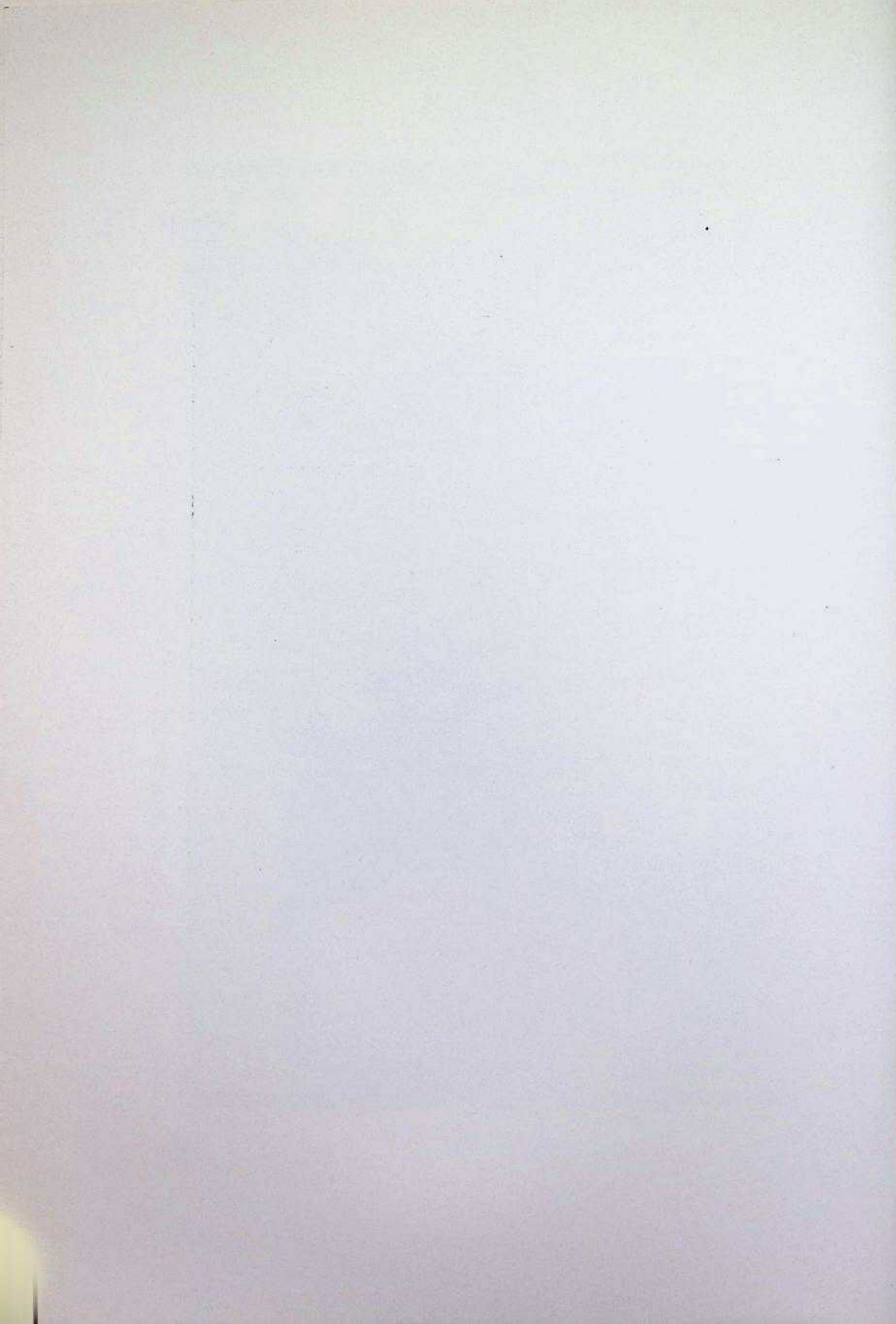
che ci par fondamentale e che, essendo poco conosciuta da noi, può riuscire di utilità anche se presentata per sommi capi.

Ciò che vuol dire il concerto ci è ormai noto da quanto abbiamo esposto e riferito sopra e del resto esso è in certo senso organicamente legato all'uomo, che vuole talora evadere verso il divertimento e cerca a preferenza, almeno ce lo auguriamo, il poetico divertimento. Se un concerto è la rappresentazione viva del concerto, ossia se ha realizzato la forma estetica, è un poetico divertimento: poetico poichè, appunto, ha raggiunto l'arte, divertimento poichè, appunto, con l'arte e nell'arte, diverte.

Il concerto piace anche al popolo, che è particolarmente portato ad ammirare l'abilità dei concertisti. Sebbene il concerto sia nato in ambienti di cultura, pare che gli autori, in certi casi, abbiano voluto abbinare o integrare, nel linguaggio delle classi colte, il modo popolare fondendo due lingue, due espressioni in una. In fatto di comunione con l'ascoltatore ciò è un apporto, un ingrandimento, se vogliamo, non un discendere di grado ma semmai un salire, in quanto l'originalità è tanto più vera ed efficace quanto più, si direbbe oltre se stessa, ci fa « sentire » le radici da cui sortì, l'ambiente che la circonda, il « noi » nell'« io ». Beethoven nel suo concerto per violino ci dà veramente, nell'ultimo tempo, il gusto del concerto, nel senso a cui abbiamo accennato or ora, quando va a cercare spunti fuori di sè, gustandoli prima di noi senza che la sua individualità rimanga coperta e senza cadere in contraddizione con i due tempi precedenti, che sono di stile più elevato, e senza perdere anche qui la sua qualità inventiva. Infatti il terzo tempo è stato vivificato nel polaresco, ma è tutto di Beethoven, anche se Beethoven ha sentito e assimilato influenze esterne, approfondendo uno stile di carattere immediato, secondo il nuovo contenuto in cui il contrasto con gli altri tempi è bensì un contrasto ma non tale da rompere i rapporti con essi. Il rondò dell'ultimo tempo irrompe con un motivo popolare che



IL CONCERTO: Disegni dello Zocchi (Galleria degli Uffizi)



però viene proseguito con carattere di sviluppo individuale, del resto molto semplice (vedi nell'esempio seguente le note contrassegnate sopra):



Seguono due cantilene imparentate al rondò, esposte dal solista e ripetute dal fagotto. Tutto con una certa propensione per l'allegro, sebbene le cantilene abbiano timbro melanconico. Ma si tratta sempre di contrasti, propri specialmente al concerto. Non occorre aggiungere che il concerto di Beethoven per il violino è un capolavoro non più superato, sebbene quello di Brahms gli stia a fianco molto solidamente. E piace alla parte migliore del pubblico non meno che al pubblico in generale; a nessuno insomma rimane celata la bellezza dell'opera. Per questo motivo abbiamo voluto chiudere il nostro contributo sul concerto con l'opera di Beethoven, essa rappresenta senza dubbio il più alto grado raggiunto dal concerto.

Non è però che nel Novecento non arrivi il concerto, vi giunge bensì ma contrastando molto nei suoi aspetti, PIZZETTI, nel concerto per arpa e orchestra che ci fa sentire lontano anche il tocco del plettro, ritorna indietro in ciò che gli è familiare, magari nella propria infanzia, e insieme esprime qualcosa di nuovo. Così deve essere: il passato nel presente, il presente presente, e l'avvenire non c'entra poichè ciò che succederà riguarda gli ascoltatori che verranno dopo di noi. Il problema dovrebbe essere posto in questi termini. Non c'è bisogno dell'avvenire, di ciò che non è ancora venuto per creare una musica nuova nel presente.

Ma che cosa significa voler sentire l'avvenire nel presente? L'idea deve essere suggestiva e allettante se ha preso non pochi compositori, che si sostengono con nuovi metodi allo scopo di creare un'altra e nuova espressione, avvalendosi appunto di nuove tecniche atte a render più agevole la ricerca dei suoni nuovi. Il Pizzetti non è tentato dall'avvenire, se vogliamo giudicarlo da quest'ultimo concerto. Ma si badi a SCHÖNBERG, si prenda il suo concerto per violino e orchestra: è ultra-moderno e non tutti gli ascoltatori si sentono la forza di riconoscerlo o di accettarlo. Perché? Perché il metodo e il linguaggio sono insoliti? Ma la sicurezza di aver superato il nostro ed il proprio passato non può darsi che sia stata l'unico modo di Schönberg per creare? Ma per noi? Sia questo l'ostacolo che ci impedisce, nel concerto per violino, di penetrare direttamente in quella personalità?

Sarà utile riprodurre, alla fine, un brano dell'Ottocento, un pezzo di critica per immagini, di Heine, a proposito di un concerto di Paganini, come qualche volta la faceva ai concerti il poeta, da cui attinse anche il Barilli: « Oh! erano le melodie che l'usignolo modula nel crepuscolo quando il profumo della rosa gli inebria di desiderio il cuore presago di primavera. Era una beatitudine di languore e di spasimi voluttuosi! Eran suoni che si baciavano, poi si sfuggivano imbronciati e finalmente ridendo si riabbracciavano e si fondevano insieme, per morire nell'ebbrezza dell'unisono. Sì, quei suoni, facevano l'allegro giuoco delle farfalle: l'una per baia si sottrae all'altra, si nasconde dietro un fiore, ma viene finalmente raggiunta e allora insieme, spensieratamente felici, si perdono in alto nell'aurea luce del sole. Eppure un ragno, un semplice ragno può preparare d'improvviso una tragica sorte a queste farfalle innamorate. Il giovane cuore lo presentiva? Un triste suono sospirato, come presentimento di prossima sventura, s'insinuò lieve fra le più incantevoli melodie che s'irradiavano dal violino di Paganini... Gli occhi di lui s'inumidiscono... Egli s'inginocchia in adorazione dinanzi all'amata... Ma ohimé! in quella

che si piega per baciarle i piedi, scorge sotto il letto un piccolo abate. Non so che cosa potesse avere contro quel pover'uomo, ma il genovese divien pallido come la morte, agguanta con mani furibonde il mal capitato... lo getta fuori della porta, poi, tratto di tasca un lungo stile, lo immerge nel seno della bella giovane... In quel momento risuonò da ogni parte: " Bravo! Bravo! " » (in *Reisebilder*, trad. ital., vol. II, pp. 310-11, 1930).

MUSICA VOCALE DA CAMERA IN ITALIA NELL'ETA' BAROCCA

DI CLAUDIO GALICO

Nel canto, l'obiettivo rapporto che il compositore instaura fra parola e suono è un carattere distintivo, e un positivo metro di classificazione e definizione dello stile. Da questo punto di vista, l'esperienza storica dimostra una permanente alternativa di tendenze: un atteggiamento di riguardo per i valori semantici e prosodici della parola e del discorso letterario messo in musica; oppure una situazione di limpida autonomia di valori e nozioni schiettamente musicali. Il suono può essere strettamente condizionato, sul piano tecnico ed espressivo, dal testo; oppure può fiorire in uno stato di indipendenza, con la parola ridotta a mero appoggio materiale della melodia cantata. E fra i due atteggiamenti estremi v'è la gamma delle soluzioni intermedie, promosse dalla varia combinazione ed articolazione delle due tendenze (è forse inutile soggiungere che accertamenti di questo tipo non implicano nella musica alcun giudizio di merito, non mirano ad istituire alcuna graduatoria di valori propriamente estetici).

Al principio del secolo XVII l'ago della bussola del gusto viene orientandosi in Italia verso il primato della poesia e la soggezione del suono. Questo fu uno dei primari moventi della radicale mutazione stilistica avve-

nuta nei modi e nelle forme di canto e nella musica italiana intorno al 1600. In un breve giro di anni lo stile vocale inclina generalmente verso il tipo della monodia accompagnata, ossia del canto a una voce sostenuta da strumenti.

In realtà, già durante il '500, nel periodo del predominio polifonico, vigeva occasionalmente l'uso di mimetizzare in canto accompagnato la partitura originalmente distesa a più voci, isolandone una e sostituendo ciascuna delle altre con strumenti, oppure compendiandole in accordo sul cembalo, l'organo, il liuto. Si tratta di maniere alle quali vien dato convenzionalmente il nome di pseudo monodie; queste melodie canore sono in genere molto ornate, e ancora compromesse con pratiche contrappuntistiche.

Alla fine del secolo i musicisti tendono a dissolvere la tradizionale compagine polifonica: da quella collettività di melodie equivalenti emerge isolata in primo piano una voce sola di canto, singolarmente carica di tutta la responsabilità espressiva. E' distesa sulla linea del basso continuo: una parte autonoma, o neutra addirittura, sostanzialmente di moderno senso armonistico, svincolata da implicazioni contrappuntistiche, da realizzare su strumenti polifonici.

Al principio monodico s'associa coerentemente il differente gusto vocalistico: la declamazione melodica viene rigorosamente condotta su base sillabica, modulata con semplicità, e regolata con ritmica sincronia sulla accentazione e sulla articolazione prosodica del dettato poetico. E' il « recitar cantando »; esso mira, con la subordinazione dei valori musicali, a una pronunzia canora che assicuri, contro il passato « laceramento della poesia » (Peri), contro la polifonica « confusione e zuppa delle parole » (Agazzari), la perfetta intelligibilità del testo; e della parola — questo presunto contenuto della musica — interpreti i simboli e valorizzi la virtù espressiva.

In questa vicenda dello stile, al naturale sbocco di irresistibili tendenze del gusto musicale si accordano motivi

di altro genere, come la illusione umanistica, tenacemente coltivata dalla Camerata fiorentina, di resuscitare greci e romani modi e forme di canto.

Veramente, la modificazione dello spazio sonoro tradizionale segna il passaggio dalla monumentalità corale rinascimentale al patetico individuale barocco; e la diversa qualità del canto, minutamente modellato sulla parola e tendenzialmente alieno dalla decorazione edonistica, ne fa il linguaggio per eccellenza di soggettivi « affetti ».

Una maniera vocale già così incline a una esatta dimostrazione dei valori verbali è anche prontamente sincronizzabile col gesto spettacolare, con l'azione scenica: perciò trova elettiva applicazione nella rappresentazione drammatica e nello stile rappresentativo da camera; e dei primi saggi operistici fiorentini e romani il recitativo monodico è appunto il linguaggio specifico. Questa fondamentale invenzione della voce personaggio, individualmente caratterizzata sia sotto il profilo timbrico, o tecnico, sia sotto quello psicologico ed espressivo, è perfettamente consona alle tendenze ed agli spiriti di quel tempo storico, del quale diviene uno degli emblemi.

La conversione dei musicisti alla pratica nuova coincide con l'avviamento alla conquista di una tecnica di canto specificamente definita: circostanza di grandissima portata per lo svolgimento del linguaggio sonoro. Si pensi solamente che la scrittura polifonica tradizionale costringeva ogni singola parte del complesso entro limiti ristretti di tessitura, corrispondenti all'ambito naturale della voce: si evitava così la interferenza ed il reciproco disturbo dei canti simultanei. Ora invece la voce può e deve evadere da quei limiti, spaziando liberamente verso l'acuto o il grave, oltre i confini fisiologicamente naturali del proprio registro. Il « solo », in queste condizioni, tende a compendiare in sé le qualità foniche dell'intero complesso; con quale enorme dilatazione di possibilità e di responsabilità ognuno può intendere.

Ampia estensione ed uguaglianza di emissione, agilità: questi sono requisiti del canto nuovo. E anche poiché il

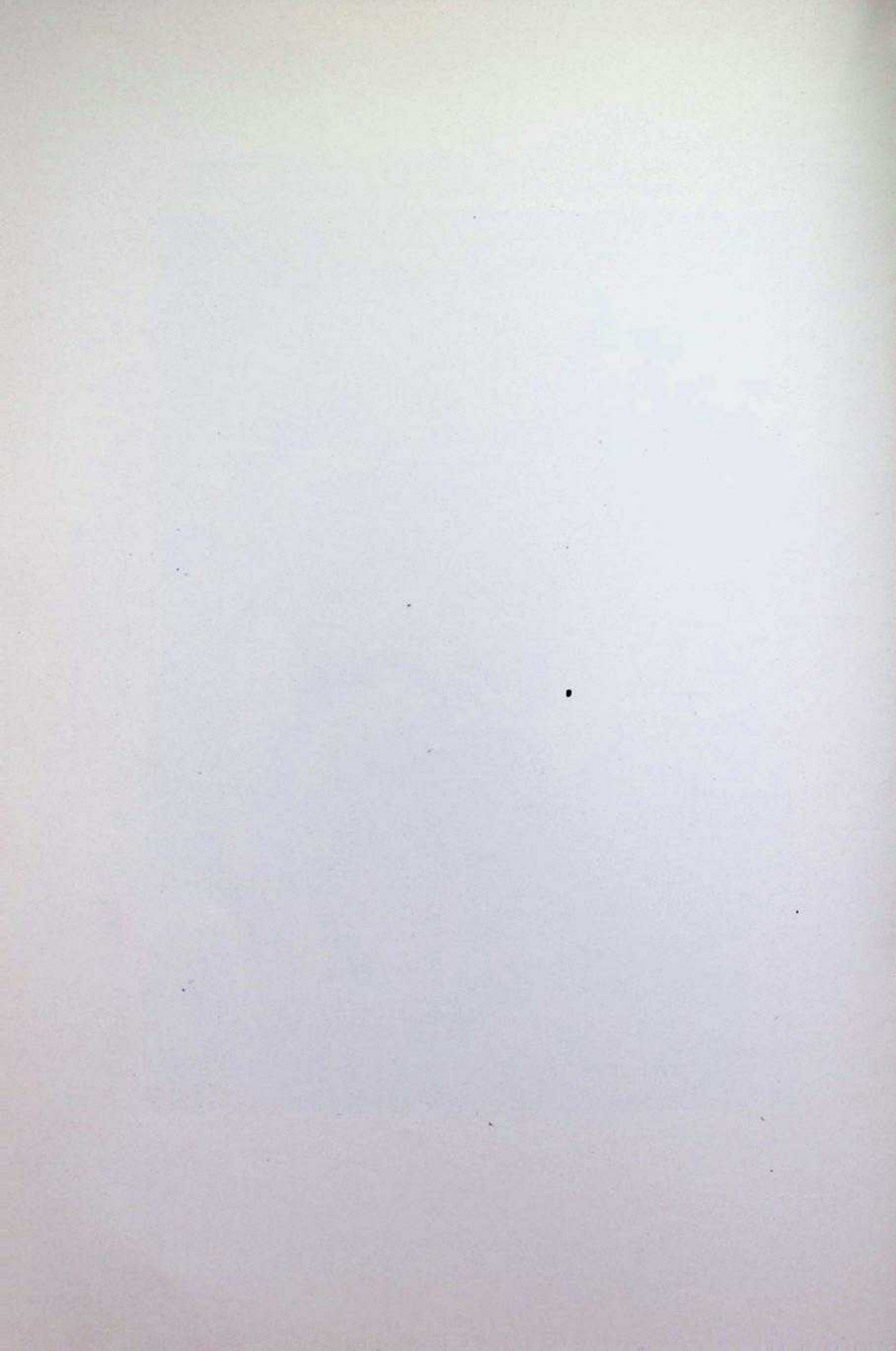
solista facilmente si identifica con un personaggio, altre sue virtù debbono essere una individualità timbrica spiccata, duttilità del fraseggio, capacità di riprodurre ed interpretare gli affetti del componimento. Sicché al cantore non è più solo insegnata la usuale grammatica musicale, come fino allora era sostanzialmente avvenuto; egli comincia ad essere specificamente ed assiduamente addestrato al perfezionamento tecnico dello strumento vocale, agli artifici d'una esecuzione vieppiù ricca di effetti intrinseci. Nomi femminili insigni impersonano in quell'età la figura dell'esecutore virtuoso: Vittoria Archilei, Adriana Basile (la Bella Adriana), Caterinuccia Martinelli, Francesca (Cecchina) Caccini, Barbara Strozzi; mentre comincia a crescere la rinomanza dei castrati, falsettisti naturali, caratteristico prodotto di quella situazione storica.

Tecnica canora e arte compositiva sono coerenti e sincroni nel processo di sviluppo. Giulio Caccini (1550-1618), in quelle *Nuove Musiche* (Firenze 1602) che costituiscono una delle due prime collezioni a stampa di monodie da camera — l'altra è di D. Melli, *Musiche ... per cantare* (Venezia 1602) — inserì una prefazione che può essere considerata il primo trattato vero di canto; ché le prescrizioni là contenute son dettate solo per la voce, e assolutamente proporzionate ai suoi specifici problemi, e non sono ammaestramenti di una tecnica d'esecuzione e d'agilità indifferentemente applicabile alle voci come agli strumenti. Passaggi, accenti, portamenti, esclamazione, gruppo, trillo, sono termini del lessico vocale cacciniano: alcuni convenzionali, altri nuovi; tutti volti a nuovi spiriti. Sono motivi ornamentali coi quali nel razionalistico recitativo s'infiltrano elementi avversi al principio teorico, elementi specificamente canori.

Caccini, Melli, Brunetti, Rasi, d'India, Peri, Saracini, Berti: il cantar solo in stile recitativo conquista rapidamente la supremazia nel mondo musicale. Di questa produzione per la camera il pubblico fa un consumo larghissimo. Le pubblicazioni si moltiplicano. Nel frontespizio delle stampe figurano non di rado nomi prestigiosi d'autori:



IL CONCERTO: Inc. Guercino - Scultore Bartolozzi (Galleria degli Uffizi)





IL CONCERTO: Inc. Guercino - Scultore Bartalozzi (Galleria degli Uffizi)

della personalità d'alcuni la critica storica ha già definito i lineamenti essenziali; di moltissimi non conosciamo che il nome. I titoli delle raccolte ereditano denominazioni già usate dai madrigalisti del Cinquecento: Scherzi, Capricci, Enigmi, Echi, Dialoghi; oppure sfoggiano termini più letterariamente evocativi: Fuggilotio (Caccini 1613), Recreatione (Anerio 1611), Gratie e Affetti (Negro 1613), Fanfalughe (Donati 1630), Vaghezze, Diletti, Inventioni, ed altri simili.

Consideriamo ora le forme. Madrigali e Arie sono i titoli usati da Caccini: come indicazione generica, ch  tale resta sempre questo tipo di classificazioni, si osserva che i madrigali cacciniani hanno forme aperte e snodate, strutturate in sezioni diversamente composte, liberamente seguenti il corso del verso libero madrigalesco; le arie sono invece melodie create su testi ripartiti in strofe aventi uguale abitudine metrica, quindi formate di repliche simmetriche di periodi musicali chiusi. Pi  severa la qualit  musicale dei primi, pi  lieve ed agile quella delle seconde: vi   riflettuta la tradizionale distinzione fra l'arte pi  aristocratica e dotta del madrigale polifonico e quella pi  dimessa e facile, e pi  intrisa di ridenti spiriti popolareschi, della canzonetta, della villanella, del balletto. Nell'aria poi si accentuer  la influenza della musica di danza, conferendo alla condotta ritmica del canto un andamento vieppi  vivace e leggiadro. Elementi recitativi, ariosi e ornamentali, ancora in uno stato indifferenziato, sostanziano quelle forme vocali.

Un particolare tipo di aria consiste inoltre nella ripetizione pi  o meno esatta di un basso melodico, sul quale viene disteso di volta in volta un canto diverso: forma di variazione strofica che Alessandro Grandi chiam  nel 1620 col nome di cantata (e assai meritevoli sono sul piano estetico le cantate di Grandi). Il nome di cantata, accolto da altri artisti, come Berti, Turini, Rovetta, dilatandosi la sua accezione,   destinato a un'enorme fortuna. A spunto per le cantate strofiche del primo Seicento furono anche assunti bassi di canzoni molto divulgate, antiche e popo-

lari: Passamezzo antico, e moderno, Romanesca, Folia, Ruggiero. Anche Ciacona e Passacaglia son bassi da variare, d'origine forse più recente dei precedenti. Il musicista usa sempre le repliche di quei bassi, o almeno del loro scheletro armonico, a sostegno di diverse elaborazioni melodiche.

Assieme con le forme di canto a voce sola fioriscono in quei primi lustri del secolo anche quelle a due o più voci, tramate su un sostegno armonistico strumentale. Hanno argomenti e personaggi letterari, o pastorali, o morali: vi appaiono cantando Tirsi e Clori (Monteverdi); Adone, Venere e Pastore (Grandi); Anima e Corpo (Bellanda); Anima e Amore (Grandi); e così via. Il dialogo ha due modi: duetto, a voci alterne, e *bicinium*, a voci simultanee. S'applicano separatamente; oppure anche insieme nel medesimo lavoro.

Questo linguaggio polivoco è concertante: nasce dalla associazione e dal confronto di individualità timbriche diversamente sentite. In altre parole, la condotta melodica delle singole voci, che collaborano riunite, è determinata dalla esperienza monodica e recitativa; e l'insieme non è più affatto l'omogeneo accordo delle parti, quale s'aveva nella passata polifonia. Vi figurano, è vero, stilemi polifonici, come l'imitazione, persino canonica; e inoltre i rapporti contrappuntistici sono regolati da norme sintattiche ormai divenute convenzionali. Ma la qualità del fraseggio canoro, l'articolazione e la tensione del dialogo, son nuove e perfettamente intonate al gusto del cantare arioso ed affettuoso del primo Seicento. D'altra parte, queste forme polivoche non rappresentano propriamente alcuna rivincita della polifonia sul principio monodico: ma provengono piuttosto dalla intima modificazione del madrigale cinquecentesco, ora trasformato in un concerto di poche voci disposto sul basso continuo (e questi duetti e terzetti concertanti offrono modelli strutturali alla sorgente forma sonatistica polistrumentale).

La musica di Claudio Monteverdi (1567-1643) incarna perfettamente questo svolgimento e questa disposizione dell'arte vocale: le sue invenzioni di valore altissimo, colme

di « attualità » e di spiriti novatori, fioriscono per l'appunto non contro, ma dentro la tradizione madrigalesca; senza limiti angusti di teoretici partiti presi, esse concretano un arco di attuazioni formali vastissimo. E la multiformità assolutamente geniale delle creazioni di Monteverdi sfugge a un tentativo di classificazione sommaria.

Nell'arte italiana, intorno al quarto decennio del secolo XVII, si viene infine compiendo la restaurazione di valori schiettamente musicali. Il belcanto allora nascente costituisce appunto la definitiva vittoria, sull'intellettualistico primato della parola, di quella vocazione canora, di cui s'erano già prima intraveduti gli annunzi. Belcanto (la denominazione è ottocentesca; vi sono storici che chiamano « buon canto » quello cacciniano e recitativo, e poi « canto figurato » questo più vocalmente sontuoso) non è una forma, ma un modo, uno stile, o almeno una disposizione, che segna e indirizza tutta la musica italiana a partire da questo tempo fino alla fine del '700.

Quello stile s'andava affermando nell'arte di molti cantanti (e senza dubbio esso implica un radicale mutamento di impostazione fisiologica, quindi di specifica qualità fonica, dello strumento vocale). E trovasi ancora esatta corrispondenza fra la pratica canora, la didattica e l'arte compositiva. Per cui non sapresti se la tecnica s'affina per adeguarsi alle novità di scrittura di opere sempre più vocalmente complesse, o se viceversa i lavori tendono al virtuosismo per valorizzare lo strumento vocale dei cantanti divenuti espertissimi (e i compositori scrivono gli esercizi che allenano all'esecuzione delle opere loro; e i cantanti sono specializzati nell'esecuzione di variazioni e passaggi particolari, che essi inseriscono a loro piacimento nel testo scritto).

Da quest'epoca primeggiano, quantitativamente e qualitativamente, gli evirati. Il timbro neutro e asessuato, inimitabile, della loro voce s'attaglia perfettamente alla qualità pura e « astratta » del vocalismo vagheggiato allora. Questo aspetto ha una speciale rilevanza, in quanto corrisponde alla disposizione contenutistica dell'opera seria, in

cui vengono inscenati non personaggi reali, ma stati d'animo ideali, non figure concrete di uomini, ma incarnazioni di tipi e caratteri assoluti.

Semplici spunti tematici, mossi da agili ritmi di danza (il ternario prevale), privi di qualunque troppo viva accensione sentimentale, punteggiati in momenti particolari, e specie nelle cadenze, da floridi passaggi: così risuonano i canti. E nell'esecuzione c'è nitore e duttilità di fraseggio, lucentezza smagliante e uguaglianza di emissione, in un'ampia tessitura. E c'è soprattutto il desiderio di piacere, un sensuale amore per i belli e nitidi contorni melodici, per i vaghi « lunghi giri di note », nei quali le parole vengono dissolte. Quest'arte è apparentemente promossa da una disposizione esclusivamente edonistica.

Ma non inferiore alle pur grandi virtù foniche proprie del belcanto è la sua importanza storica: quel lirismo vocale di grande respiro è bello; e contribuisce in modo sostanziale all'arricchimento dell'idioma musicale, della composizione come della prassi esecutiva. La lussuosa proliferazione melodica, la mobilità inventiva, l'esuberanza fonica, in cui s'estrinseca l'edonismo canoro, determinano infatti la formazione di incisi, di cellule tematiche, di figure; fra loro diverse, nei passi virtuosistici ornamentali esse intervengono accostate in maniera indifferenziata ed omogenea (alludo qui soprattutto a quello che s'udiva durante le variazioni e diminuzioni improvvisate, delle quali leggiamo nei trattati esempi, esercizi e modelli, a modo di studi per l'improvvisazione). Obiettivamente, nasce così un patrimonio morfologico sonoro destinato a sostanziare, selezionato ed organizzato, le strutture musicali non solo vocali, ma anche strumentali, dei decenni successivi. L'esperienza del belcanto non comporta dunque solo momenti di alta trasfigurazione lirica nell'ordito del dramma scenico, non solo abbellisce e decora la vocalità cameristica; essa anche dilata riccamente, e in molti sensi, il dizionario musicale, fruttifica nell'arte stru-

mentale, e nell'insieme sollecita a distanza spiriti e forme del sinfonismo.

Nelle composizioni vocali da camera gli artisti mostrano di godere maggior libertà che nella composizione operistica. Prive di azione, la loro virtù consiste unicamente nella loro sostanza specificamente musicale: e non meraviglia quindi che certi loro valori soverchino quelli di molta contemporanea musica teatrale, organicamente più funzionale e più eterogeneamente condizionata da una serie di obiettivi vincoli e necessità (scena, gesto, allestimento, problemi pratici connessi alla presenza d'un pubblico vasto e forse poco selezionato, ed altri). D'altronde poi l'arte cameristica influenza quella teatrale: perciò avviene il notevole processo storico della « musicalizzazione » dell'opera, con danno obiettivo per il suo aspetto propriamente drammatico.

Cantata è il nome generico dei componimenti: una vicenda d'argomento pastorale, o drammatico, sempre amoroso, narrata cantando con alternative di recitativi e ariosi e culminante, in momenti privilegiati, in arie strofiche. Recitativo, arioso, aria; sono tre distinte maniere vocali adatte a tre momenti o caratteri del testo: narrativo, drammatico, lirico od ornamentale.

Luigi Rossi (1598-1653) e Giacomo Carissimi (1605-1674) compongono così, per la camera, a Roma: il primo ha una generosa vena di melodista elegante, di leggiadro cesellatore di canti; il secondo ha concisione, e una maniera sintetica e diretta.

Forme della cantata: la più semplice è un'aria sola, ripetuta per tutte le strofe del testo; la più complessa, a rondò, allinea ariosi e recitativi rilegati insieme da una breve aria periodicamente replicata a modo di ritornello; e c'è anche la cantata che segue fantasiosamente, e senza obblighi strutturali predeterminati, la vicenda narrativa. Ritornelli strumentali sezionano il canto; nei lavori con due o tre persone, pezzi d'insieme con struttura imitativa s'alternano agli assoli. L'aria, in questa età, è generalmente bipartita; e ogni parte si replica. Talvolta la prima parte si ripete in fine.

La generazione seguente ha i nomi di M.A. Cesti (1623-1669), G. Legrenzi (1629-1690), G. M. Bononcini (1640-1678) e A. Stradella (1645-1682). Le opere si dilatano e, per dir così, s'empiono di suono; riacquista importanza l'arte della combinazione contrappuntistica; voci e strumenti competono in bravura; si incrementa in misura inaudita la ornamentazione. Le maniere del canto vengono stilizzandosi e differenziandosi: il recitativo, narrativo o drammatico, ritmicamente sciolto, rapidamente declamato, moderatamente modulato, vicino al parlare comune; l'aria, lirica, melodicamente effusa, canora.

La sontuosa forma dell'aria col da capo è l'emblema sonoro di quest'epoca. E' in tre parti; e l'ultima è replica della prima, ma variata e arricchita d'ogni specie di abbellimento vocalistico.

P.F. Tosi (*Opinioni... sopra il canto figurato*, 1723) codificò con nitide espressioni « l'ordine col quale tutte le arie, divise in tre parti, vogliono essere cantate. Nella prima non si chieggono che ornamenti semplici, gustosi e pochi, affinchè la composizione resti intatta. Nella seconda comandano che a quella purità ingegnosa un artificio singolare s'aggiunga, acciò chi se n'intende senta che l'abilità di chi canta è maggiore. Nel dir poi le arie da capo, chi non varia, migliorando tutto quello che cantò, non è grande uomo ».

Quest'ultima nota induce ad accennare a una questione fondamentale: la grande differenza obiettivamente esistente fra le note scritte e la concreta realtà sonora. Questa differenza è quantitativa; nell'esecuzione infatti echeggiavano normalmente molte più note di quante figurano sui pentagrammi, sia nella parte solistica che in quella accompagnante. Molti compiti rimanevano affidati al libero estro, ed alla fantasia degli esecutori; la portata e la sostanza dei loro interventi sono tuttavia sistematicamente codificati nei trattati, in quelli di canto ed in quelli che insegnano ad improvvisare sul continuo. Per questo motivo, ai giorni nostri, le opere abbisognano di integrazioni vistose, di restauri molto vasti; pei quali

deve intervenire, nel cuore stesso della musica, la cultura, la sagacia, il gusto del filologo, al quale sono richieste doti molteplici e veramente d'eccezione. In ogni modo, il lavoro dell'editore, dell'esecutore, del critico deve essere permanentemente condizionato da una nitida coscienza e conoscenza del problema qui solo accennato; nè l'ascoltatore o amatore avveduto può ignorarlo, per una retta comprensione delle cose. Un solo esempio: quanti giudizi di merito potranno essere modificati, anche radicalmente, allorché possiederemo il suono vero della musica antica.

Al punto a cui ci ha condotti il discorso, fra i secoli XVII e XVIII, giganteggia la personalità creatrice di Alessandro Scarlatti (1660-1725). Le opere sue, che si vanno rivelando, sanzionano il suo primato artistico. Egli ha, come nessun altro, la capacità di conferire una infrangibile unità sentimentale alla dispersiva forma della cantata, e di animare ogni situazione o incidente del lavoro, rinfocolando o attenuando gli accenti canori, con limpida intuizione di drammaturgo musicale. La plastica vocalità, il senso vivo del chiaroscuro, la tensione e la caratterizzazione, l'alta facoltà individualizzante; per tali geniali doti Scarlatti si raccomanda assai più che per la sua pur fondata fama di formatore o riformatore dei modelli vocali.

Altre voci memorabili echeggiano in quel tempo: come quella di Agostino Steffani (1654-1728), i cui duetti hanno una squisita nobiltà formale nei bei modi imitativi, hanno una fiorita bellezza.

Alle soglie del secolo XVIII è raggiunta una stilizzazione idiomática, nelle forme, nei modi, nello stile di canto, nelle applicazioni sonore, che inclina a divenire maniera. E nell'ambito di queste consuetudini, universalmente adottate, gli autori che vengono — Marcello, Leo, Vinci, Pergolesi, Caldara, e specialmente Porpora, un maestro — importano la loro personale voce, le loro singolari disposizioni, creando saggi validi ed altamente apprezzati di un'arte vocale di cui i musicisti italiani furono legittimamente considerati i maestri.

PER L'EDIZIONE CRITICA
DI UN CONCERTO TARTINIANO (D. 21)

DI PIERLUIGI PETROBELLI

Solo in un periodo di tempo relativamente recente, e grazie soprattutto all'apporto di validi studiosi stranieri, la figura di Giuseppe Tartini è stata illuminata nei due aspetti più tipici della produzione strumentale, quello dei concerti per violino dal Dounias ⁽¹⁾ e quello delle Sonate per violino dal Brainard ⁽²⁾.

Invece la conoscenza diretta della produzione musicale del « Maestro delle Nazioni » è non solo limitatissima, in quanto le composizioni pubblicate in edizioni moderne non comprendono che una percentuale minima dell'intero corpus tartiniano, ma è soprattutto imprecisa e manchevole; nessuna infatti di quelle edizioni, fra tutte quelle conosciute dall'autore del presente saggio, risponde a quei requisiti indispensabili per cui esse possano pretendere di rispecchiare fedelmente il pensiero del musicista. Le ragioni di questo fatto possono ricercarsi, da un lato, ranza di metodo dei numerosi « revisori » che si son presi

⁽¹⁾ Minos Dounias, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis*, Wolfenbüttel/Berlin, 1935.

⁽²⁾ Paul Brainard, *Die Violinsonaten Giuseppe Tartinis*, dissertazione inedita, Göttingen, 1959; dello stesso: *Tartini and the Sonata for Unaccompanied Violin*, in: « Journal of the American Musicological Society », Vol. XIV, (1961), n. 3, pp. 383-393.

la briga di compilarle; dall'altro, nell'ancor caotico stato della conoscenza delle fonti primarie, causata dalla quantità e dalla varia dislocazione di esse.

Lo studio presente si propone di presentare e discutere alcuni problemi relativi alla ricostruzione testuale di un concerto di Tartini, e di proporre una prassi esecutiva che si avvicini a quella del tempo dell'autore, e quale può essere ricavata attraverso lo studio ed il vaglio della documentazione contemporanea.

Uno studio di questo genere permette non solo di conoscere la composizione come il musicista volle che fosse conosciuta, ed eseguita (e non come la vogliono i vari «revisori»), ma offre inoltre la possibilità di ampliare, su basi documentarie, la visione critica, nel senso che la conoscenza di elementi «oggettivi» (interni all'opera stessa, o ricavati direttamente dalle fonti) fornisce la garanzia necessaria per un discorso critico universalmente valido. Una valutazione che pretenda di imporsi come generalmente accettabile deve partire dallo studio di un testo che rispecchi il più chiaramente possibile l'idea dell'autore; in termini ancor più modesti, senza un'edizione critica condotta con metodi rigorosamente filologici, e senza una documentazione adeguata, si rischierà sempre di parlare per approssimazione, ed in termini genericamente astratti.

Questi criteri di lavoro, che sono ormai patrimonio comune, e fondamento indispensabile nei diversi campi degli studi storici, storico-letterari, storico-artistici, sono i criteri secondo i quali vengono condotti gli studi storico-musicali dai più autorevoli studiosi, e nei maggiori centri di ricerca stranieri; essi non sono invece tenuti nella debita considerazione qui in Italia, dove spesso il concetto di «pubblicazione di un testo musicale non contemporaneo» comporta implicita l'idea della «rielaborazione», o dell'adattamento, senza che vi sia la minima intenzione da parte del «revisore», del «rielaboratore», del «riesumatore» (come talvolta con gusto macabro queste persone amano definirsi) di penetrare a fondo, e di rendere

nella maniera il più fedele possibile il pensiero originale dell'autore. E come per le differenti discipline cui si è fatto cenno esiste una metodologia particolare, che sorge dalla natura stessa del testo su cui si lavora, così esiste pure una problematica relativa alla ricostruzione del testo musicale, problematica che non si identifica soltanto, come potrebbe a prima vista sembrare, nella decifrazione diplomatica del testo stesso, ma che comprende una ben più vasta, generale, (ed interessante ai fini pratici) serie di problemi che collimano in parte con la natura stessa della notazione musicale, e che si possono riassumere in domande del tipo: in che misura quello che è scritto sulla carta corrisponde ad una reale intenzione sonora? Ossia: fino a che punto la notazione scritta riesce a renderci le intenzioni dell'autore? Fino a che punto vi è qualche cosa di sottinteso, e in che cosa questo sottinteso consiste, che l'autore non ha sentito il bisogno di indicare espressamente?

Chiunque si sia occupato anche solo occasionalmente di problemi di questo tipo, si rende conto benissimo che non sono queste domande astratte, nè tanto meno trascurabili, e che una risposta seria, e storicamente valida, non può essere data se non attraverso un approfondito esame di tutti gli elementi a nostra disposizione.

* * *

Il concerto in re maggiore D. 21 ⁽³⁾ ci è pervenuto sia in una partitura autografa, sia in numerose parti staccate

⁽³⁾ Il numero d'ordine dei concerti tartiniani è quello adottato dal Dounias nel catalogo tematico dei concerti per violino, pubblicato in appendice al vol. cit., pag. 243-297. Questo catalogo è stato il primo tentativo organicamente compiuto di riordinare la tradizione manoscritta, e le pubblicazioni a stampa, di uno dei settori più importanti della produzione tartiniana. A parte alcune omissioni, dovute più che altro a ragioni contingenti (il lavoro del Dounias era stato iniziato come tesi di laurea, e non pretende di dare una organizzazione definitiva a tutto il materiale pervenutoci), che indicheremo qui sotto, il catalogo è ancor oggi strumento indispensabile di lavoro, per l'ampiezza e l'esattezza dell'informazione. Ai dati in esso riportati è necessario aggiungere i seguenti:

settecentesche. La partitura autografa, assieme con quelle di altri cinquantasei concerti, si conserva sotto la segnatura D VII 1902 presso l'Archivio Musicale della Basilica Antoniana, a Padova. Essa consta di sei fogli in quarto

1) Oltre a quelli elencati dal Dounias, esistono altri concerti tartiniani presso l'Archivio Musicale della Basilica Antoniana di Padova; essi però non sono compresi sotto le segnature di quell'archivio riservate agli autografi, o alle parti separate dei concerti per violino; ed è forse questa la ragione che sono sfuggiti allo studioso. Ne indichiamo qui almeno due, con la relativa segnatura:

a) D VI 1893. Concerto in mi maggiore per violino, violoncello obbligato e archi. Partitura autografa. L'incipit del primo movimento di questo concerto viene riportato da A. Capri, nel suo «Catalogo tematico delle musiche tartiniane esistenti nell'Archivio della Cappella Antoniana a Padova», pubblicato in fine del volume: *Giuseppe Tartini* (Milano, 1945), pag. 525-555, a pag. 528; non si comprende perchè il concerto sia stato incluso fra le «Opere varie», dato che si tratta di un concerto per violino come tutti gli altri;

b) D VI 1893: Concerto in sol maggiore, per violino e archi. Partitura di un copista.

Sulla base dei criteri stilistici illustrati dal Dounias, il primo di questi concerti dovrebbe appartenere alla primissima produzione tartiniana (prima del 1728), il secondo al periodo centrale, tra il 1735 ed il 1750.

2) Esistono pure le parti separate di molti concerti per violino, la cui partitura autografa si conserva presso l'Archivio Musicale della Basilica Antoniana a Padova. Poichè queste parti separate sono custodite sotto la medesima segnatura delle partiture originali (D VII 1902), è probabile che esse siano passate inosservate al Dounias; egli invece riporta le parti separate di cui non abbiamo partitura autografa, e che sono custodite sotto una segnatura a parte (D VII 1904).

3) Al materiale custodito presso biblioteche ed istituzioni europee, bisogna aggiungere le parti separate dei concerti per violino (fra le quali, importantissime, le parti di violino principale contenenti la versione «ornata», ossia con le diminuzioni e gli abbellimenti) della collezione di manoscritti tartiniani e della scuola del «Maestro delle Nazioni», venuta a conoscenza degli studiosi nel 1958, ed acquistata nel 1959 dalla Music Library dell'Università di California a Berkeley, Calif.. Per la storia della scoperta e dell'acquisto di questa collezione, e per una descrizione generale del suo contenuto, cfr. David D. Boyden, *The missing Italian manuscript of Tartini's Traité des agréments*, in: «The Musical Quarterly», July 1960, vol. XLVI, n. 3, pag. 318-320.

A proposito del concerto D. 21, è necessario aggiungere che Capri, nel catalogo tematico citato più sopra, riporta questo concerto due volte; una prima volta a pag. 539, al n. 9, ed una seconda a pag. 546, al n. 56, come se si trattasse di due concerti diversi. Similmente, il concerto n. 5, a pag. 539, è il medesimo che il n. 43 a pag. 543 (si tratta sempre del concerto D.61); il Brainard, (*op. cit.*, pag. 9, nota 1) elenca le correzioni corrispondenti, riguardanti le Sonate a tre.

con sedici pentagrammi per facciata, tracciati a mano. La scrittura musicale, come in generale in tutti gli autografi tartiniani, è nitida e precisa, e non lascia, salvo casi rarissimi, dubbi sull'altezza, o sulla durata delle singole note. Ma, detto questo, abbiamo purtroppo esaurito tutti i punti che non lasciano adito ad incertezze. Anzitutto Tartini non indica mai lo strumentale, (e questa è caratteristica comune anche per gli altri autografi di concerti), limitandosi a segnare all'inizio della partitura due chiavi di violino, una di contralto ed una di basso, e a ripeterle poi ad ogni inizio di sistema ⁽⁴⁾. Sarà dunque attraverso lo studio di elementi esterni all'autografo che sarà possibile stabilire che questo strumentale è stato concepito per quattro parti di archi, e per un violino principale, che emergerà negli episodi solistici. Il problema dello strumentale, e del numero degli strumenti per ogni singola parte verrà discusso con maggiore abbondanza di particolari quando si descriveranno i manoscritti delle parti separate, ma possiamo fin d'ora asserire che l'unica indicazione riguardante l'uso degli strumenti che Tartini ci fornisce nell'autografo si trova all'inizio ed alla fine degli episodi del « solo ». Attraverso il confronto con le parti, è possibile stabilire che negli episodi d'insieme, cioè il « Tutti », le quattro righe del sistema vengono così distribuite:

- 1° pentagramma: Violino principale e violini primi (che suonano cioè all'unisono);
- 2° pentagramma: Violini secondi;
- 3° pentagramma: Violenze;
- 4° pentagramma: Violoncelli e basso continuo.

Negli episodi solistici invece, la distribuzione delle parti è cambiata, evidentemente per economizzare lo spazio, così:

- 1° pentagramma: Violino principale;

(⁴) Per « sistema » (compiendo un calco sull'inglese « system ») intendo l'insieme dei pentagrammi riservati alle singole parti, considerati come unità; per fare un esempio, nella partitura autografa del nostro concerto tartiniano, ci sono quattro « sistemi » per ogni facciata.

2° pentagramma: Violino primo e violino secondo obbligato ⁽⁵⁾;

3° pentagramma: Viola obbligata (che in questo concerto, per quel che riguarda gli episodi solistici, suona solo nel movimento lento);

4° pentagramma: Violoncello obbligato.

All'inizio di questi episodi solistici, per indicare (sia al copista che all'esecutore) questo cambiamento, Tartini aggiunge, sul primo pentagramma, la parola « Solo »; sul secondo e sul quarto (nel movimento lento, anche sul terzo), la parola « Soli ». Il perchè della distinzione tra « Solo » e « Soli » può essere spiegata con l'intenzione del musicista di affidare ciascuna parte d'accompagnamento a più di un suonatore. Questa distinzione si riscontra nella stragrande maggioranza degli autografi tartiniani, e ci permette di stabilire un principio stilistico molto importante di questa produzione. La distinzione tra episodi solistici ed episodi del « Tutti » non consiste soltanto in una differenza di linguaggio musicale, ma anche in un diverso stabilirsi dei rapporti d'intensità sonora all'interno della compagine che esegue: al « Tutti », dove la pienezza della sonorità viene sempre impiegata, si contrappone l'episodio del « Solo », dalla sonorità volutamente diminuita, in una distinzione di piani sonori cui corrisponde una distinzione di linguaggio musicale. Questa distinzione, come abbiamo detto, è rintracciabile lungo tutto il corso della parabola produttiva del compositore, e trae chiaramente la sua origine dalla contrapposizione tra « Concertino » e « Concerto grosso », divenuta paradigmatica con la pubblicazione dell'opera VI di Corelli (1714): la maniera di impostare i rapporti di sonorità tra « Tutti » e « Solo » rivela ancora una volta la diretta discendenza dello stile tartiniano da quello del fusignanese. Ed è all'interno

⁽⁵⁾ Quando le due parti debbono suonare una medesima nota. Tartini sente il bisogno di specificare: « Soli unisoni », cfr. pag. 4 della partitura autografa.

⁽⁶⁾ Questo è vero soprattutto per il primo ed il terzo movimento.

di questa derivazione che lo stile tartiniano prende la sua inconfondibile fisionomia; nel Concerto grosso di Corelli gli episodi del « Concertino » non si distinguono, dal punto di vista del linguaggio musicale, da quelli del « Tutti », ma anzi ne riflettono le caratteristiche, e spesso ne ripetono le movenze: il « Concertino » è un « Tutti » in scala ridotta, che da questi si distingue solo per la diminuita intensità sonora; ed è quindi naturale che vi sia un solo strumento per ogni parte di « Concertino ». Nel concerto tartiniano invece, l'episodio solistico ha la funzione di mettere in risalto l'abilità virtuosistica del violino principale, la sua tecnica spettacolare; ha la funzione di contrapporre, alla anonimità del « Tutti », la soggettiva prepotenza del solo; la funzione degli strumenti che lo accompagnano non è tanto di contrapporsi al « Tutti », quanto di farlo emergere; così non è più necessario che il rapporto di sonorità fra le varie parti rispecchi fedelmente quello del « Tutti », e non è quindi illogico supporre più di uno strumento per le parti d'accompagnamento (7).

Le indicazioni di dinamica compaiono in questo concerto solo negli episodi del « Tutti », e consistono nella semplice distinzione tra piano (« p.^o ») e forte (« f.^e »); esse vengono applicate in punti della composizione ben determinati, per sottolineare particolari elementi di linguaggio: il primo effetto, il più semplice ed immediato, è quello cosiddetto « d'eco », per cui una figurazione musicale, espo-

(7) Sembra invece improbabile di dover intendere la parola « Soli » come: « Strumenti del concertino in generale » (e quindi uno strumento solo per ogni parte), proprio perchè la parola « Soli » viene ripetuta separatamente all'inizio di ogni singola parte, il che non avviene sempre necessariamente sulla medesima battuta, o sulla medesima parte della battuta; l'esempio più significativo, a questo proposito, si trova a pag. 11 del ms. autografo, dove la parola « Soli » è ripetuta non solo sul secondo pentagramma, quello riservato alle due parti di violino, ma anche sul terzo, quello per la parte di viola. In ogni caso, con la soluzione qui prospettata concorda il Dounias, *op. cit.*, pag. 73. Il problema potrà trovare una soluzione più sicura e soddisfacente solo dopo che l'esame dei manoscritti tartiniani sarà completato, proprio perchè esso riguarda una pratica esecutiva, e non si identifica con un caso singolo.

sta prima in « forte », viene poi ripetuta identica, oppure con diminuzioni, « piano »; un secondo effetto che il compositore vuole ottenere per mezzo di accorgimenti dinamici è quello di sottolineare la differenza d'intensità sonora tra episodi solistici ed episodi del « Tutti », facendo terminare questi ultimi con un « forte » che distacchi ben chiaramente una fase della composizione dalla successiva. Una volta notate queste distinzioni, si può fare un'osservazione interessante: negli effetti « d'eco », la prima esposizione della figurazione non è accompagnata dall'indicazione « forte », bensì è la seconda esposizione di essa che viene contrassegnata con l'indicazione « p.^o », e quando la ripetizione è conclusa, il compositore indica il « forte ». In altri termini: le indicazioni « p.^o », « f.^e » hanno la funzione, per così dire, di « cancellare » la qualità dinamica del passaggio precedente; e poichè all'inizio dei movimenti e delle varie sezioni del « Tutti » nulla viene indicato, si dovrà sottintendere che si dovrà eseguire sempre « forte » finchè non si troverà l'indicazione « piano », e si dovrà suonare sempre « piano » fintantochè una nuova indicazione « forte » non ristabilisca l'intensità sonora originaria.

Se queste conclusioni sono esatte per gli episodi del « Tutti », possono essere applicate con egual valore anche agli episodi solistici? La concezione della dinamica quale viene svolta nei « Tutti » è indicata in egual maniera nei « Solo »? Abbiamo detto prima che indicazioni di dinamica non compaiono affatto negli episodi riservati al solista. Ma concludere, dalla loro assenza, che la dinamica del « Solo » debba essere sempre uniforme, sarebbe un errore facilmente avvertibile. Anzitutto perchè sarebbe illogico e contraddittorio supporre un'assenza di sfumature dinamiche proprio in quella parte della composizione in cui l'autore desidera che maggiormente risaltino le virtuosità tecnico-strumentali del solista; in secondo luogo, e con maggior forza persuasiva, perchè è principio fisso compositivo del concerto tartiniano che idee musicali, e sezioni melodiche esposte negli episodi del « Tutti » vengano ripetute testualmente, vengano « diminuite », oppure

vengano elaborate (ferma restando sempre però l'intelaiatura armonica e melodica delineata nel « Tutti ») dal « Solo », secondo una logica musicale ben chiara e determinata.

Per trovare una spiegazione del comportamento di Tartini nel redigere l'autografo, e insieme per vedere quale sia la dinamica degli episodi solistici, sarà bene considerare a chi l'autografo era destinato, e da chi la composizione doveva essere eseguita.

Al termine di ogni singolo movimento, troviamo indicato un numero, che, per mezzo di una semplicissima verifica, può essere identificato con il numero complessivo delle battute del movimento stesso. La spiegazione della presenza di questo numero sembra debba essere una sola; esso cioè doveva servire al copista per tener presente il numero totale di battute di cui ogni singola parte doveva essere composta: doveva servirgli da guida nel suo lavoro. E vi sono alcuni copisti che hanno l'abitudine di riportarlo alla fine di ciascun movimento, come si può verificare nelle parti separate che sono frutto del loro lavoro, e che sono giunte fino a noi. E' significativo notare pure che il numero complessivo delle battute non si riscontra, nell'autografo, alla fine del primitivo movimento lento; questo movimento è stato rifiutato da Tartini, e sostituito con un altro, come si vedrà più avanti: evidentemente non sussisteva alcun motivo perchè il numero delle battute dovesse essere indicato. La partitura, così come ci è pervenuta nella sua forma definitiva, veniva redatta dal compositore in modo che fosse pronta per il copista che da essa doveva ricavare le parti. Tartini metteva quindi sulla carta tutte quelle indicazioni che egli voleva fossero poi ripetute nelle differenti parti staccate, ma evidentemente indicava solo ciò che era strettamente necessario indicare, tralasciando tutto ciò che poteva venir compreso senza che vi fosse la necessità di scriverlo. Fra questi « sottintesi » si devono certamente includere le indicazioni dinamiche nella parte del solista, giacchè il solista, almeno nella concezione originale, non era altri che l'autore stesso.

I « Concerti » venivano eseguiti nelle feste solenni dopo l'Offertorio ⁽⁵⁾, ed era appunto in quelle occasioni che il violinista si produceva eseguendo la sua nuova composizione (non dimentichiamo la posizione di « primo violino e capo di concerto » occupata da Tartini per quasi cinquant'anni al servizio della Basilica del Santo). Divenuto in questo modo ovvie le omissioni di dinamica negli episodi solistici dell'autografo: chi avrebbe dovuto eseguire la parte principale conosceva quale dinamica avrebbe dovuto applicare al momento giusto, senza alcun bisogno di indicazioni precise (e lo stesso si può dire per i violini « obbligati », per i quali forse avrà avuto valore di regola l'indicazione che non si riscontra in questo, ma che è assai frequente in molti altri autografi di concerti, in special modo nei movimenti lenti: « soli piano sempre »)

All'assenza di indicazioni dinamiche nella parte del solista, corrisponde invece un'indicazione particolareggiata delle legature, sulla cui natura ogni violinista esperto non può avere dubbi: tanto nei « Tutti », come negli episodi solistici, Tartini se ne serve quasi esclusivamente per in-

(⁵) Cfr. Dounias, *op. cit.*, pag. 33, e Brainard, *op. cit.*, pag. 25-26.

Le regole che stabiliscono gli obblighi di frequenza della Cappella Musicale del Santo, la qualità delle musiche, e le funzioni nelle quali esse si devono eseguire si trovano riprodotte a stampa nell'opuscolo: *Capitolario / o / Tariffa / Degli Obblighi de' Musici / Nella Chiesa / e Celebre Capella / del Glorioso / S. Antonio / di Padova. Si con Organi, Concerti, et/ Instrumeti, come senza. Regolata et approbata... l'anno 1679, 22 Dicembre. In Padoua.* Di quest'opuscolo esiste una prima edizione in sedicesimo, senz'anno, stampata dal Pasquati. Una seconda edizione, sempre in sedicesimo, senz'anno, stampata a Padova dai fratelli Sardi, differisce dalla prima solo per l'aggiunta in appendice di alcune nuove terminazioni, datate del 1705; questa seconda edizione fu poi riprodotta in ottavo dallo stampatore G.B. Conzatti, Padova, 1715. Solo la stampa che riproduce gli obblighi approvati dai Presidenti della Veneranda Arca il 19 giugno 1721 (subito dopo l'assunzione di Tartini che, ricordiamolo, divenne primo violino di quell'istituzione il 16 aprile dello stesso anno; cfr. Brainard, *op. cit.*, pag. 19, nota 2, per il testo completo della terminazione con la quale il violinista venne creato « primo violino, e capo di concerto ») comporta delle innovazioni nella distribuzione degli « obblighi », e quindi nella diversa qualità delle musiche da eseguirsi. Dal 1679 al 1721 l'ordinamento delle esecuzioni musicali nella Basilica Antoniana rimase dunque immutato, se si eccettuano alcune aggiunte di feste particolari e di alcune funzioni di secondaria importanza. A seconda del tipo di musica eseguita, gli obblighi di frequenza si

dicare con quale arcata il gruppo di note deve essere eseguito, in maniera tale da evitare incerteze ed errori nel corso dell'esecuzione. Infatti, se la dinamica (ed in special modo la dinamica che si riscontra in questo stile musicale, basata su contrasti compatti di gruppi sonori) viene naturalmente suggerita dall'andamento del discorso musicale, la precisa determinazione del movimento dell'arco è necessaria anche quando l'esecutore si identifica con l'autore del concerto. La differenza fra « staccate » e « legate » è chiarissima in passaggi come questi:



e tra « sciolte » e « legate » in questi:



suddividevano in tre categorie, comprendenti ciascuna feste e funzioni differenti:

- 1) « Obblighi a Capella, e senza organo »
- 2) « Giorni con Organo senz'obbligo d'Instrumenti »
- 3) « Obblighi negli Organi con Instrumenti, et Concerti ».

Alla descrizione di queste tre categorie seguono, nell'opuscolo, gli obblighi degli organisti, e le regole per il comportamento dei musicisti durante le funzioni.

La suddivisione degli obblighi secondo la determinazione del 19 giugno 1721 è invece quadripartita:

- 1) « Obblighi a Capella senza Organo »
- 2) « Giorni con Organo senza obbligo d'Instrumenti »
- 3) « Obblighi negli Organi con Instrumenti »
- 4) « Obblighi negli Organi, con Instrumenti, e Concerti ».

In occasione di eccezionali solennità, la cappella musicale al completo poteva anche trasferirsi in altre chiese, ed anche in queste occasioni si eseguivano concerti di Tartini. Eccone una testimonianza diretta: « La mattina parimenti del Martedì stesso [11 luglio 1758] nella Chiesa di S. Giustina da quel Reverendissimo Padre Abate Giorgio Tiera assistito dal Pontificale si cantò solennissima Messa. La musica del celebre P.M. Valotti Maestro della Cappella del Santo fu eseguita da tutti i Musicisti, e Professori di detta Cappella, e nobilitata da un mottetto del Signor Gaetano Guadagni, e da un bellissimo concerto di Violino del famoso Professore Giuseppe Tartini » (da: *Funzioni sacre, / e feste / fatte dalla Città di Padova / per l'esaltazione / al Sommo Pontificato / Dell'Eminentissimo Sig. Cardinale / Carlo Rezzonico / suo Vescovo / che prese il nome / di Clemente III. In Padova, 1758. pag. V).*

e Tartini giunge al punto di specificare con esattezza gli aggruppamenti delle note all'interno di un'arcata in questa maniera:



A volte invece il solista ripete, in forma leggermente variata, un'idea musicale esposta prima dal « Tutti »; e nel gioco delle varianti, che hanno la funzione di sottolineare lo stacco qualitativo fra i due gruppi, le legature hanno un'importanza determinante; com'è il caso del *Grave*, dove l'idea iniziale si presenta nel « Tutti » così:



ma viene ripresa dal solista in questa maniera:



In altri casi, quando una medesima figurazione ritmica e melodica viene ripetuta per un certo numero di battute, Tartini si contenta di indicare la procedura di esecuzione all'inizio, sottintendendo evidentemente legature simili fino al termine della figurazione; come, per esempio, in questo caso:



Per quel che riguarda gli abbellimenti, che compaiono numerosi in questo concerto, abbiamo la fortuna di pos-

(*) Desidero esprimere qui il mio vivo ringraziamento al Prof. Eugenio Brancalion, che ha avuto la cortesia di assistermi, con il suo consiglio e la sua competenza, nello studio di questi problemi di tecnica esecutiva.

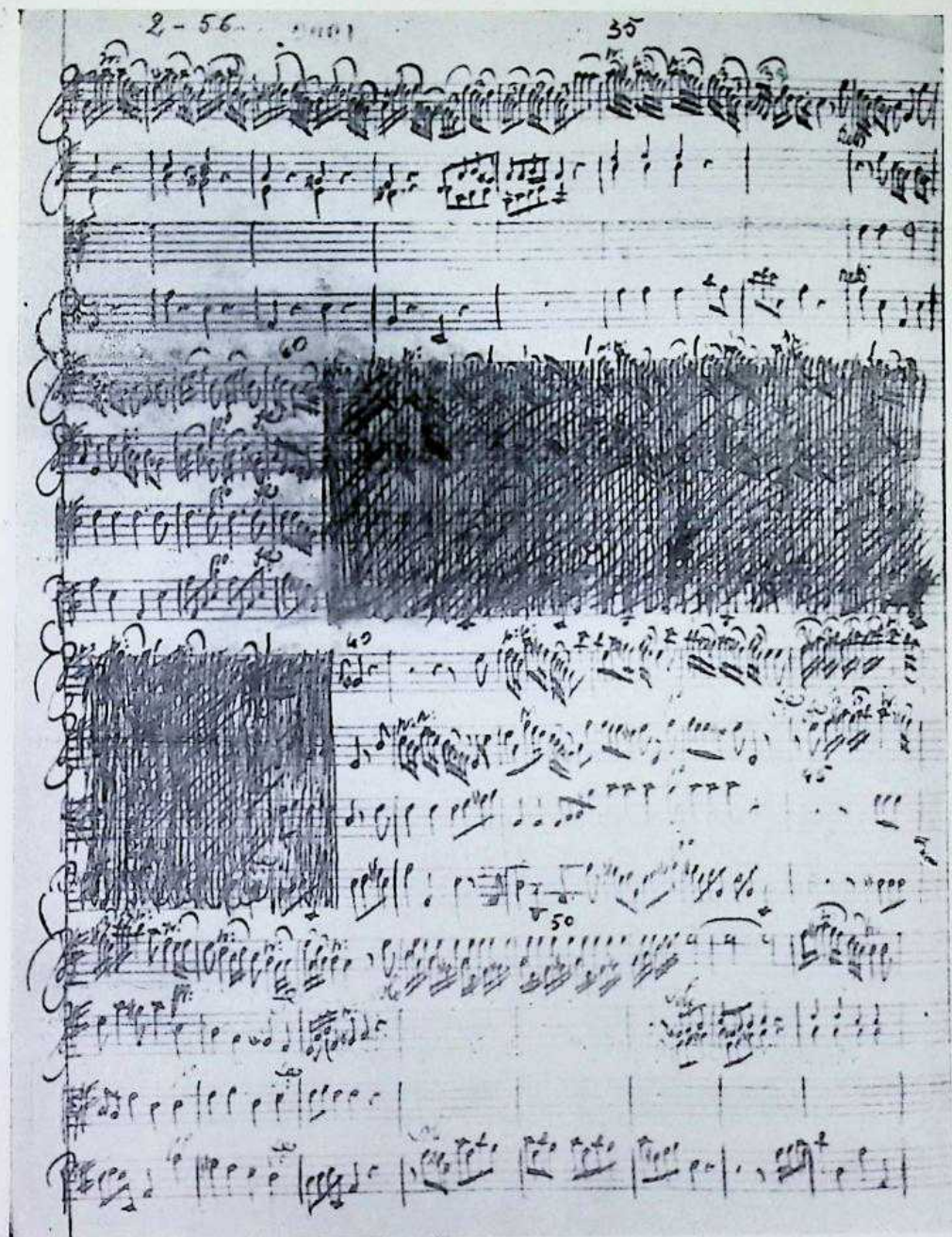


TAVOLA I.

GIUSEPPE TARTINI - *Concerto in re maggiore D. 21,*
partitura autografa. Pag. 99.

N.B. - I numeri delle battute sono stati aggiunti sulla riproduzione fotografica,
per comodità di consultazione, e non si riscontrano perciò sull'originale.

sedere la chiave della loro interpretazione ritmica e della loro esecuzione nel « *Traité des Agréments* », che Tartini lasciò inedito alla sua morte, e che venne stampato per la prima volta a Parigi, nella traduzione di Pietro Denis, nel 1771, con il titolo ora ricordato. L'originale italiano del testo tartiniano, di straordinaria importanza per l'esecuzione pratica di tutta la musica settecentesca, è stato di recente ritrovato in due differenti esemplari, uno alla Music Library dell'Università di California a Berkeley ⁽¹⁰⁾, il secondo nella biblioteca del Conservatorio «B. Marcello» di Venezia. Questo secondo manoscritto, assieme con le traduzioni francese, inglese e tedesca, è stato riprodotto in fac-simile a cura di Erwin R. Jacobi ⁽¹¹⁾: a questa pubblicazione rinviando il lettore per i problemi relativi alla esecuzione degli abbellimenti del Concerto D. 21.

* * *

Le particolarità forse più appariscenti di quest'auto-grafo sono costituite da due « rifiuti » che Tartini ha compiuto all'interno della composizione stessa. Il primo di essi è costituito da 8 battute, accuratamente cancellate, nel secondo « Tutti » del 1° movimento (Tav. I). Il decidere sul contenuto di queste otto battute, e sul perchè del loro abbandono da parte del musicista potrà fornire indicazioni preziose. Anzitutto perchè, attraverso il deciframento del testo abbandonato, e per mezzo di opportuni confronti con il resto della composizione, sarà possibile ricostruire il processo di organizzazione delle idee del compositore, il loro ordinarsi attraverso una scelta; ma sarà anche possibile decidere sulla natura della partitura autografa stessa, e cioè se ci troviamo di fronte ad una copia compilata dall'autore per il copista che avrebbe dovuto trascrivere le parti separate, una copia quindi de-

⁽¹⁰⁾ Per la descrizione e l'illustrazione di questo manoscritto, cfr. l'articolo di David D. Boyden, citato alla nota 3.

⁽¹¹⁾ Giuseppe Tartini, *Traité des Agréments de la Musique*, herausgegeben von Erwin R. Jacobi, Edition Moeck Nr. 4002, Celle und New York (1961).

rivata da alcuni scomparsi abbozzi precedenti, o se non si tratti invece di una «partitura di redazione»⁽¹²⁾, di una partitura, cioè, sulla quale il compositore abbia lavorato direttamente, e che rechi ancora tracce dei ripensamenti, e dei pentimenti di lui, del suo lavoro creativo. Nel caso che sia vera questa seconda ipotesi, siamo autorizzati a concludere che la data di compilazione della partitura e la data di composizione del concerto coincidono: in una situazione cronologica ancora così insicura, com'è quella delle musiche tartiniane, ogni conclusione di questo tipo, specie se posta accanto ad altri dati già accertati, può essere utile per districare la matassa.

La cancellatura densa, effettuata con gran cura da Tartini, non lascia individuare con esattezza tutte le note delle otto battute rifiutate; è possibile tuttavia scorgere quel tanto che ci consente di ricostruire lo svolgimento del discorso musicale qual'era stato ideato in un primo momento dal musicista. Il secondo «Tutti» rappresenta una ripetizione, alla dominante del movimento, la maggiore, dell'idea iniziale esposta in re maggiore; questo fatto è chiaramente riconoscibile dalle prime quattro battute dell'episodio, che Tartini ha mantenuto nella versione definitiva (batt. 37/40); attraverso le cancellature si può vedere che la ripetizione continuava pedissequa fino alla fine del sistema; ma all'inizio del sistema seguente, il musicista aveva scritto, sebbene in forma leggermente diversa⁽¹³⁾, quelle che ora sono le batt. 46, 47 e 48, e cioè la conclusione dell'episodio del «Tutti». Non pare ci possano essere dubbi nel considerare le otto battute che seguono la cancellatura come quelle che devono sostituire le otto cancellate: il compositore ha rifiutato le prime sei, ma ha ritenuto buone le ultime due, e le ha conservate come conclusione dell'episodio. Tartini aveva pensato, in

⁽¹²⁾ Ci serviamo di questa espressione ricalcandola sulla terminologia analoga della critica letteraria, cercando di esprimere correttamente in italiano quello che l'inglese «composing score» rende perfettamente.

⁽¹³⁾ Notare ad esempio la variante nella parte del secondo violino, ultima battuta.

un primo momento, alla ripetizione letterale, alla dominante, dell'idea che era già stata esposta nel primo « Tutti », all'inizio del movimento. Al posto di questa ripetizione pedissequa, egli cambia la sezione in maniera tale che un'idea ritmica, quella delle terzine di semicrone (già accennata, nelle batt. 33/34, dal solista), venga ad assumere una posizione di deciso rilievo; Tartini la affida ai primi violini (seguiti poi in terza dai secondi) mentre gli altri strumenti del « Tutti » tacciono; ed i violini suonano « forte », dopo un « piano » in eco della frase iniziale (batt. 44/45); la figurazione ritmica (che avrà una parte non indifferente nello sviluppo del movimento; cfr. batt. 89 e sgg., e batt. 122) viene così isolata e, per così dire, posta in piena luce.

Anche dal punto di vista della struttura formale del movimento, le otto battute cancellate devono essere considerate come sostituite, e non come tolte. Se analizziamo infatti il rapporto numerico tra le battute del « Tutti » e le battute del « Solo » di questo primo movimento, avremo lo schema seguente:

Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti
14	22	12	22	10	17	9	20	4

Mentre gli episodi del « Solo » hanno una lunghezza pressochè costante (22, 22, 17, 20 battute), la successione degli episodi del « Tutti » è concepita in modo che essi decrescano progressivamente in durata (14, 12, 10, 9, 4 battute); e se le otto battute cancellate nel secondo episodio fossero state concepite per essere eseguite assieme alle altre otto successive, avremmo avuto un secondo « Tutti » di venti battute, più lungo cioè di sei battute dell'episodio iniziale; il che avrebbe, in primo luogo, pregiudicato fin dall'inizio l'equilibrio della composizione, (il secondo « Tutti » più lungo del « Tutti » iniziale), ed avrebbe poi distrutto quell'economia decrescente del « Tutti » che abbiamo messo or ora in evidenza. La partitura che abbiamo sotto gli occhi è quindi una partitura di redazione, perchè essa reca le

traccie di una correzione operata per dare il dovuto rilievo ad un'idea ritmica successivamente sviluppata nel corso del movimento; il confronto fra le battute nuove e quelle rifiutate ha rivelato che proprio per mettere in rilievo quest'idea l'autore ha sentito il bisogno di compiere la modifica; tant'è vero che le battute iniziali e conclusive dell'episodio originario, in cui la nuova idea ritmica non compare, sono state mantenute.

Attraverso lo studio di questa correzione è stato possibile individuare, molto significativamente, uno dei processi dell'elaborazione tematica in Tartini ⁽¹⁴⁾.

Il secondo « rifiuto » è ancora più macroscopico del primo, in quanto comprende un intero movimento (Tav. II).

La distribuzione dei tempi di questo concerto, nelle dodici facciate di cui l'autografo si compone, è la seguente:

pag. 1- 5: Primo movimento, *Allegro*, re maggiore, 4/4;

pag. 5- 6: *Grave*, 3/4, la maggiore (ma solo due diesis in chiave), cancellato;

pag. 7-11: Terzo movimento, 2/4, re maggiore, motto in scrittura cifrata: « Il crudel » ⁽¹⁵⁾;

pag. 11-12: *Grave*, 3/4, la maggiore (anche qui solo due accidenti in chiave).

Nelle diverse parti separate del concerto D.21 che ci sono pervenute, il tempo lento centrale è sempre il *Grave* che si trova nelle pag. 11-12 (Tav. III): possiamo quindi concludere che quest'ultimo movimento è stato scritto per essere messo al posto di quello cancellato.

⁽¹⁴⁾ Per i problemi relativi all'identificazione della partitura di redazione, per le relative conseguenze sui problemi di cronologia, ed in generale per i rapporti tra elementi esterni ed elementi interni di un'opera musicale, in relazione al problema della sua datazione, l'autore raccomanda il saggio esemplare di Arthur Mendel: *Recent developments in Bach chronology* in: « The Musical Quarterly », July 1960, Vol. XLVI, n. 3, pagg. 283-300.

⁽¹⁵⁾ Sulla presenza della scrittura cifrata negli autografi tartiniani, la decifrazione di essa, e l'interpretazione del significato di questi « motti », cfr. Doumias, *op. cit.*, pag. 90 sgg.

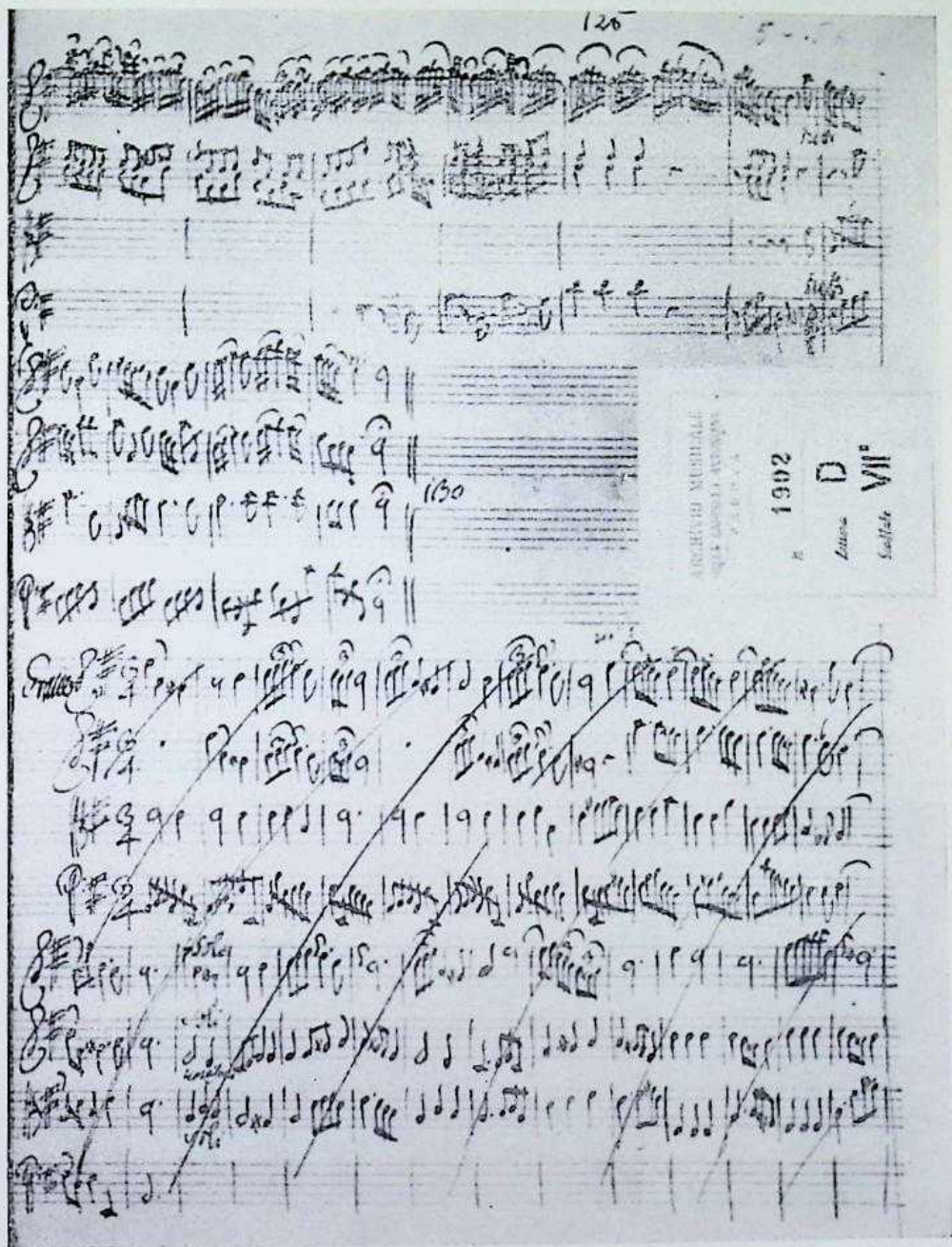


TAVOLA II.

GIUSEPPE TARTINI - Concerto in re maggiore D. 21,
partitura autografa. Pag. 105.
Conclusione del I° movimento. Inizio del Grave rifiutato.



TAVOLA III.

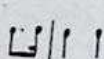
GIUSEPPE TARTINI - *Concerto in re maggiore D. 21,*
partitura autografa. Pag. 114.

Conclusione del III^o movimento. Inizio del Grave definitivo.

Gli elementi affini tra i due movimenti lenti, quello originario e quello che l'ha sostituito, sono sorprendenti: la stessa tonalità, la maggiore (indicata nella stessa maniera, con due diesis), lo stesso ritmo, 3/4, lo stesso rapporto tra « Solo » e « Tutti » (due « Solo » compresi fra tre « Tutti »), press'a poco la stessa durata complessiva (65 battute il primo *Grave*, 57 il secondo), lo stesso principio dell'imitazione fra primo e secondo violino nel « Tutti » iniziale. Le differenze dovranno essere quindi ricercate all'interno dello stile musicale, nella diversa qualificazione del tessuto sonoro, non nella struttura, che è la medesima per entrambi i movimenti. Ed infatti è proprio dal punto di vista del linguaggio musicale, ed attraverso una diversa organizzazione della gerarchia degli strumenti che la differenza tra i due movimenti si chiarisce. Nel primo « *Grave* », nel movimento cioè che è stato poi abbandonato, il « Tutti » è contraddistinto dal procedere ostinato per crome del basso continuo (che realizza il basso fondamentale), e dal movimento concorde, in imitazione oppure per terze, delle due voci superiori. Nei « Solo », questo procedimento viene sostanzialmente mantenuto: la funzione del basso viene svolta dalla « Viola obbligata »; anche se il movimento di questo strumento non precede per crome, esso è tuttavia strettamente legato al movimento della voce superiore, nel senso che il movimento di questa determina e condiziona, nota per nota, il movimento di quella secondo ben definiti rapporti armonici; in conformità con questo schema si muovono pure, all'unisono fra di loro, i due violini « obbligati », che completano le armonie; il movimento della voce superiore poi è a sua volta determinato e condizionato, di nota in nota, da queste successioni armoniche. Lo stile di questo movimento lento richiama, molto da vicino, quello degli *Adagi* dei concerti grossi corelliani, ed è evidente che su di essi è modellato. Esso appartiene ancora, in un certo senso, a quella fase che il Dounias ha descritto con tanta precisione: « Die Harmonik, in der auch die Oberstimme tief verankert ist, bestimmt innere

und äussere Haltung der Tonsprache. Da die Melodie in der Regel nur Funktion der Harmonik ist, so kann man vorläufig von einem « Thema », womit ein abgeschlossenes, in sich ruhendes, entwicklungsfähiges Gebilde gemeint ist, nur in seltenen Fällen sprechen » (16).

La caratteristica più saliente, dal punto di vista stilistico, del secondo *Grave*, quello definitivo, è l'indipendenza assunta dalla voce superiore, tanto nel « Tutti », come nel « Solo »: essa è nettamente dominante su tutte le altre parti, per mezzo soprattutto di quella figurazione



che è l'idea caratterizzante dell'intero movimento. E tutte le altre parti sono disegnate in modo che questa figurazione venga a risaltare il più possibile; esse hanno la funzione di sottolineare, con opportune entrate (ma anche con opportune pause), il ricorrere di quel disegno, piuttosto che di accompagnare, con un movimento uniforme e continuo, lo svolgimento della linea melodica. Questo stacco tra voce superiore e voci d'accompagnamento è particolarmente visibile negli episodi solistici, dove il movimento di queste ultime è ridotto a delle semplici semiminime, in contrasto con il vivace frastagliamento ritmico del solista; e la conclusione del secondo ed ultimo « Solo » è « solennizzata » da una breve cadenza, completamente annotata da Tartini.

Com'è già stato fatto notare dal Dounias (17), il tempo lento centrale è la parte del concerto tartiniano in cui più acutamente si avverte l'evoluzione del linguaggio musicale del compositore nelle sue differenti configurazioni stilistiche. Il confronto tra questi due *Gravi* conferma

(16) *Op. cit.*, pag. 83.

(17) Dounias, *op. cit.*, pag. 82 sgg.

(18) La cronologia dei concerti tartiniani, così com'è stata esposta dal Dounias, è basata quasi esclusivamente sui criteri stilistici; essa è stata cioè stabilita partendo dal principio che composizioni che presentano le medesime caratteristiche di stile appartengono ad un medesimo periodo di composizione. Seguendo questo criterio, Dounias assegna il concerto D.21 agli anni intorno al 1733 (pag. 108, nota 2), date le analogie stilistiche con i concerti

in pieno l'asserzione del musicologo greco, ed è particolarmente interessante perchè ci troviamo di fronte ad una situazione cronologica per la quale non possono esistere praticamente dubbi ⁽¹⁸⁾: il movimento rifiutato è quello più antico, ed è anche quello che presenta le caratteristiche stilistiche più legate al passato (il modello corelliano così evidente), mentre il movimento che viene accolto come definitivo presenta delle soluzioni stilistiche (prevalenza ed indipendenza del violino solista, subordinazione delle parti d'accompagnamento) che troveranno ampio sviluppo nella produzione successiva. Non esiste tuttavia, tra i due movimenti, una differenza strutturale così forte da far pensare a due epoche di redazione molto lontane fra di loro: Tartini ha compiuto un'evoluzione stilistica del proprio linguaggio adottando la medesima struttura formale (significativa soprattutto l'alternanza tra « Solo » e « Tutti », alternanza che sarà completamente eliminata nei concerti dei periodi successivi: il movimento lento non sarà allora che un lungo « Solo », accompagnato da due parti di violino obbligato, che suoneranno « piano sempre », in crome ribattute).

* * *

Come abbiamo detto più sopra, ci sono pervenute pure numerose parti separate del concerto in re maggiore D.21. Due gruppi di esse si trovano, come l'autografo, presso l'Archivio Musicale della Basilica Antoniana, a Padova, collocate sotto differenti segnature. Un primo gruppo, sotto la medesima segnatura dell'autografo, D VII 1902, n. 56 (ma in un fascicolo differente), comprende:

pubblicati come *Opera Seconda* da Witvogel ad Amsterdam. Doumias stesso è cosciente della difficoltà di questo criterio di classificazione (cfr. pag. 82 del vol. cit.); possiamo aggiungere che i risultati conseguiti in questo modo, sebbene possano essere ritenuti validi in linea molto generale, possono presentare parecchi punti deboli, ed addirittura veri e propri errori in casi singoli. Per il caso di ipotesi formulate su basi stilistiche, che sono state poi capovolte da successive indagini, basate su altri elementi, vedi l'art. cit. di A. Mendel, specialmente pagg. 298-300.

- a) Due parti di « Violino principale » (una di esse è intitolata: « Violino Primo Principale »!)
- e) Una parte di « Violoncello Obligato »
- b) Una parte di « Violino Primo Obligato »
- c) Una parte di « Violino secondo Obligato »
- d) Una parte di « Viola Obligata »

Un secondo gruppo, posto sotto la segnatura D VII 1904, n. 9, comprende una copia per ciascuna delle seguenti parti:

- a) « Violino Principale. Concerto del Sig. Giuseppe Tartini »
- b) « Violino Primo Obligato »
- c) « Violino 2d.^o Obligato »
- d) « Violino Primo Ripieno »
- e) « Violino 2d.^o Ripieno »
- f) « Viola Obligata »
- g) « Violoncello Obligato ».

Sempre sotto la segnatura D VII 1904 è compresa anche una partitura che, attraverso l'esame della carta e della scrittura, si deduce essere stata redatta verso la fine del sec. XIX: una volta compiuto il confronto, ed accertato il fatto che questa partitura è stata ricavata nel tardo ottocento dalle parti settecentesche comprese sotto la medesima segnatura, il manoscritto esce automaticamente dalla nostra sfera d'interesse.

Osserviamo subito che, nel primo gruppo di parti, sono incluse due copie dell'unica parte che non possiamo pensare che concepita per un solo strumento, e cioè quella del violino principale. Una sola ipotesi è possibile: e cioè che ci troviamo di fronte ad almeno due gruppi di parti, dei quali per lo meno uno ci è pervenuto in condizioni frammentarie. Per decidere quali parti appartengono ad un gruppo, quali ad un altro, ed eventualmente per stabilire se abbiamo più di due gruppi di parti, non ci resta che ricorrere al sistema distintivo delle differenti mani e delle filigrane. Questo stadio delle ricerche tarti-

niane è ancora del tutto agli inizi ⁽¹⁹⁾, e non possiamo fornire al lettore, per il momento, dati più precisi circa l'identificazione delle persone cui le differenti scritture appartengono (sempre che sia possibile identificarle). La vastità del materiale, la cautela necessaria nel vagliare i risultati cui man mano si giunge, la necessità di un confronto continuo fra le nuove ipotesi e le precedenti, sono tutti elementi che spiegano la lentezza di un simile lavoro e proibiscono di tirare conclusioni azzardate. Tuttavia, se non si è ancora arrivati a stabilire l'identità dei copisti, è stato possibile identificare alcune costanti delle loro scritture, secondo le quali si è cercato di raggruppare il materiale; attraverso un confronto con l'originale autografo, sarà possibile stabilire la maggiore importanza di ciascuno di essi, e cioè la loro maggiore o minore attendibilità. Tanto nel caso (che in pratica si verifica assai di rado) di un copista in tutto fedele all'originale, quanto nel caso di divergenze e di varianti, i risultati di questo confronto avranno un preciso valore. Non dimentichiamo che ci troviamo di fronte a delle parti sulle quali la musica veniva eseguita, ed inoltre di fronte a parti che, per quel che ne sappiamo, venivano redatte in un ambiente molto vicino all'autore della composizione. E' possibile (e questo avviene in molti casi) che la variante della copia rispetto all'autografo sia dovuta ad un'inavvertenza del copista; vi sono tuttavia alcuni casi nei quali sarebbe assurdo escludere a priori la possibilità di un intervento diretto del-

⁽¹⁹⁾ L'unico tentativo sinora fatto per identificare le differenti filigrane, allo scopo di stabilire qualche elemento cronologico sicuro, è stato compiuto dal Brainard, a proposito del Ms. D VI 1888 dell'Archivio Musicale della Basilica Antoniana, contenente 27 sonate per violino solo, e numerosi abbozzi, in gran parte autografo; cfr. Brainard, *op. cit.*, pag. 208-213. L'autore del presente saggio ha compiuto un primo spoglio in questo senso (grafie e filigrane) dei manoscritti custoditi presso la Bibliothèque du Conservatoire di Parigi, e sta compiendo un analogo lavoro su tutti i manoscritti tartiniani dell'Archivio Musicale della Basilica Antoniana a Padova; contemporaneamente, Miss Minnie Elmer della Music Library dell'Università di California a Berkeley, alla quale l'autore desidera qui esprimere il più sentito ringraziamento per la cortese, assidua e proficua collaborazione, sta compiendo il medesimo lavoro sui manoscritti tartiniani di quella biblioteca.

l'autore nella redazione della parte; per fare un esempio concreto, nel *Grave* del Concerto D.21, alla battuta 22: nella parte del Violino Principale, la partitura autografa dà:



D VII 1902, n. 56 ⁽²¹⁾;

- b) Il rimanente delle parti comprese sotto la medesima segnatura;
- c) Le parti comprese sotto la segnatura D VII 1904, n. 9.

Un altro gruppo di parti separate del concerto D.21 si trova fra i manoscritti acquistati recentemente dall'Università di California. Esso comprende:

- a) Una parte di violino principale;
- b) Una parte di violino primo obbligato;
- c) Una parte di violino secondo obbligato;
- d) Una parte di « Violetta »;
- e) Due parti di violoncello, o basso.

Miss Minnie Elmer, della Music Library dell'Università di California ha avuto la cortesia di informarmi che la parte di violino principale ed una delle due parti di basso sono di una medesima grafia, le altre di un'altra, da lei rispettivamente identificate con le sigle H 1 e N 1. Attraverso un opportuno scambio di riproduzioni dei tratti caratteristici di queste scritture, è stato possibile stabilire un fatto degno di considerazione, e cioè che la grafia identificata a Berkeley con la sigla N 1, e la grafia che si riscontra nelle parti custodite a Padova sotto la segnatura D VII 1904 n. 9, presentano gli stessi caratteri ⁽²²⁾, e vi sono forti probabilità di esser nel giusto se si ritiene che il copista delle une è anche il copista delle altre. Ovviamente, non sarà solo su basi così approssimative che si potrà decidere; sarà necessario un confronto minuzioso, non solo dal punto di vista grafico, ma anche da quello delle varianti testuali, per stabilire in che rapporto cia-

⁽²¹⁾ La grafia di questo copista si ritrova fra i mss. di Berkeley, ed è contraddistinto da Miss Elmer con la sigla B.

⁽²²⁾ L'unica eccezione è costituita dal fatto che, mentre il copista di Padova scrive i diesis in chiave l'uno separato dall'altro, il copista di Berkeley li scrive insieme, come fa, ad esempio, Tartini (cfr. Tavola 1).

scuna delle parti si trovi rispetto all'autografo originale, e quindi in che rapporto esse stiano fra di loro, se cioè siano indipendenti l'una dall'altra (e perciò redatte in tempi successivi), oppure presentino una tale omogeneità di versioni da poter stabilire che un gruppo è stato copiato dall'altro dalla medesima persona.

Un quarto ed ultimo gruppo di parti è quello appartenente alla Staatsbibliothek di Berlino, ed ora custodito presso la West-Deutsche Bibliothek a Marburg, con ancora l'antica segnatura Mus. Ms. 21635/44. Esso comprende:

- a) Una parte di « Violino Principale »
- b) Una parte di « Violino Primo Obligato »
- c) Una parte di « Violino Secundo Obligato »
- d) Una parte di « Violetta Obligato »
- e) Una parte di « Violoncello Obligato »
- f) Una parte di « Corno da Caccia primo »
- g) Una parte di « Corno da Caccia secondo ».

Per una di queste parti, ma senza specificare quale, Dounias ⁽²⁾ segnala la presenza della filigrana: « Anno 1742 »; l'unica conclusione sicura che si può dedurre da questo dato è che quella parte è stata scritta durante o dopo tale anno; ma l'ipotesi che il concerto sia stato composto prima di quella data concorda con i risultati della classificazione stilistica proposta dal musicologo greco.

La novità più appariscente di questo « set », in confronto a quelli che sono stati finora esaminati, è costituita senz'altro dalla presenza delle due parti di Corno da caccia. L'analisi grafica dell'intero gruppo ci permette di dividere le parti in due sezioni, una comprendente gli archi, l'altra i due strumenti a fiato: anche dal punto di vista esteriore, queste due parti si differenziano dalle altre. Un confronto del contenuto musicale rivela poi che esse non contengono raddoppi di parti annotate nell'autografo: esse sono vere e proprie parti autonome, non comprese

⁽²⁾ *Op. cit.*, pag. 255.

nella partitura di redazione pervenutaci. Come dobbiamo considerarle, quindi? Il fatto che esse non siano comprese nella versione originale non implica necessariamente che esse non siano aggiunte posteriori compiute dal compositore in occasione di una ripresa del concerto. Esistono per lo meno situazioni analoghe che ci forniscano qualche lume in proposito? Nell'insieme di tutti i gruppi di parti separate tartiniane, custoditi presso l'Archivio della Basilica Antoniana, ve ne sono soltanto tre che comprendono parti di corno, e cioè:

- D VII 1904, N. 25 (Dounias 27), in re maggiore (« Corno P.mo »; « Corno 2^{do} »);
D VII 1904, N. 44 (Dounias 39), in re maggiore (« Corno P.mo »; « Corno 2^{do} »; esiste anche una parte di « Oboè P.mo »);
D VII 1902, N. 54 (Dounias 24), in re maggiore (« Corno P.mo »; « Corno 2^{do} »).

(²⁴) Escludiamo di proposito il Concerto in re maggiore D. 28, custodito in parti separate sotto la segnatura D VI 1908 (la segnatura comprende questo solo concerto), dato il carattere eccezionale che questa composizione presenta rispetto agli altri concerti tartiniani, specie dal punto di vista dello strumentale. Esso comprende infatti le seguenti parti:

Violino Principale
Due violini obbligati
Due violini di ripieno
Due trombe
Due corni
Violetta obbligata
Violoncello obbligato
Basso di ripieno (indicato con « Organo »)
Timpani.

E' evidente che si tratta di un pezzo « d'occasione », e per un'occasione molto solenne; questa composizione ricorda da vicino, sia dal punto di vista dello strumentale, che da quello dello stile musicale, il « Concerto grande da Chiesa » di Francesco Veracini, « suonato », come dice l'intestazione sul manoscritto originale, « dallo stesso al Post-Comunio all'Incoronazione di Carlo VI Francoforte 1712 » (ed. moderna a cura di A. Damerini, Padova, 1958).

Non vi è invece alcuna indicazione che ci permetta di ritenere opera di Tartini il concerto in fa maggiore D VI 1909, a lui attribuito tanto dal catalogo dell'Archivio Musicale, quanto dal Capri (*op. cit.*, pag. 539), e da altri; esso ci è pervenuto in un « set » di parti che è senz'altro incompleto (Violino Primo, Violino Secondo, Corno Primo, Corno Secondo, Basso); le caratteristiche di stile poi sono tali da confermare, anzichè scemare, i dubbi sull'attribuzione.

Mentre dei primi due concerti non possediamo la partitura autografa, e non siamo quindi in grado di stabilire se le due parti di corno risalgano alla concezione originale, per il terzo concerto (Dounias 24) l'autografo esiste; ma non vi è in esso alcun cenno alle parti di corno; ci troviamo cioè, con questo concerto, nella medesima situazione del concerto D.21. Segnaliamo un altro fatto: le parti di corno dell'Archivio del Santo sono state redatte tutte da un medesimo copista (sebbene, in momenti successivi, come si può ricavare dalle varianti del carattere), un copista che si ritrova assai di frequente tanto nei manoscritti patavini come in quelli alla Bibliothèque du Conservatoire di Parigi, quanto in quelli di Berkeley, un copista che Miss Elmer pensa di indentificare con Francesco Melato. Egli doveva trovarsi comunque in relazione molto stretta con Tartini se in alcune parti, dove la sua grafia compare, sono senz'ombra di dubbio riconoscibili alcune aggiunte (indicazioni agogiche) di mano del compositore ⁽²⁵⁾.

Il problema di queste parti di corno si riconnette direttamente al problema più generale dell'organico strumentale dei concerti tartiniani, del numero di strumenti cioè impiegato per ogni singola parte, tanto nel « Tutti », come negli episodi solistici. Ancora una volta, una risposta esauriente a questo problema potrà essere data solo quando sarà stato completato lo studio sulle parti separate, e quando avremo a nostra disposizione un maggior numero di dati relativi all'attività strumentale dell'orchestra della Basilica del Santo nel XVIII° secolo. Dobbiamo per ora accontentarci di alcune informazioni incomplete, che ci permettono tuttavia di prospettare qualche soluzione.

Nel 1722, un anno dopo l'assunzione di Tartini, l'orchestra del Santo era così composta:

⁽²⁵⁾ Nelle parti di primo e secondo violino obbligato del secondo « set » di parti del concerto D. 80, che si trova, all'Archivio del Santo, sotto la segnatura D VII 1904, N.º 21. L'insieme delle parti di questo concerto è delle più confuse e problematiche, e meriterebbe uno studio particolare.

7 violini
 4 viole
 2 violoncelli
 2 violoni
 1 tromba ⁽²⁶⁾.

Nel 1744 lo strumentale era di poco cambiato, ed era così distribuito:

3 organisti
 8 violini
 3 viole
 3 violoncelli
 2 bassi
 1 oboe ⁽²⁷⁾.

Quest'organico normale veniva aumentato con elementi esterni, provenienti sia dalle città vicine (specialmente Venezia), sia dalla Cappella del Duomo, sia dall'organico dell'orchestra del teatro della città, in occasione di manifestazioni eccezionali. Ad esempio, per l'inaugurazione della Cappella delle Reliquie nella Basilica del Santo, il 21 luglio 1745, e per i relativi festeggiamenti, vennero assunti i seguenti elementi esterni:

2 corni da caccia
 2 trombe « da Rovigo »
 1 fagotto « di Venezia »
 1 oboe « di Venezia »
 2 altri oboi
 3 « musici del Domo »
 1 « Violoncello del Teatro » ⁽²⁸⁾

⁽²⁶⁾ Brainard, *op. cit.*, pag. 23. A questi strumentisti bisogna aggiungere i tre organisti, che non sono compresi nell'atto da cui questi dati sono stati ricavati.

⁽²⁷⁾ Brainard, *op. cit.*, *ibid.*

⁽²⁸⁾ Evidentemente del Teatro Obizzi; cfr. Bruno Brunelli, *I Teatri di Padova*, Padova, 1921, pag. 136.

- 2 « Violoni del Teatro »
- 2 « Scolari del Sr. Tartini » ⁽²⁹⁾.

Un altro documento, datato 1° marzo 1774, ci fornisce una lista completa dei componenti la cappella musicale, e per quel che riguarda il numero degli strumentisti, la situazione è la seguente:

- 3 organisti
- 1 oboe
- 2 violoni
- 2 violoncelli
- 7 violini
- 5 viole
- 2 corni da caccia ⁽³⁰⁾.

Una differenza notevole tra quest'ultimo documento, ed i dati fornitici dai documenti precedenti, è costituita dalla presenza, nell'organico stabile, dei due suonatori di

⁽²⁹⁾ L'intero documento da cui queste notizie sono state tratte, e che si conserva presso l'Archivio Antico della Veneranda Arca di S. Antonio a Padova, è stato pubblicato dal Brainard, *op. cit.*, pag. 24; esso ci fa sapere inoltre che, alla data suaccennata, l'orchestra del Santo era composta di:

- 9 violini
- 4 violette
- 2 violoncelli
- 2 violoni
- 3 organisti
- 1 oboe
- 2 fagotti.

⁽³⁰⁾ Pensiamo di far cosa utile alle ricerche future riportando qui il documento, che si conserva, in una copia redatta il 20 settembre 1788, presso la Sezione di Archivio di Stato di Padova, Busta 1389, P. II, N.º 4:

« L'Ill.mo, ed Ecc.mo Sig.r Gio: Benedetto Giovanelli Cap.º V: e Podestà, internatosi nella Cognizione delle Cause, e dei modi del divisato Aumento è conveniente ripartizione della Summa di Ducati mille V.P., risultante dai presentati Fogli, ha terminando ordinato, che cadauno degl'Individui descritti in Calce della presente abbia a godere il rispettivo assegnamento contra posto in Margine all'Annuo Stipendio da Lui goduto, e questo con gli obblighi, e sotto le Condizioni tutte prescritte nell'atto di Sua Elezione, ordinando che ne segua l'intero registro sù i Libri della Ven.da Arca, od ovunque occorresse, ond'abbia à riportare in'ogni tempo l'Inviolabile suo addeppimento. Sic Mandamus etc. Segue li nomi e Cognomi degl'Individui componenti la Cappella del Santo, e de' Ministri della Ven.da Arca, à quali resta stabilito l'annuo accrescimento al Naturale loro Stipendio come Segue

corno da caccia. E' forse troppo azzardato supporre che le parti dei concerti tartiniani riservate a questi strumenti siano state scritte dopo l'inclusione dei due strumentisti, per dar loro modo di partecipare all'esecuzione?

	Salario Corrente	Accrescim.to	Salario Intero
Giuseppe Altavilla Soprano D:ti	N.º 170	N.º 41	N.º 211
Timoteo Vasetti	n.º 170	n.º 41	n.º 211
Andrea Tassis Contralto	n.º 160	n.º 39	n.º 199
D.n Pietro Guetti Contralto	n.º 160	n.º 39	n.º 199
Fran:co Fortini Contralto	n.º 150	n.º 35	n.º 185
Antonio Nasolin Tenore	n.º 130	n.º 31	n.º 161
Giuseppe Fanton Tenore	n.º 130	n.º 31	n.º 161
Gio: Pro. Fanton Tenore	n.º 100	n.º 26	n.º 126
Simon Babolin Tenore	n.º 120	n.º 29	n.º 149
Giuseppe Albertis Basso	n.º 130	n.º 32	n.º 162
Teodoro Bertozzi Basso	n.º 130	n.º 32	n.º 162
Agostin de'Angelis Basso	n.º 130	n.º 32	n.º 162
D.n Gio: Batt.a Benachio Basso	n.º 120	n.º 29	n.º 149
Dom.co Lucadello p.º organista	n.º 120	n.º 29	n.º 149
Angelo de'Angelis 2º org.ta	n.º 100	n.º 25	n.º 125
Dom.co Negri 3º organista	n.º 20	n.º 5	n.º 25
Matteo Bissoli Oboè	n.º 170	n.º 42	n.º 212
Cesare Sartori Violon	n.º 105	n.º 16	n.º 131
Gio:Batta Priuli Violon	n.º 75	n.º 19	n.º 94
D.n Ant.º Vandini Violoncello	n.º 150	n.º 36	n.º 186
Giuseppe Calegari Violoncello	n.º 70	n.º 16	n.º 86
Giulio Meneghini Violin	n.º 130	n.º 32	n.º 162
Bernardin Zotti Violin	n.º 60	n.º 14	n.º 74
Giuseppe Priuli Violin	n.º 60	n.º 14	n.º 74
Andrea Zotti Violin	n.º 55	n.º 13	n.º 68
Antonio Dall'Oglio Violin	n.º 55	n.º 13	n.º 68
Giacomo Maggiorin Violin	n.º 60	n.º 14	n.º 74
Giovanni Zotti Violin	n.º 35	n.º 9	n.º 44
Nicola Marianni Viola	n.º 40	n.º 10	n.º 50
Alessandro Bozzatin Viola	n.º 30	n.º 7	n.º 37
Antonio Gotti Viola	n.º 26	n.º 6	n.º 32
Bortolo Stefanelli Viola	n.º 30	n.º 7	n.º 37
Pietro Combarlé Viola	n.º 22	n.º 5	n.º 27
Gio: e Fran:co Corni da Caccia	n.º 75	n.º 18	n.º 93
Dom.co Galafatto (?) Alzafolli	n.º 50	n.º 12	n.º 62
Si pone per il soprano mancante	n.º 170	n.º 41	n.º 211
Somma Intiera	D:ti 3508	D:ti 850	D:ti 4358
	omissis		

Pad.a li primo marrzo 1774.

Gio: Benedetto Giovanelli Cap.º V.º Podestà
Tratta la presente copia dell'Auttentica esistente nella Cancelleria
Fretoria Superiore di Padova.

Il coad. Pretorio
Tratta dal Libro Atti, e parti della V.da Arca del Glorioso S. Ant.º
questo di 20 7bre 1788.

Matteo Fanzago Canc.e

Un ultimo problema cui vorremmo qui accennare brevemente, e che è pure in relazione con quello sulla natura dell'organico strumentale, è il problema dello strumento a tastiera per il basso continuo. Qual'era questo strumento?

Notiamo anzitutto che in nessuno dei gruppi di parti che abbiamo descritto più sopra ne compare una che ce lo indichi; anzi, il termine « Basso », che ritroviamo in alcune di esse, e nella maggior parte di quelle degli altri « sets » tartiniani, è così generico, che può riferirsi altrettanto bene al violoncello di ripieno, quanto al « violone », cioè al contrabbasso di ripieno, quanto ad un qualsiasi strumento a tastiera; il termine, insomma, indica la parte, ma non lo strumento; ed è sintomatica, in queste parti, l'assenza della numerica per la realizzazione. Che cosa dicono, a proposito di questo problema, le pubblicazioni a stampa di opere di Tartini e di contemporanei?

Di Tartini noi possediamo stampate tre collezioni di concerti, comprendenti sei concerti ciascuna; le prime due furono pubblicate, come *Opera Prima n. 1* ed *Opera Prima n. 2*, dal Le Cène ad Asterdam, rispettivamente nel 1728 e nel 1730 ⁽³¹⁾; la terza venne edita, sempre ad Amsterdam, da Witvogel, con il numero d'edizione 26, e pubblicata quindi tra il 1733 ed il 1735 ⁽³²⁾; in tutte queste collezioni, il titolo stampato sul frontespizio delle parti è esplicito: « Organo e Violoncello » (l'edizione di Vitvogel dice: « Organo e Violoncello obbligato »), e la presenza della numerica conferma il titolo. Il confronto con stampe analoghe, con quelle di Vivaldi, per esempio, rivela che la designazione « Organo e Violoncello » per la parte del Basso nei concerti si ritrova in tutte le collezioni, dall'opera IV, « La Stravaganza » (ca. 1715), fino all'op. XII (1729).

Se passiamo poi dalle stampe ai gruppi di parti separate dell'Archivio del Santo, scopriamo che l'assenza di

⁽³¹⁾ Cfr. Dounias, *op. cit.*, pag. 36, in nota.

⁽³²⁾ Cfr. Dounias, *op. cit.*, pag. 99, nota 1; vedi anche: O. E. Deutsch, *Music Publishers' numbers*, in: « Journal of documentation », London, 1946, II, pag. 91.

una parte che si possa attribuire senz'ombra di dubbio allo strumento a tastiera realizzatore del basso continuo, anzichè costituire l'eccezione, costituisce la regola; tant'è vero che, su di un totale di almeno settanta « sets » di parti separate ⁽³³⁾, se ne conservano solo sei indubbiamente destinate a questo scopo ⁽³⁴⁾; di queste sei parti, solo due recano la dicitura « Organo » (concerti D.120, D.125), ed una di queste due non ha numeri; per tre altre (Concerti D.24, D.27, D.80) la numerica è stata chiaramente aggiunta in un tempo posteriore, da una mano differente da quella che ha scritto la parte.

In tutto il materiale consultato finora, stampe e manoscritti, non è stato possibile trovare la benchè minima conferma alla pratica corrente ai nostri giorni, e cioè quella di realizzare il continuo sul clavicembalo; semmai, dagli elementi che abbiamo esposto finora, si dovrebbe essere propensi a ritenere che era l'organo, e non il cembalo, lo strumento destinato a questo scopo, per lo meno per quel che riguarda i concerti di Tartini: lo indicano concordi le stampe e le poche parti manoscritte pervenuteci, e la circostanza che i « Concerti » venissero eseguiti nella Basilica del Santo ⁽³⁵⁾ implica l'idea di un organo, e non di un clavicembalo, quale strumento realizzatore del continuo. Comunque, l'unica conclusione ragionevole di fronte a questo stato di cose è che è prematuro voler tirare delle conclusioni: solo dopo un collettivo, intenso lavoro su tutto il restante materiale pervenutoci sarà pos-

⁽³³⁾ Questo numero non tiene conto dei casi in cui vi sia più di un « set » di parti per concerto; quanti esattamente possano essere i « sets » custoditi in quest'Archivio Musicale, si potrà stabilire solo dopo averne terminato lo spoglio e la classificazione, sulla base delle differenti scritture e delle filigrane.

⁽³⁴⁾ Queste parti si conservano sotto le seguenti segnature: D VII 1904, N.º 3 (Concerto D. 120); D VII 1904, N.º 21, 1º Set, (D. 80); D VII 1904, N.º 25 (D. 27); D VII 1904 N.º 30 (D. 101); D VII 1902, N.º 54 (D. 24); D VII 1902, N.º 58 (D. 125). Ognuna di queste parti è accompagnata da almeno un'altra parte di « Basso », in cui non compaiono numeri, e senza ulteriori specificazioni di strumenti.

⁽³⁵⁾ Vedi, ad esempio, l'accento all'esecuzione di un concerto da parte di Tartini in: Rota ab. Vincenzo, *L'incendio del Tempio di S. Antonio*, Roma, 1749, canto 2º, stanze 42/44.

sibile dare una qualche risposta che possa pretendere di imporsi attraverso l'ampiezza della documentazione.

Giunti alla fine di questo saggio, ci accorgiamo che le domande senza risposta, o per lo meno con una risposta dubitativa, ancora incerta, sono in numero sproporzionato rispetto a quelle attraverso le quali è stato possibile giungere ad una soluzione positiva. Ma se la lettura di queste righe susciterà nel lettore la coscienza di questi problemi, se egli si renderà conto della necessità di una problematica di questo genere, quando si voglia giungere a delle conclusioni storicamente ed oggettivamente valide, l'autore considererà di aver raggiunto il Suo scopo.

AGOSTINO STEFFANI
DIPLOMATICO PER FORZA ⁽¹⁾
(1654 - 1728)

DI ADRIANO LUALDI

Una rarissima stampa settecentesca, incisa con arte da Scotti, e intitolata *Il Parnaso dei più illustri compositori*, rappresenta, nella sua parte superiore, tre angioletti cantori, che si librano tra nuvole tondeggianti. Fra uno squarcio e l'altro delle nuvole, il sole si fa strada e getta fasci di raggi ad illuminare una pioggia di medaglioni inghirlandati di quercia, che occupano quasi intero il foglio dai larghi margini. In ogni medaglione sono effigiati due o tre musicisti; e, nel più eccelso, il più vicino agli angioletti e al sole, figurano Guido d'Arezzo, Palestrina, Monteverdi.

Poco più in basso, ma vicinissimo a questo, un altro comprende due ritratti: l'uno, di Vincenzo Galilei; l'altro, di Agostino Steffani.

Poi, a destra e a sinistra, simmetricamente disposti, ma sempre più in basso, molti altri medaglioni, molti altri

(¹) E' il discorso pronunciato la sera 12 febbraio 1928 nella Sala del Comune di Castelfranco Veneto, in occasione della commemorazione ufficiale del 2° centenario della morte di Agostino Steffani.

ritratti. Ma più si scende verso il piede della stampa, più i nomi si fanno modesti.

Accompagnato con Vincenzo Galilei, padre di Galileo, compositore fra i più illustri del suo tempo, membro della Camerata fiorentina dei Bardi, autore della musica per il canto del Conte Ugolino, violinista, liutista, scrittore polemico, di centoventi anni più vecchio; subito dopo i grandi; come questi, nei gradi più eccelsi della scala: vicino agli angeli e al sole. Tale fu, nella prima metà del Settecento, il posto assegnato dai contemporanei ad Agostino Steffani.

Un ritratto della stessa epoca circa, raro anche questo, dovuto al bulino di un Ernst von Winter, descrive le fattezze dell'artista. Alta e geniale la fronte coronata di folti capelli ondulati e piuttosto incolti, portati in avanti sul sommo del capo e alle tempie; un fine arco delle sopracciglia; occhi seri ma non privi di dolcezza; naso forte, di larga base e leggermente aquilino; forti gli zigomi, la mascella, il mento; bocca larga, nella quale il labbro inferiore avanza di poco il superiore; baffi sottili e spioventi ai lati, sottile e corta la barba a pizzo. Un abito episcopale copre le spalle e il petto dell'effigiato; dietro a lui, su un tavolo, sono la mitra e il bastone pastorale.

Mitra e pastorale: poiché questo musicista fu vescovo. Tale il posto assegnato ad Agostino Steffani dalla Chiesa di Roma.

« Tutte le strane cose che accadono presentemente alla persone stimabili — scriveva una grande dama allo Steffani nel 1702, — tutte le vicissitudini di questo secolo, e lo smarrimento in cui si trovano coloro che hanno tanto merito, non mi fanno, oggi, più tanta pena, e io me ne sento confortata, poichè tutto questo vi conduce a riavvicinarvi alla musica. Gettatevi perdutamente ad essa, ve ne prego. E' essa un'amica fedele che non vi abbandonerà mai, che non vi ingannerà, che non è traditrice e che non vi è stata mai crudele: perchè voi ne avete tratti

tutti i fascini e i rapimenti dei cieli, mentre gli amici sono tiepidi o furbi, e le amiche, ingrato. Voi direte, signore: ecco dei consigli molto interessanti; ma che farci? ».

La gran dama che scriveva al musicista in modo così sollecito dell'arte sua e affettuoso, era Sofia Carlotta, regina di Prussia, anima e mente colta e sensibile, studiosa di filosofia, musicista lei stessa. Dopo pochi anni, l'italiano sarebbe stato incaricato di rappresentare e sostituire il Principe palatino Giovanni Guglielmo di Düsseldorf durante le sue frequenti assenze, e sarebbe stato investito delle più difficili e importanti missioni specie per ciò che riguardava i rapporti tra Papato e Impero.

In tanta autorità era salito il diplomatico Steffani presso le Corti tedesche.

« Quando venni la prima volta ad Hannover, ero un giovane di non ancora vent'anni. Conoscevo i grandi meriti di Steffani, ed agli aveva inteso parlare di me. Mi accolse con grande bontà e si affrettò a condurmi dalla principessa Sofia e dal figlio Elettore, presentandomi come un grande virtuoso di musica. Mi diede le più preziose istruzioni perchè potessi regolarmi durante il mio soggiorno ad Hannover. Chiamato altrove da affari di Stato, mi propose al principe come suo successore e mi lasciò in pieno possesso delle cariche e delle protezioni di cui egli stesso aveva goduto per lunga serie di anni ». Fu Giorgio Haendel a scrivere così dello Steffani, che non soltanto venerò come benefattore, che è già raro, ma come masetro; e che — è facile osservarlo in molte musiche — prese a modello di stile.

Ancora. La grande collezione *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, pubblicata dalla Società per la divulgazione dei monumenti musicali in Germania, sezione bavarese, ha dedicato tre dei suoi poderosi volumi ad una scelta di opere dello Steffani. Il primo volume, comparso nel 1905 per cura di Alfred Einstein e Adolf Sandberger, comprende se-

dici *Duetti* degli ottantacinque catalogati, due *Scherzi*, due *Cantate*. Il secondo, del 1911, contiene l'opera intera in tre atti: *Alarico, l'audace Re de' Goti*, trascritta e pubblicata da Ugo Riemann. Il terzo, del 1912, contiene una raccolta, scelta ed ordinata anche questa da Ugo Riemann, di brani tolti da tredici opere teatrali dello Steffani.

Ecco, poi, Hubert Parry che, parlando di lui con viva ammirazione, lo chiama «l'eclettico Steffani»; Alfred Neisser che studia diffusamente il suo *Servio Tullio*; George Fischer, che traccia le vicende dei melodrammi da lui scritti per il teatro di Hannover; Romain Rolland, che riconosce la loro grande importanza nella storia dell'opera tedesca: Ernst Otto Lindner, che li distingue da tutte le opere contemporanee; Friedrich Chrysander, il biografo di Haendel, che pone il musicista veneto non soltanto vicino ma immediatamente prima degli Scarlatti e del fecondo Keiser; Alfred Einstein che, in occasione del centenario, ritorna a lui, e lo considera il più grande tra Carissimi e Alessandro Scarlatti; per la Germania, il maestro più influente del suo tempo; in Francia, superiore al contemporaneo e compatriota Lulli, «per intelligenza, per versatilità e per genio».

Tale il posto assegnato dalla moderna critica e storiografia tedesca, inglese e francese, ad Agostino Steffani.

* * *

Stabilita così, osservandola da diversi e lontani punti di vista, la posizione del musicista nell'arte del suo tempo e dinanzi alla cultura d'oggi, occorre dire che l'Italia non ha fatto nulla per sottrarre all'oblio e onorare l'opera e il nome di questo grande italiano? Ahimé, non occorre. Questa è, per ciò che riguarda le nostre glorie musicali del passato, regola corrente. Invece di ripetere geremiadi, dunque, ricordiamo per sommi capi la vita dell'artista.

Nato a Cestelfranco Veneto il 25 luglio 1654 da Camillo, oriundo di Padova, e da una Gherardini di Castelfranco, Agostino Steffani o Stievani fu battezzato il 26.

dello stesso mese nella chiesa di Santa Maria e San Libera. La Madonna col Bambino e due Santi guardavano, da una tela allora già vecchia di forse centocinquant'anni, la cerimonia lustrale. Un grande maestro della pittura veneziana, Giorgio Barbarelli, Zorzon de Castelfranco, aveva dipinto il quadro, riproducendo, nelle fattezze della Madonna, quelle dell'amante sua, Cecilia. Una Cecilia, purificata dal manto e dalla chiara benda che copre il capo della Vergine, aveva dunque, dall'alto di un trono, benedetto il piccolo Agostino al suo primo apparire nel mondo cristiano. Cecilia, si può dire, lo aveva, fin da quel giorno, segnato per uno dei suoi.

A tredici anni, Agostino cantava nella Basilica del Santo, a Padova. Qui fu udito dal conte Tattenbach che, innamorato della voce sua che gli parve stupenda, lo prese seco, lo portò a Monaco di Baviera, ottenne che il Principe Elettore se ne assumesse le spese dell'educazione. Affidato al direttore della Cappella di Corte Giov. Gaspere Kerll discepolo di Carissimi e di Frescobaldi e fedele alla scuola e al gusto italiani, nel 1668 il ragazzo era già musico di camera e di Corte, e studiava l'organo, il cembalo, il canto. Nel '72 si recava a Roma, per perfezionarsi negli studi musicali sotto la guida di Ercole Bernabei; e a Roma apprese lo stile che gli fece tanto onore, nelle composizioni liturgiche e da camera.

Accusato di ingratitudine verso il suo primo maestro Kerll, per aver preteso che questi gli pagasse alcuni debiti che aveva fatto con lui (di ingratitudine, ma non di scarso profitto se, oltre a suonare il cembalo e l'organo, lo Stefani apprese molto bene e molto presto dal sassone l'arte di indebitarsi, e di farsi pagar dalla Corte i *deficit* del bilancio), un fatto basta a difendere il giovane Agostino dalla taccia che gli si è mossa: quello di aver egli proposto e portato a Monaco, come successore del Kerll, il suo maestro romano Bernabei.

Stabilitosi nel 1674 a Monaco, dove sarebbe rimasto per quattordici anni, e dove condusse tutta la sua fami-

glia, compreso il fratello Ventura (Terzago) che fu il suo primo librettista, Steffani pubblicava a Monaco nello stesso anno la sua prima opera: una *Salmodia vespertina* a otto voci; e nel '75 era nominato organista di Corte. Come artista, era allora già maturo; quanto al trattare coi grandi, avvezzo fin dall'adolescenza a frequentare conti e principi, Agostino era già maestro di cerimonie e lo dimostrava talvolta anche nel non fare cerimonie. Scriveva al Duca così: « Io infrascritto ho bisogno di un vestito di panno olandese, di un cappello per uso giornaliero, una spada, un paio di calze di seta, quattro corpetti, sei collarini, e sei berrettini da notte ».

Questo bel corredo doveva forse servigli per il lungo viaggio che avrebbe compiuto fra il '78 e il '79, e che lo avrebbe portato fino a Parigi: ma nè le calze di seta, nè i berretti da notte, nè i bei successi avuti presso le Corti di Francia e di Piemonte come cembalista lo distolsero dallo studiare teologia e filosofia; ed eccolo, nel 1670, ordinato sacerdote. Neanche l'abito talare, a sua volta, lo preserva dalle seduzioni del teatro. Favorito da una Corte nella quale l'amore dell'arte e degli artisti era tradizione, Steffani entra nell'agone scenico nel 1681, a ventisette anni, col melodramma *Marco Aurelio*, su libretto del fratello. Dopo questa, altre opere: *Solone*, 1685; *Servio Tullio*, 1686; *Alarico di Balta*, 1687; *Niobe*, 1688.

Nel 1689, abbandonata Monaco, è alla Corte di Hannover, in tempo per inaugurare con altro spartito, *Enrico il Leone*, un nuovo teatro, che i sudditi di Ernesto Augusto, principe reggente troppo amante dei viaggi, degli svaighi e dei teatri specialmente veneziani, aveva costruito con la speranza di tenersi a casa il Duca.

La storia del melodramma settecentesco ad Hannover si compendia, si può dire, nel nome del musicista veneto e nei dieci spartiti da lui scritti in una ventina d'anni per quel teatro, e rappresentati anche ad Amburgo. Tra l'uno e l'altro melodramma il cui influsso sullo sviluppo del teatro tedesco e sull'arte di maestri come Kusser e Keiser

è anche oggi considerato decisivo, fiorivano dal genio di Steffani composizioni liturgiche e da camera: i famosi *Duetti*, gli *Scherzi*, le *Cantate*.

* * *

Leibniz il filosofo, esperto conoscitore di uomini, grande estimatore dello Steffani che si era intanto legato di amicizia fervidissima con la Duchessa Sofia di Hannover, osserva l'abilità del musicista nel trattare affari diplomatici e di Stato, e lo indica al principe Ernesto Augusto, che nel 1693 lo invia in una prima missione in Baviera. Altri viaggi seguono a questo, che valgono allo Steffani la nomina, nel 1703, a Consigliere intimo palatino, poi a Presidente di Reggenza alla Corte di Düsseldorf, al servizio del principe Giovanni Guglielmo. Lo Steffani compone alcune altre opere, fra le sue più belle, ma come l'attività sua incomincia a volgersi ad altri scopi, le pubblica sotto nomi diversi: a preferenza sotto quello del Piva suo copista.

Le sue lettere di questo tempo sembrano gridi di un naufrago. L'aver a che fare con gl'intrighi della politica e della diplomazia lo stanca, lo affatica, lo disamora della vita. Il povero artista, sebbene largamente compensato, non è contento. Scrive disperato al suo principe: « Venga dunque, clementissimo ottimo Principe, venga. Ne ho bisogno per me, perché vedo chiaro e tocco con mano che la provvidenza di Dio mi ha condottato qui per darmi occasione di guadagnare il paradiso; ma che la medesima provvidenza non vuole che io lo possa, se non sono fortificato dalla clemenza, dalla bontà, dalla generosa magnanimità di Vostra Eccellenza. Insomma, clementissimo Signore, mi sia lecito d'usurpare che *tristis est anima mea usque ad mortem*. Se questa vita ancora dura pochi mesi, bisognerà pensare a morire, e credere che Dio benedetto, per sua infinita misericordia, mi vuol martire della giustizia e della verità ».

Poteva scrivere meglio, e in tono più umile e diplomatico e commovente, il pover'uomo? Certo che no. Ma se pensiamo allo stato d'animo del musicista, riflesso anche dalla lettera di Sofia Carlotta che ho citato in principio; e all'abitudine del principe palatino Giovanni Guglielmo, di piantar molto sovente in asso e sudditi e Stato per andarsene in viaggio, lasciando ordini severissimi di « non seccarlo » e, allo Steffani, l'incarico di rappresentarlo e sostituirlo in tutto e per tutto, e di sbrigarsela lui con le beghe della politica estera ed interna, si capisce che la lettera umilissima del musicista ministro vuol dire: senta, caro signor principe, mi faccia il santo piacere di tornare a casa, a darmi una mano nel disbrigo di tutti gli imbrogliatissimi affari nei quali lei si è, e mi ha, messo; perchè io, dei suoi pasticci diplomatici, incomincio ad averne piene le tasche.

Anche a disimpegnarsi da solo, però, lo Steffani non doveva cavarsela male se proprio per l'interessamento di Giovanni Guglielmo fu nominato, nel 1706, vescovo di Spiga *in partibus*; e consacrato a Bamberg nel 1707.

I due anni seguenti furono quelli della sua maggiore gloria. Scende in Italia; a Roma è colmato d'onori, si riavvia verso il Nord insignito della carica di vicario apostolico per la Germania settentrionale, meditando progetti grandiosi e accarezzando nel segreto del cuore ambiziose speranze: il cappello cardinalizio, chi sa?, il papato.

Alla missione arride un successo grande, ma non totale. I sogni più vasti dileguano; il delicato, lungo, difficile lavoro diplomatico, mentre è valso ad allontanarlo interamente dalla musica, gli rende ora difficili molti rapporti, penosa la incipiente vecchiezza, povera di risorse (poichè l'arte, la fonte di guadagno più ricca e naturale per lui, viene a mancargli), l'esistenza.

Nel 1710 lo Steffani aveva ceduto al venticinquenne Haendel, da lui stesso presentato, il suo ufficio di Maestro di Cappella. Fra le ragioni delle sue dimissioni dalla Corte di Monaco pare fossero, già nel 1689, alcuni debiti; ora,

più che vent'anni dopo, le sue condizioni non sono migliori. I guadagni, pur lautissimi, non sono bastanti alla vita dispendiosissima; deposta la carica di vicario, lo Steffani passa da Münster a Hannover a Roma, sempre cercando una sistemazione materiale che non riesce a trovare.

Nel 1725 ritorna a Hannover, dove un antico debito di 6000 scudi lo obbliga a vendere una sua bella raccolta d'arte, e a chiedere sussidi ai principi di Magonza e di Hannover. Stanco e amareggiato per aver perduta la speranza di una ricca prebenda nella chiesa di Selz, si avvia a tappe per un ritorno definitivo in Italia, ch  ormai non ha nel cuore altro desiderio che quello di chiedere alla patria l'ultimo asilo. Ma a Francoforte, il 12 febbraio 1728,   colpito da apoplezia, e muore. Il 14   inumato nel Duomo di San Bartolomeo.

Tutta la cattedrale gli   tomba, perch  nessuna lapide ricorda dove, nell'ampia chiesa, l'italiano dorma il sonno eterno.

* * *

Come compositore di teatro, lo Steffani entr  in lizza quando l'opera italiana si era gi  allontanata dagli ideali proposti e seguiti dalla Camerata fiorentina, ed aveva abbracciato invece le tendenze che prediligevano il bel canto fiorito, il virtuosismo.

Pi  tardi, col decadere dell'arte, sarebbe diventato lo scopo; e il virtuoso, spesso n  uomo n  donna, avrebbe usurpato il trono del compositore, e rubato il cuore a pi  di una bella dama.

Sebbene fiorito in un momento particolarmente favorevole, tra una generazione di grandi musicisti che scomapriva (quella dei maestri veneti Benedetto Ferrari, Francesco Cavalli, Marcantonio Cesti) ed un'altra che doveva ancora affermarsi (quella degli Antonio Lotti, Attilio Ariosti, Antonio Caldara), lo Steffani non lasci  grandi tracce nel campo dell'opera teatrale italiana; mentre in

Germania fu maestro ai maestri, e valse ad imprimere caratteri nostri a tutto un periodo musicale tedesco. Non fu tra gli innovatori, nè si batté per sostenere qualche suo principio d'arte. Fu in armonia non in contrasto con la scuola veneziana del suo tempo; ma, in questo momento storico, va annoverato fra i maggiori. Un'avvertenza da lui premessa a certe sue musiche, lo fa supporre non troppo tenero delle licenze e delle svenevolezze dei virtuosi: « Anche nei passi più semplici e naturali non giova nessuna maniera nè leziosità, tutto deve essere cantato e suonato col maggiore scrupolo e col rispetto di ogni nota ».

A dare un'idea di quel che fossero i libretti d'opera del tempo l'uno simile all'altro, e tutti ugualmente sciocchi, basta riportare un passo della melliflua dedica. « ...Eccole (il poeta si rivolge a Sua Altezza Elettorale) in dramma quel Marco Aurelio che sul trono di Roma stampò l'Idea d'un savissimo e giustissimo Principe, quale appunto risplende V.A.E. oggidì alla Baviera così saggia e clemente Spiacemi che non troverà qui V.A.E. Marco Aurelio quale io avrei veramente dovuto figurarlo per renderlo degno, come egli è per altro, del suo benigno sguardo; ma si condoni questo difetto allo svagamento poetico ed alla bizzarria della scena, che cerca oggidì dalla varietà gli ornamenti, nè sembra far bene che errando ».

Per ciò che riguarda lo « spettacolo », ecco l'elenco delle cosiddette macchine o congegni teatrali, che figurano nell'opera dello Steffani *Niobe, regina di Tebe*: « Gran mostro che si risolve in molti guerrieri. Fantasma che, sorgendo di sotterra, forma voragine in aria. Mura di Tebe che s'innalzano a poco a poco. Due draghi infernali, che di sotterra conducono sulla scena *Creonte* e *Poliferno*. Nube, che sorge in aria, e nasconde li suddetti. Gran nuvolosa, che dall'alto scende con *Creonte* in apparenza di *Marte*. Carro trionfale fulminato da *Latona*, *Apolline* e *Diana*, che compariscono in aria con Deità compagne. Caduta di molti edifici, ed un terremoto ».

* * *

Non forse, dunque, nella musica teatrale (troppo poco c'è rimasto, per giudicare con certezza) ma in quella liturgica e da camera è la sicura grandezza di Agostino Steffani. Lo *Stabat Mater* è un'opera di così alta espressione e così solida architettura, da non trovar l'eguale allora, e poi; i *Duetti*, gli *Scherzi*, le *Cantate* meritano di entrare nella biblioteca d'oro della musica da camera.

La forma *Duetto*, di cui s'incontra già nel 1623 qualche saggio dovuto al romano Paolo Quagliati, fu largamente coltivata dal maestro veneto. In questa egli raggiunse altezze fino ad oggi insuperate dai suoi più noti successori. Nè il Bononcini, nè il Clari, nè il Martini, neppure l'Haendel che questo genere imitò dallo Steffani, tanto meno il Mendelssohn, per dire dei più famosi, possono rivaleggiare con lui in tale forma di composizione.

Se si pensa alla fama che ebbero al loro tempo, e che hanno (nei libri) ancor oggi, si deve riconoscere che nei *Duetti* di Steffani è raggiunto talvolta, dalla musica, un alto livello spirituale, dovuto alla intensità espressiva di alcuni spunti melodici e alla bella armonia e scorrevolezza delle forme. Nuoce a molti di essi, però, innanzi tutto la uniformità e la banalità della maggior parte dei testi poetici, che quasi invariabilmente si baloccano con gli spiccioli del repertorio d'immagini e del rimario d'Arcadia. E allora sono lunghe collane di *pene* e *catene*, di *morte* e *sorte*, di *martoro* e *ristoro*, di *vita* e *aita* che si sgranano monotone. Oppure quartine di questo calibro, le quali non so da qual musica potrebbero essere sollevate a più eletto clima artistico:

*Troppo cruda è la mia sorte
Le mie stelle troppo dure
Poiché a colpi di sventure
Mi dàn morte senza morte.*

Nuoce ancora, a molti di questi *Duetti*, il fatto che prevale in essi lo stile imitativo — qualcuno si presenta addirittura a *Canone* —; e tale particolarità della scrittura conferisce talvolta alla composizione un carattere compas-

sato e freddamente scolastico e, a causa degli artifici non abbastanza dissimulati, una prevedibilità di eloquio e di accidenti che certo non giova a tenere vivo l'interesse del lettore o dell'ascoltatore. Perché siamo ben lontani come ricchezza d'invenzione, come vita ritmica, come scioltezza di mano e come inesauribilità di risorse, dal colosso che, mentre Agostino operava in quel di Monaco, lavorava sodo fra Weimar e Mühlhausen, o fra Cöthen e Lipsia: intendo Giovanni Sebastiano; per il cui genio lo stile imitativo, il fugato, la dialettica polifonica sono il connaturale, spontaneo, fatale modo di esprimersi: al punto che, dell'«artificio», non ci si accorge.

Fatte queste considerazioni di carattere generale, bisogna però dire che, fra i *Duetti* pubblicati da Alfred Einstein e da Adolf Sandberger, ve ne sono alcuni che meritano particolare attenzione perché in essi l'intenzione evidente di conferire alla musica un carattere il più aderente possibile al carattere (scialbo, come si detto) della poesia è meglio concretata. Nel n. 11, anzi lo è in modo assai efficace ed espressivo sia per la bella curva del disegno melodico, sia per le lunghe pause e i brevi silenzi nel dialogo delle voci, che assumono, anche quelle e questi, valore espressivo: si veda, ad esempio come quel digradare per semitoni delle voci sulle parole «perchè piangete», abbia una espressione drammatica e commossa che potrebbe dirsi monteverdiana, se la misura del suo respiro non ne tradisse l'età, più tarda.

Ma non solo questo *Duetto* n. 11 merita di essere sottolineato. Anche il 10°, in mi min. (*Lungi dall'idol mio*) si annuncia e procede espressivo ed efficace nell'intreccio delle voci; anche il 16°, in re magg., (*Dolce labbro, amabil bocca*), offre, nello spunto melodico gaio e sereno, un piacevole momento di riposo fra tante lagrime e sospiri; anche il 13°, il re magg., (*M'hai da piangere*) ha, nel movimento *Animato* in 4/4 (*Nega il premio alla mia fede*), uno spunto melodico disinvolto e abbastanza caratteristico; specialmente quando, alle misure 6^a, 7^a e segg., leggermente arieggia al popolaresco.

Peraltro, come contrapposto al più patetico dei *Duet-
ti* l'11° che ho citato, e per concludere la scorribanda fra
quelle che sono considerate le musiche *eccellenti* di Ago-
stino Steffani, quelle in virtù delle quali il suo nome è
giunto fino a noi, debbo adesso citare il *Duetto* n. 9,
in la magg.

La poesia, neppur questa peregrina, è però meno scioc-
ca, se non altro metricamente, per i due quadrisillabi e
l'ottonario che fanno da cappello all'endecasillabo, alla
chiusa delle strofette:

*Pria che io faccia altrui palese
Chi mi tien fra lacci stretto
Di mia man con giuste offese
Mi trarrò l'alma dal petto.*

*Vuò morire
Pria che dire
La cagion del mio desìo
Basta ben che lo sappia Amore ed io.*

*Ch'io riveli quello strale
Che lasciò l'alma ferita
Nel mio duol benchè mortale
Voglio perdere la vita.*

*Cheto cheto
Ma secreto
Spererò quel che desìo;
Basta ben che lo sappia Amore ed io.*

Di quell'assaggio di ermetismo avanti lettera che il
lettore «avvertito» trova in «*Di mia man con giuste
offese*» e nei quattro ottonari della seconda strofetta, e
dell'andazzo tra mellifluido, bisbetico e rassegnato che è
in tutta la faccenda, Agostino Steffani coglie, opportuna-
mente, il lato umoristico e sconclusionato, affidando alla
voce del 1° Soprano un disegno capriccioso e asimmetrico
(che sarà diligentemente ripetuto nota per nota, a *Canone*,
dal Soprano 2°) che è, mi sembra, da ricordare come una

delle sue migliori e più libere invenzioni; come un segno, in ogni modo, delle sue possibilità nel campo dell'espressione gaia e leggera.

« VALLI SEGRETE », che figura in programma, inizia con un tema di bella linea, ma sempre imitato dalla seconda voce. Alle parole « alpestri monti » si impianta altro tema simbolico a intervalli ascendenti, che si svolge variandosi con bella genialità e spontaneità. In una seconda parte « Nel vostro orrore » un altro tema, quasi variazione del tema di inizio, è anch'esso in imitazione e con ricchi vocalizzi, che aggiungono varietà al Duetto. L'ultimo tema « in muti pianti », anch'esso in rigorosa imitazione e con eleganti melismi, termina il Duetto, che, se ha qualcosa di scolastico nella costruzione, è geniale nella invenzione tematica e nella squisita condotta.

* * *

Non soltanto nella musica da camrea, ma anche in quella teatrale e, naturalmente, in quella liturgica, il carattere contrappuntistico è fra i preminenti della produzione di Steffani. Alla nobiltà della ispirazione risponde altrettanta austerità di polifonia. Nella *Sinfonia* del *Marco Aurelio* è un movimento in 3/4 che si inizia con una vera e propria esposizione di fuga. Nella squisita *Aria*: « Io consolo i cori amanti », dell'opera *Enrico il Leone*, i canti del violino e della voce si intrecciano, si imitano, si richiamano nel modo più soave e affettuoso: spontanei, espressivi, ispirati.

* * *

Delle composizioni di Agostino Steffani molte sono andate perdute. Fra queste, un'intera cassa di sue musiche spedita, dopo la morte, a Castelfranco Veneto. Ma molte sono rimaste: di queste, alcune pubblicate dagli studiosi tedeschi che ho nominati; non una nota, nel senso di una edizione organica, da noi.

Onorare il nome di Steffani richiamando in luce e diffondendone l'opera con la pubblicazione italiana di una scelta di musiche sue, ecco il compito che mi pare doveroso, urgente e degno. Il secondo centenario della morte è ormai passato invano. Speriamo qualche cosa di più e di meglio in altra occasione celebrativa.

Chi vivrà, vedrà.

FRANCESCO FEROCI
NELLA SCUOLA ORGANISTICA FIORENTINA
DEL XVIII SECOLO

DI MARIO FABBRI

L'arrivo e la lunga permanenza a Firenze di Gerolamo Frescobaldi — entrato al servizio particolare della corte granducale medicea — sono stati sin qui ricordati soprattutto come elementi validi a documentare l'ascesa crescente della carriera artistica del Ferrarese; la segnalazione, perciò, non ha avuto altro scopo se non quello di arricchire i dati strettamente biografici del « *divino organista* ».

Se si fosse soltanto immaginato che, per il suo soggiorno, Frescobaldi avrebbe lasciato un'impronta tutt'altro che trascurabile nella città toscana — tanto da dare una fisionomia nuova a tutta una scuola, quantunque essa fosse impiantata su radici solidissime, confortate da una lunga e sana tradizione — forse ci si sarebbe sforzati di indagare, con maggior profondità, il « periodo fiorentino » del Maestro, per non considerarlo soltanto come una tappa significativa della sua carriera pratica », da ricordare e da racchiudere poi nella comune, scarna frase: « *fu a Firenze dal 1628 al 1633* ».

La tradizione organistica fiorentina, iniziata dal grande Francesco Landino in pieno XIV secolo, riceve una marcata individualità di « scuola » col prestigioso Antonio degli Organi-Squarcialupi, con cui si apre quell'ininterrotta serie di organisti (in S. Maria del Fiore, in S. Giovanni e in S. Lorenzo) che, dalla metà del '400, si snoda senza fratture, da maestro a discepolo, per oltre trecentocinquanta anni, e cioè sino ai primi del XIX secolo ⁽¹⁾.

All'epoca dell'arrivo di Frescobaldi a Firenze, un geniale allievo di Marco da Gagliano aveva da poco compiuto il venticinquesimo anno di età; la sua padronanza all'organo e al cembalo era da tempo considerata « *incredibile et anco fascinosa, per quanto assai di rado [fosse] messa in mostra, essendo egli schivo, nonchè bramoso di solitudine* ». Quel giovane era Francesco Nigetti, una delle figure più singolari dell'epoca barocca, che meritò la stima incondizionata dei suoi contemporanei ⁽²⁾, soprattutto per la profonda dottrina « *in materia di Teoria e Pratica della Musica* ».

Avendo già dedicato alcune pagine al Nigetti, in occasione di uno studio pubblicato a Vienna ⁽³⁾, intendiamo richiamare qui l'attenzione su un solo particolare della vita e dell'attività di lui, perchè le considerazioni che ne scaturiscono ci appaiono di non comune interesse, specie per approfondire alcune caratteristiche proprie della scuola organistica fiorentina di quel tempo.

⁽¹⁾ Ricordiamo qui i più importanti: Antonio Squarcialupi, Francesco Squarcialupi, Bartolomeo degli Organi, Bartolomeo Moschini, Pietro Curradini, Giampiero Manenti, Cristofano Malvezzi, Giovambattista Jacomelli [« del Violino »], Pompeo Reginotti, Valerio Spada, Francesco Nigetti, Niccolò Ragnoli, Giovanni M. Casini, Francesco Feroci, Bonaventura Matucci, Bartolomeo Felici, Gaspero e Gaetano Sborgi, Vincenzo Panerai e Giuseppe Buccioni. Per quanto riguarda gli organisti del Duomo, dal 1436 al 1600, vedi: E. SANESI, *Maestri d'organo in S. Maria del Fiore*, in « Note d'Arch. per la St. Musicale », Anno 14° (1937), pag. 171.

⁽²⁾ Oltre che dallo stesso Frescobaldi, Nigetti ebbe i più caldi elogi da Luigi Rossi, da Baccio Baglioni, da Francesco Cionacci, da Gio. Domenico Ottonelli e da tanti altri.

⁽³⁾ M. FABBRI, Giovanni Maria Casini « *Musico dell'umana espressione* », in « Studien zur Musikwissenschaft », Band 25, Wien, H. Böhlau, 1962 (volume per il 60° compleanno di Erich Schenk).

Francesco Nigetti, nonostante avesse ormai tutte le carte in regola per sentirsi padrone della tecnica organistica, preferì rivolgersi a Frescobaldi, ai primissimi del 1629, per un periodo di perfezionamento. Le visite che il giovane maestro fece al Ferrarese (all'organo di S. Felicità e a quello di S. Lorenzo) si protrassero, frequenti, per un intero anno.

Pur non avendo elementi certi per comprendere quale fosse il « tono » mantenuto in tali occasioni, è facile supporre che, piuttosto di vere lezioni (nel senso più comune della parola), doveva trattarsi di cordiali e fruttuosi « incontri ».

E' certo comunque che Nigetti dovette ricevere un'impressione profonda, tanto da rivedere, forse, anche la stessa « impostazione » della sua scuola. Varrà da riprova la sola riflessione che Nigetti divenne e restò sempre un vigoroso sostenitore delle opere del Frescobaldi, sì da possederne l'intera serie dedicata all'organo e al cembalo. Tale ammirazione, sostenuta da convinti e riflettuti principi, indurrà il Maestro fiorentino a far « *mandare alla memoria tutte le musiche* » del Ferrarese all'unico allievo che volle avere, nel periodo 1674-1680: Giovanni Maria Casini.

Ne consegue che la scuola organistica fiorentina, ricevuto un impulso tanto nuovo quanto sensibile per merito di Francesco Nigetti (il quale, a sua volta, aveva ricevuto la più valida spinta da Frescobaldi), si presenta con caratteristiche ben precise sulla fine del '600, quando la figura di Casini, per molti aspetti geniale e luminosa, pare dominare incontrastata la scena toscana, appunto per l'organo e il cembalo.

Infatti, quegli atteggiamenti di costante ricerca, di studio lato e profondo, di dotta e sensibile pensosità che a noi sembrano caratterizzare tale scuola organistica fiorentina, acquistano un vigore e una validità particolari con la vasta opera svolta da Giovanni Maria Casini e poi continuata (con alcune logiche e « naturali » trasforma-

zioni) da suoi allievi e immediati successori. Fra questi — menzioniamo Giovanfrancesco Becattelli, Giovannicola Ranieri Redi, Domenico Zipoli, Francesco Maria Veracini e Bartolomeo Felici — giuoca un ruolo non indifferente Francesco Feroci, il più dimenticato dei discepoli di Casini, sul quale intendiamo, qui, richiamare l'attenzione dei lettori (*).

* * *

Il Padre Giovanni Battista Martini, avido e meticoloso raccoglitore di notizie musicali, inserì il nome del nostro maestro fra i suoi appunti, dicendo: «*Francesco Feroci*

(*) Invano si cercherebbero notizie di Francesco Feroci nei dizionari musicali, anche fra i più importanti e completi. Soltanto R. EITNER (*Quellen-Lexikon*, Band 3, pag. 420) ne segnala il nome con l'indicazione delle sue opere; però — equivocando una citazione fatta da Ch. BURNEY (*The present state of Music in France and Italy*, London 1771, pag. 239) il quale si sofferma su un «*Abate Feroce*» (sic), musicista vivente nel 1770 — confonde Francesco con Giuseppe Feroci, nipote del nostro Maestro, a cui intese alludere il musicologo inglese. Giuseppe Feroci nacque a S. Giovanni Valdarno il 24 Agosto 1729 e, come lo zio (presso cui si portò nel 1739, quale discepolo), fu sacerdote, organista e compositore. Trascorse gli ultimi anni della sua vita a Castiglion Fiorentino — è sicuramente presente dal 1781 in poi, con la carica di Maestro di Cappella e di Organista della Collegiata di S. Giuliano — ove morì il 5 Aprile 1793. Si sa con certezza che, fra le sue opere (forse rimaste nell'archivio di Castiglion Fiorentino), si deve annoverare la «sacra cantata» a 3 voci *Il Trionfo di David nella disfatta di Golia*, su testo di N. Salvemini, di cui conosciamo l'esecuzione (prima?) avvenuta a Figline Valdarno nel 1770 [libretto nella Bibl. Marucelliana di Firenze]. Dopo la sua morte fu pubblicato un breve ma accorato «elogio», dal quale togliamo i seguenti passi: «*Il di lui genio [fu] vivace e brillante, sì nello scrivere per Chiesa, come nel modo sorprendente di suonare l'organo, avendo apprese le più sode Teorie sotto il celebre suo Zio di tal cognome, Maestro di Cappella in Firenze.... Fece non pochi allievi nella Musica Vocale ed Istrumentale, passati in altre Città.... Le Città e i Paesi, ove era frequentemente chiamato, rendono tuttora giustizia piena al di lui merito*» (vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1793, pag. 123; vedi anche Anno 1781, pag. 35). FONTI: Archivio Curia Vescovile di Fiesole, *Registro Battesimi 1722/1738 della Chiesa di S. Giovanni Battista a San Giovanni Valdarno* (a c. 76 v.); Archivio della Chiesa Parrocchiale di S. Giuliano a Castiglion Fiorentino, *Libro dei Morti* segnato VIII (a c. 135 r.).

morì nell'anno 1750, il dì 25 Novembre, d'anni 77, mesi 7, giorni 6 » ⁽⁵⁾.

Dall'indicazione del Martini si poteva con facilità giungere a conoscere la data di nascita di Francesco (anche se non proprio esatta, come vedremo), ma non il luogo; infatti, pur definendosi « fiorentino », Feroci non ebbe i natali nella città di Firenze.

A prezzo di non pochi sacrifici (e di varie ricerche infruttuose), siamo finalmente riusciti a individuare il luogo di nascita di Francesco e quindi a reperire anche l'atto originale di battesimo, recante la precisa indicazione del giorno di nascita. Francesco Feroci, dunque, nacque a S. Giovanni Valdarno ⁽⁶⁾ il 16 Aprile 1673 ⁽⁷⁾.

E' assai probabile che egli si sia portato a Firenze in giovane età, per entrare nel Collegio Eugenio, in vista del sacerdozio. Certo è che nel 1688 fu accolto nella scuola di Giovanni Maria Casini (teoria, organo, cembalo e contrappunto), per restarvi nove anni, e cioè fino al 1697. Contemporaneamente aveva approfondito « *le Lettere umane, stando scolare del P. Ghezzi Gesuita* » ⁽⁸⁾.

Dal 1697 al 1701 — ormai e da tempo sacerdote, « *nonchè Maestro eccellentissimo, sia di Musica che di Poesia* » — svolse un'intensa attività artistica, portandosi in varie chiese toscane, « *per prestar servizio al culto di Dio e della Perfetta Armonia, suonando il grand'organo, et anco improvvisando e componendo musiche di grande*

⁽⁵⁾ G.B. MARTINI, *Scrittori di Musica e Fabbricatori di strumenti musicali*, ms. inserito nella Miscell. H/62 della Bibl. del Conservatorio « G. B. Martini » di Bologna (vedi Tomo C, pag. 116).

⁽⁶⁾ S. Giovanni Valdarno dista circa 45 chilometri da Firenze e appartiene alla vasta diocesi di Fiesole.

⁽⁷⁾ « *Anno Domini 1773, die 18 Aprilis: P. Iacobus de Ferrinis baptizavit Infantem natum die 16 ex Ottavio Laurentij de Ferocis, et Teresia Sebastiani de Tocis coniugibus, cui impositum fuit nomen Franciscus et Romulus* » (vedi: Archivio Curia Vescovile di Fiesole, *Registro Battesimi 1660/1686 della Chiesa di S. Giovanni Battista a S. Giovanni Valdarno*, a c. 108). Il Padre Martini, dunque, avrebbe dovuto dire che F. Feroci (essendo morto il 25 Novembre 1750) visse 77 anni, 7 mesi e 9 giorni (e non 6).

⁽⁸⁾ Vedi: *Novelle Letterarie...* Tomo XII, Firenze, Stamp. SS. Annunziata, 1751 (pagg. 369-370).

estro ». Fu agli organi più famosi di Firenze (S. Maria del Fiore, S. Lorenzo, S. Marco, S. Felicità, S. Croce, Orsanmichele e SS. Annunziata) e dei dintorni, più o meno immediati, quali Figline, S. Giovanni Valdarno, Montevarchi, Castiglion Fiorentino e Cortona.

Nel 1702 entrò a far parte della già celebre « *Scuola del Casini* », aiutando il maestro nell'insegnamento ⁽⁹⁾. L'aiuto divenne particolarmente sensibile in seguito, quando Casini, oltre che colpito da una grave malattia, fu costretto a non assolvere con puntualità il suo ufficio di 1° organista del Duomo, « *a causa d'essere impiegato per più mesi dell'anno in servizio della Casa Serenissima* » ⁽¹⁰⁾. Fu così che Francesco Feroci, diciotto anni prima della nomina ufficiale, iniziò a suonare « *il primo Organo di S. Maria del Fiore, dimostrando di meritare bene la fiducia e l'affetto del suo Maestro* ».

Poco dopo la morte di Casini, i responsabili della Opera del Duomo, accogliendo la « *supplica* » di Francesco ⁽¹¹⁾, concessero a lui (l'11 Marzo 1719) la tanto agognata carica di « *primo organista* », senza nemmeno aprire il consueto concorso: « *Visto il memoriale [rivolto] a S.A.R. dal Rev. P. Francesco del quondam Ottavio Feroci, supplicante per la carica di primo Organista di questa Metropolitana (in luogo del già Rev. P. Gio/Maria Casini),*

⁽⁹⁾ Cogliamo l'occasione per correggere un'imprecisione apparsa in un nostro studio, a proposito di F.M. Veracini: dicemmo che il giovane violinista si portò a scuola del Feroci *dopo la morte del Casini* (1719). In realtà Veracini si giovò degli insegnamenti di Francesco Feroci nel periodo 1702-1711, mentre era nella scuola del Casini. Cfr.: M. FABBRI, *Op. cit.* (Nota 107).

⁽¹⁰⁾ Vedi la dichiarazione dello stesso Feroci in *Suppliche Rescritti e Ordini del Governo*, Serie III-1-20 (a c. 306), presso l'Archivio Opera di S. Maria del Fiore di Firenze.

⁽¹¹⁾ « *Prete Francesco Feroci, umilissimo servo e suddito dell'Altezza Vostra Reale, umilmente la supplica dell'impiego di primo Organista del Duomo, vacato per la morte del Rev. Prete Gio. Maria Casini, suo Maestro, avendo per lo spazio di diciotto anni servito in tal ministero la detta Chiesa, in assenza del medesimo [Casini], a causa d'essere impiegato per più mesi dell'anno in servizio della Casa Serenissima.* / [segue in calce:] *Concedesi. Francesco Panciatichi 11 Marzo 1718 ab inc. [= 1719].* ». Vedi *Suppliche Rescritti*, etc., più sopra cit.

e [visto] sotto il medesimo memoriale il benigno rescritto che dice « Concedesi »,... deliberorno e deliberando riceverono l'istesso P. Francesco Feroci in primo Organista predetto » (12).

Il quindicennio compreso fra il 1720 e il 1735 dovette costituire il periodo della maggiore attività, tanto in veste di organista, quanto come compositore e poeta. Poi Francesco fu colpito da « frequenti gravi incomodi di sua salute, che [lo resero] quasi impotente a servire la Metropolitana » (13). Un suo allievo, Bonaventura Matucci (14), iniziò allora a supplirlo in Duomo.

Nel 1744 la salute andò peggiorando, sì da costringere il Maestro a restare quasi sempre fermo in casa, dove continuava a dare lezioni. Nonostante le frequenti assenze, i responsabili di S. Maria del Fiore non cessarono di concedere l'onorario a Feroci, in riconoscimento dell'opera da lui svolta e del suo valore: « E per quello che riguarda il Feroci, credo di dover rappresentare, con tutta verità, a Vostra Altezza Reale essere molti anni che ha sostenuto l'impiego [di 1° organista] con molto credito; che ha insegnato ed insegna molto volentieri e senza interesse a molti giovini, de' quali ne ha abilitati molti pel servizio della Chiesa; che è avanzato in età ed obbligato ad avere molti riguardi per la Sua salute, particolarmente nell'inverno, ciò che lo ha obbligato, da qualche anno in qua, a [farsi] sostituire [dal] Matucci: motivi, tutti, che possono meritare da V.A.R. tutto quel favore che parrà alla Sua Real Clemenza di volerli accordare... /Di Casa, 30 Luglio 1744 ».

Questa « supplica », inoltrata al Granduca dal provveditore dell'Opera di S. Maria del Fiore, reca, in calce,

(12) Firenze, Arch. Opera S. Maria del Fiore, *Deliberazioni*, Serie II-2-26 (a c. 185).

(13) Firenze, Arch. Opera S. Maria del Fiore, *Suppliche Rescritti etc.*, Serie III-1-22, doc. n. 81 (supplica di B. Matucci).

(14) Di questo Bonaventura Matucci abbiamo trovato il libretto dell'oratorio a 6 voci, da lui composto su testo di P. Metastasio, intitolato *Betulia liberata*, eseguito a Firenze, nella Compagnia detta « di S. Marco », nel 1760 (un esemplare del libretto si conserva nella Bibl. Marucelliana di Firenze).

la decisione presa a corte: « S.A.R., in riguardo del buon servizio prestato dal Sacerdote Francesco Feroci, surroga nell'impiego di organista di questa Metropolitana il Sacerdote Buonaventura Matucci. Che il Feroci continui ad assisterlo, per renderlo sempre più abile al servizio della Chiesa » (15).

Senza altri avvenimenti di rilievo si chiude la biografia di Francesco Feroci, il quale morì a Firenze la sera del 25 Novembre 1750.

Un anno dopo, il Lami volle dedicare al Maestro due fitte pagine, da cui ci piace trarre le frasi seguenti: « Sino al dì 26 [sic: per 25] Novembre 1750, passò a miglior vita il Sacerdote Francesco Feroci, Organista di questa Metropolitana, in età di anni 78 non compiti. Essendo egli stato molto eccellente nella Musica, e le sue opere in questa scienza essendo molto stimate universalmente, credo che meriti ch'io faccia onorevole menzione di lui... Per ciò che riguarda le lettere, amò la Poesia Toscana, e specialmente la Bernesca, in cui fece diverse composizioni. Ma la stima particolare se la meritò per le opere Musicali e per lo stile a Cappella, nel quale era certamente il primo nella nostra Toscana; e sono mirabili, tralle (sic) altre [opere], i suoi Responsori, sul gusto dello Stefani. Fece egli due valorosi allievi nel contrappunto, vale a dire il Sig. Domenico Palafuti Sonatore di Tiorba (16) e il Signor [Francesco Maria] Veracini Sonatore di Violino: tuttadue (sic)

(15) Firenze, Arch. Opera S. Maria del Fiore, *Suppliche Rescritti etc.*, Serie III-1-22, doc. n. 81 (seguito alla supplica del Matucci).

(16) Autore dell'oratorio *La Madre de' Maccabei*, a 4 voci, su testo di G. Gigli, eseguito a Firenze, nella Compagnia detta « della Scala », nel 1714. Morì alla fine di Gennaio del 1776: « Nella Chiesa de' Padri Serviti della SS. Annunziata fu nel dì 30 [Gennaio] fatto un solenne funerale dai Professori di Suono e Canto, in suffragio all'anima del Sig. Domenico Palafuti, defunto nella scorsa settimana, eccellente suonator di Tiorba e altri strumenti, già al servizio della Real Casa de' Medici e della Elettrice Vedova Palatina Anna Maria Luisa, per legato della quale ha goduto, sua vita durante, d'una decorosa pensione. Alla abilità nella sua professione, aggiungeva ancora una tale lepidezza naturale e prontezza, che lo aveva reso famoso per gli arguti motti e sugose risposte, piene di sali frizzanti e di spirito » (vedi: *Gazzetta Toscana*, Anno 1776, pag. 19).

famosi... A disposizione del Signor Marchese Folco Rinuccini, vivente, si conservano le sue opere originali, sì *Musiche* [= musicali] che *Poetiche*, le quali sono state da lui lasciate. Era egli di statura mediocre, di color pallido, di vista corta (onde usava sempre gli occhiali); ma d'ingegno arguto e piacevole, onde era assai gradito nelle conversazioni » (17).

* * *

Da una memoria del Biscioni si apprende che Francesco Feroci « compose moltissime Sonate e Cantate in Musica assai eccellentissime », nonchè « una Raccolta copiosa di Rime piacevoli » (18). Stando alle dichiarazioni dello stesso Biscioni, queste ultime furono lasciate (in manoscritto autografo di 399 pagine) « presso i Signori Marchesi Capponi da S. Fridiano ». Purtroppo non siamo riusciti a reperire il volume, il quale, probabilmente, dovrebbe ancor oggi trovarsi nella biblioteca privata degli eredi di casa Capponi.

Per quanto riguarda le composizioni musicali del Feroci — nessuna di esse fu data alle stampe — si è già visto che esse furono lasciate dall'autore (assieme allo originale di altre poesie) « al Signor Marchese Folco Rinuccini » (19). Anche per tutte queste opere musicali, dunque, potrebbe valere il discorso fatto più sopra, dato che niente abbiamo trovato nelle biblioteche e negli archivi « pubblici » di Firenze, eccettuate alcune composizioni brevi di genere sacro (peraltro non autografe).

Ciò che finora è stato possibile rintracciare delle opere di Francesco Feroci — tutte prive di qualsiasi datazione — viene rappresentato dall'elenco seguente: *Responsi della Settimana Santa* [con Salmo 50 di David], per due Tenori

(17) L'elogio del Lami è inserito nelle già citate *Novelle Letterarie*.

(18) A.M. BISCIONI, *Giunte alla Toscana Letterata del Cinelli*, Ms. Magl. Cl. IX-73 della Bibl. Nazionale di Firenze (vedi a c. 124 v. della nuova numerazione).

(19) *Novelle Letterarie* citate (loc. cit.).

e Basso (Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, ms. autografo segnato L. 111); *Messa da Requiem, Versetti ed altre cose per Organo* (ivi, ivi, ms. segnato L. 112); *Versetti e Sonate per Organo* (ivi, ivi, ms. autografo segnato L. 113); *Concerto CXXX alternato col 1° e 2° Organo* (ivi, ivi, ms., in parte autografo, segnato L. 309); « *Pro Elevatione* » per Organo (ivi, ivi, ms. segnato L. 347); Salmo « *Quare fremuerunt gentes* », a 3 voci (ivi, ivi, ms. autografo); Mottetto « *Adoramus te Christe* », a 3 voci virili (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. segnato 107) ⁽²⁰⁾; i Duetti « *Che sarà di te* », « *D'Improvviso riede* », « *Amor, che far deggio* », « *Aure care* », « *Nel seno d'amore* » e « *Dal mio sen* », a 2 voci con b.c. per il cembalo (Londra, British Museum, ms. segnato 199) ⁽²¹⁾; il Duetto « *Ferma, o caro, arresta* », per Soprano, Contralto e b.c. per il cembalo (Bruxelles, Biblioteca del Conservatorio, ms. segnato 693); *Versetti da sonarsi nell'organo per le Messe doppie, da Morto, etc.* (Bologna, Biblioteca del Conservatorio « G.B. Martini », ms. segnato Z/95); infine i Mottetti « *Joseph Fili David* », « *Cum accepisset Jesus* », « *Vere languores nostros* », « *In craticula te Deum* » e « *Assumpta est Maria* », per 4 voci dispari (Firenze, Biblioteca del Conservatorio « L. Cherubini », ms. segnato E.I. 135) ⁽²²⁾.

L'esame che abbiamo condotto su diverse opere di Francesco Feroci, oltre che di rivelarci obiettivamente la personalità artistica dell'autore, aveva il precipuo scopo di cercare la continuità o meno di quello « stile », diremmo di quel « temperamento », che aveva animato e caratterizzato la scuola organistica e musicale di Firenze, negli anni di Francesco Nigetti e di Giovanni M. Casini.

⁽²⁰⁾ R. EITNER (*Op. cit.*, loc. cit.) segnala di questo Mottetto un'edizione moderna, stampata a cura di V. Novello (1781-1861) in *The Fitzwilliam Music*.

⁽²¹⁾ Il duetto « *Che sarà di te* » si trova anche nel Ms. 176 del British Museum di Londra, mentre « *Aure care* » è presente anche nel Ms. B-2031 della Bibl. del Conservatorio « L. Cherubini » di Firenze.

⁽²²⁾ Qualche altro Mottetto di F. Feroci è inserito nelle quattro parti staccate e manoscritte costituenti il Vol. 18, Parte V dell'Arch. Opera S. Maria del Fiore di Firenze.

Il risultato della nostra indagine ci conduce ora, per desiderio di chiarezza, a fare una netta distinzione fra la produzione vocale sacra e quella strumentale per organo, dato che, pur essendo entrambe legate, in maniera più o meno diretta, all'ufficio liturgico, in realtà presentano particolarità proprie, dipendenti da ragioni storiche ed estetiche diverse.

Nelle forme polifonico-vocali, è evidente il desiderio di Francesco Feroci di mantenersi intimamente stretto ai modelli del suo maestro, mostrando altresì di « credere » nella bontà e nell'efficacia di quel linguaggio che a un anonimo diarista dei primi del '700 apparve tale da commuovere « *gl'uditori, per l'armonie profonde e sentite* », sempre al servizio « *dell'umana espressione* » (23).

Dicemmo che per Casini — e per chi, come lui, fu animato dalle stesse interiori esigenze — ci fu un voluto e meditato « ritorno alla Rinascenza »; tale ritorno, se non consentì novità particolari nell'ossatura e nel taglio formale, fu tuttavia motivo di conclusioni nuove nel linguaggio musicale, rese possibili, soprattutto, per la più matura acquisizione armonica. E' infatti sotto il profilo armonico che le composizioni del Casini rivelano i pregi maggiori, non soltanto perchè la sapienza tecnica favorisce architetture solide e variate, in sè stesse efficaci (e quindi utili ad esaminarsi anche avulse dal « senso d'insieme »), ma anche perchè i mezzi strettamente tecnici sono intesi e usati sempre come tali, in obbedienza a sollecitazioni d'ordine superiore e, perciò, al servizio « *della umana espressione* ».

Ed è appunto per secondare i mutevoli stati d'animo, i particolari « momenti » espressivi che agitano la pagina musicale — legata, più o meno apertamente, a significati precisi, quasi col respiro e l'incisività di un'azione drammatica — che il Maestro fiorentino si avvale di procedimenti tecnici tanto diversi, quanto appropriati: ora della spavalda sicurezza di contrappunti fuggiti, con imitazioni e

(23) Apud M. FABBRI, *Op. cit.*

« stretti » audaci, ora della sonorità raccolta e pensosa di semplici andamenti accordali, non di rado interrotti da pause d'intensa ed immediata comunicativa; ora della perforante verticalità di dissonanze angosciuse, ora della dolce cantabilità di melodie scoperte, spesso di sapore arcaico ⁽²⁴⁾.

Su questa medesima strada si muovono le pagine corali di Feroci, anche se i risultati non sempre si possono considerare così preziosi come quelli conseguiti dal Casini. Ma è certo che i ventisette *Responsori* per la settimana pasquale costituiscono un'opera di alta ispirazione, tanto che, pur con mezzi minori (tre sole voci, anziché le quattro usate dal Casini: la grande differenza può ben valutarla ogni musicista!) e quasi spogliando la pagina di ogni artificio contrappuntistico, Francesco Feroci raggiunge qui autentiche altezze, offrendoci dei brani che potrebbero ancor oggi esser presi a modello nei nostri Conservatori, sia come « tecnica di polifonia a tre », sia come significativo esempio di partecipazione umana e di calore religioso.

Si comprende la ragione per cui il Lami, intendendo fare solo un cenno dei meriti di Feroci come compositore, volle dedicare qualche parola ammirativa proprio ai *Responsori*, aggiungendo però quel rapido giudizio — « *sul gusto dello Stefani* » ⁽²⁵⁾ — che forse andrebbe « spostato » ai Duetti profani del Feroci, piuttosto che riferirsi, con esattezza, alle già citate pagine sacre ⁽²⁶⁾.

⁽²⁴⁾ Cfr. M. FABBRI, *Op. cit.*

⁽²⁵⁾ Agostino Steffani (1654-1728). Nonostante venga comunemente accettata la grafia e la pronuncia *Steffani*, pensiamo che sia esatto scrivere e pronunciare *Stéfani*, appunto come si trova nel trafiletto del Lami. E' molto importante, a questo riguardo, riportare la testimonianza, assai attendibile, di Francesco M. Veracini, che conobbe bene, tanto da diventarne amico, il celebre maestro veneto; il Veracini, infatti, scrive: « *Stefani Agostino, Amico dell'Autore* » (vedi a c. 11 v. [nuova numeraz.] del trattato autografo di F.M. Veracini *Il Trionfo della Pratica Musicale*, conservato nella Bibl. del Conservatorio di Firenze).

⁽²⁶⁾ Altre mirabili pagine sacre del Feroci sono i mottetti conservati nella Biblioteca del Conservatorio di Firenze, dei quali abbiamo curato la trascrizione (vedi i brani già citati nell'elenco delle opere).

Se dunque la via seguita dal Feroci per la composizione vocale di genere sacro può ritenersi perfettamente nel solco della scuola di Giovanni Maria Casini, con una dipendenza e una consequenzialità palesi (di tecnica e di espressione), non altrettanto si può dire a proposito delle opere strumentali per organo del Maestro toscano.

Il Casini, infatti, risentendo in maniera evidente degli insegnamenti impartitigli dal Nigetti, si accostò alla pagina organistica pressochè con lo stesso « spirito », con cui aveva prima lavorato per la pagina corale, con la stessa gravità d'intenti, lo stesso anelito religioso, mantenendo solida l'architettura del brano e la funzione discorsiva di tutte e quattro le « parti » che lo costituiscono. Coi suoi *Pensieri per l'Organo*, Casini — com'egli stesso dichiara in un epigramma ⁽²⁷⁾ — volle rendere, in ultima analisi, il più bell'omaggio alla memoria del maestro, ultimando dodici complesse composizioni di vera bellezza, dove ci è dato di scorgere, con facilità, quanto profondamente avesse inciso la presenza di Frescobaldi nella scuola organistica del Nigetti. Tali brani, infatti, costruiti sulla base della forma-ricercare, risentono del modello frescobaldiano, anche se sono animati e spinti da variazioni e sviluppi che preludono sia alla composizione « ciclica », sia al definitivo trapasso verso la « fuga » ⁽²⁸⁾.

Francesco Feroci si accosta all'organo con ben diversa natura, rinunciando di proposito ad ogni rigidità formale e, soprattutto, all'impianto fugato, preferendo al giuoco polifonico-imitativo delle parti (così amato dal suo maestro), lo spavaldo espandersi della melodia, in voluto aperto contrasto con la fissità delle voci inferiori, le quali vengono a perdere l'individualità di « parte discorsiva », per costituire, assieme, un blocco armonico unico, a sostegno e valorizzazione della linea melodica, che emerge

⁽²⁷⁾ « Accipe, Cosme, mei Tibi quae documenta Nigetti / Promo; cuius adhuc me vel imago docet » (apud M. FABBRI, *Op. cit.*).

⁽²⁸⁾ Cfr. M. FABBRI, *Op. cit.*

libera e sovrana con l'incisiva comunicativa di un brano violinistico.

La felice inventiva del disegno tematico immerge la pagina in un'atmosfera di fresca spontaneità, e, pur con la più sobria e spesso ingenua costruzione, si riceve una impressione di meditata ricerca e di commosso abbandono. Vivono in questo clima, ad esempio, i brani di più ampio respiro, inseriti nel citato manoscritto bolognese, quali le « toccate » *Per l'Offertorio* (in sol minore) e *Per l'Elevazione* (in fa maggiore).

Un cenno particolare merita il *Concerto per organo sull'Aria della « Martina »*, da noi scelto e revisionato per l'esecuzione che ne sarà fatta durante la XIX « Settimana Senese ».

Esso ci è pervenuto in duplice esemplare manoscritto (Deutsche Staatsbibliothek di Berlino), uno dei quali è l'autografo del Maestro. Reca il titolo originale di *Concerto CXXX alternato col 1° e 2° organo/Francisco Feroci auctore*. E' formato di tre ampi movimenti (Vivace - Grave - Allegro), di cui il primo ha la seguente indicazione: « *La Martina* ».

Circa il periodo di composizione, possiamo accertare che il lavoro venne ultimato nel 1736 — già la grafia del Feroci è assai tremolante per la malattia; cosa che riscontriamo anche nell'autografo dei *Responsori*, che dovrebbero perciò risalire, più o meno, a quest'anno — dal momento che una memoria ci informa: « *Addì 25 Luglio 1736: Oggi nella nostra Metropolitana, è stata per la prima volta eseguita una lunga sinfonia organistica, composta e sonata al prim'organo dal Rev. P. Francesco [Feroci], mentre al secondo [organo] siedeva attento, suonando a' punti giusti, su cenno del primo [organista], l'allievo suo e sostituto Rev. P. Buonaventura [Matucci]. Fu cosa mirabile udirli, e vennero gl'aplausi in Chiesa (che furono rimproverati). La musica è dolcissima e varia, quando disinvolta et allegra sull'aria del Genovese, già violinista* ».

eccellente della Corte — che fu amico di Prete Feroci — quando mesta, da richiamar lagrime e sospiri; ma poi si finì in festa, con tutteddue (sic) i sonatori insieme. Si dice che il Prete Feroci cessi di sonare per esser di molto malato » (29).

Questa cronaca non solo è stata valida a segnalarci che la prima esecuzione del *Concerto* fu fatta nel Duomo di Firenze il 25 Luglio 1736 (dallo stesso Feroci e dal suo allievo Matucci) (30), ma anche ci ha consentito di sciogliere il dubbio in merito alla dicitura « *La Martina* » posta all'inizio del 1° tempo. Il tema, infatti — l'aria, come allora si diceva — era del violinista genovese Martino Bitti (da cui: « *La Martina* », secondo la vecchia consuetudine), che fu al servizio del Principe Ferdinando de' Medici, a partire da circa il 1688 (31).

Feroci volle così rendere omaggio all'amico violinista, impennando tutto il primo tempo del *Concerto* su un tema di lui, particolarmente brillante e dallo slancio sicuro, che passa dall'uno all'altro organo — sulla base di lunghi « pedali » — con crescente vigoria.

Nel secondo movimento Francesco offre uno squarcio di autentica poesia, e, come in una parentesi di solitaria meditazione, sembra volersi abbandonare alla ricerca di effetti inusitati, sia ritmici, sia armonici, messi ancor più in risalto dai due blocchi sonori che si alternano nello

(29) Firenze, Biblioteca Marucelliana, *Notizie di Casa Salvini*, Ms. A-139 (vedi alla data indicata).

(30) Cade dunque in chiaro errore il Lunelli quando, confutando un'affermazione (giusta!) del Frotscher, dice: « Nel brani del fiorentino Francesco Feroci è chiaramente indicato l'uso delle due tastiere, con l'intenzione di distinguere il concertino dal complesso orchestrale. Soltanto a questa tecnica della doppia tastiera va riferita l'espressione « alternato col 1° e 2° organo » usata dal Feroci e non all'uso di diversi strumenti, come suppone il Frotscher » (cfr.: R. LUNELLI, *Organari stranieri in Italia*, in « Note d'Archivio per la St. Musicale », Anno 14° [1937], pag. 72).

(31) Cfr.: M. FABBRI, *Due musicisti genovesi alla corte granducale medicea*; G.M. Pagliardi e Martino Bitti, in « Musicisti piemontesi e liguri », Numero Unico dell'Acc. Mus. Chigiana, Siena, Ticci, 1959 (pagg. 79-94).

sviluppo di un pensiero semplice e scoperto, eppure tanto profondo e non di rado misterioso ⁽³²⁾.

L'ultimo tempo — quasi un « rondò » — offre un chiaro esempio di quello « stile galante » che aveva ormai inretito la letteratura organistica italiana dopo Zipoli: anche se assente, potremmo qui accogliere la classica dicitura « *per cembalo od organo* », dato che è evidente la duplice destinazione. Comunque, anche tutto questo brano si regge su un decoro sicuro, affidandosi soprattutto al colore dei « registri », in una festosa tavolozza timbrica, resa particolarmente suggestiva verso la fine, quando Feroci ha voluto il giuoco dei « Flauti ».

Concludendo si tratta di un'opera validissima, che viene sia ad accrescere la nostra scarsa letteratura per organo, relativa al periodo di decadenza, sia a darci testimonianza del valore di un autore che ebbe il suo peso nella storia musicale toscana del XVIII secolo.

⁽³²⁾ In questa medesima atmosfera vive la stupenda « *Pro Elevatione* » per organo, conservata a Berlino (Deutsche Staatsbibliothek).

FRANCESCO ZANNETTI

MUSICISTA VOLTERRANO « DALL'ESTRO DIVINO »

DI MARIO FABBRI

Fu in un freddo mattino del novembre scorso che riuscimmo ad entrare per la prima volta — dopo un'attesa di molti mesi e grazie al benevolo interessamento di un amico influente — nell'archivio capitolare di S. Lorenzo, a Perugia.

Appena mettemmo piede sulla soglia dell'antica stanza, dopo che una grossa chiave aveva fatto scattare rumorosamente le molte « mandate » della vecchia serratura, ci rendemmo conto del motivo più valido che aveva indotto i responsabili dell'archivio musicale a non accogliere di buon grado le visite dei musicologi: il disordine è semplicemente spaventoso! Vecchi armadi, sedie prive di una o più gambe, tavoli tarlati, cocci, quadri, libri ammuffiti, avvisi sacri ormai scaduti: tutto è buttato in quella stanza tetra e umida, dove vivono in assoluta tranquillità, certo da diverse generazioni, ragni, scarafaggi e topi (una vera « nidiata » di questi ultimi si offrì al nostro sguardo — un po' « impressionato », inutile negarlo — quando l'amore per la ricerca ci spinse a mettere le mani anche negli angoli più appartati).

In un grosso armadio sono accomodate, con un criterio quanto mai discutibile, le non poche composizioni che, in tempi più o meno lontano da noi, sono servite per la cappella musicale del Duomo perugino. Per conoscere la reale importanza del « fondo », occorrerebbe tirare giù tutto, al fine di procedere ad un vaglio sistematico e ad una catalogazione rispondente alle esigenze moderne ⁽¹⁾.

Era certo impossibile, per noi, riuscire a vedere tutto in quell'occasione; del resto, era già molto se eravamo potuti entrare e se potevamo dare la classica fuggevole « occhiata ».

Fu nel corso di quella rapida visita, fatta in penombra, alla tremolante luce di una candela — sorretta e « indirizzata » generosamente dal buon sagrestano Fernando — che ci venne fra le mani una partitura manoscritta, contenente le musiche per la Settimana Santa di un tal Francesco Zannetti.

Anche quella volta (come avviene ormai di frequente, incontrando nomi sconosciuti), ci ripetemmo mentalmente la celebre frasetta di Don Abbondio...

Ma, una volta aperto il volume e dopo aver esaminato diversi brani, ci sentimmo prendere da un entusiasmo sincero, che cresceva man mano che progrediva la nostra lettura. Non dovette passare molto tempo per nutrire ormai la personale convinzione di trovarci di fronte ad un'opera validissima, di un autore dotato di non comune sapienza tecnica e di altrettanta ricchezza espressiva.

⁽¹⁾ Oltre al fatto che l'archivio, qualunque sia il valore « qualitativo » delle opere ivi conservate, è d'indubbio interesse perchè documenta l'attività della cappella più importante di Perugia, c'è la certezza che alcuni « pezzi » sono meritevoli della massima cura. Citiamo, ad esempio, alcuni manoscritti autografi (e spesso unici) di Zannetti, di Morlacchi, di Caruso, di Zingarelli e altri, e una pregevole copia manoscritta del *Saul* di Haendel. Ci auguriamo che — raccogliendo l'invito di Mons. Pietro Squartini (che qui ringraziamo sentitamente) e nostro — l'archivio abbia presto un addetto responsabile e che si proceda a una decorosa sistemazione, particolarmente necessaria e urgente per i troppi « elementi » che deteriorano il materiale presente.

Da quel nostro primo incontro con Francesco Zannetti sono trascorsi sei mesi, durante i quali ci siamo sforzati di conoscere, più a fondo possibile, la vita e le opere del dimenticato Maestro, anche perchè spinti dal desiderio di inserire nel programma della XIX « Settimana Senese » una composizione di lui. E in questo nostro studio intendiamo raccogliere il frutto delle molte ricerche compiute, le quali, come vedremo, hanno dato risultati confortanti ⁽²⁾.

Grazie ad una annotazione manoscritta, posta in calce al frontespizio dello *Spartito della Settimana Santa*, abbiamo potuto apprendere, con precisione, gli indispensabili dati biografici di Francesco Zannetti, i quali ci hanno poi consentito di spingere oltre, e con fortuna, le nostre ricerche. Eccola: « *Nato in Volterra il 28 marzo 1737 e, per anni 28, Maestro di Cappella nella sudetta Cattedrale e Città di Perugia, ove cessò di vivere il 31 Gennaio 1788* » ⁽³⁾.

E' facile pensare che Zannetti abbia palesato una spiccata disposizione musicale fin dall'infanzia, se si considera che egli fu staccato dalla famiglia e inviato a Pisa nel 1746 (quindi all'età di nove anni), per porsi sotto il severo e alto magistero di Giovanni Carlo Maria Clari, che era, in quel tempo, maestro di cappella della cattedrale ⁽⁴⁾.

Questo è del resto comprovato da alcune precise affermazioni contenute nell'*Elogio Funebre del Sig. Francesco*

⁽²⁾ Tutti i più importanti dizionari musicali e repertori biografici si limitano a segnalare il nome del Maestro e il titolo di qualche opera sua, con evidenti incertezze di date e di notizie.

⁽³⁾ Il volume che contiene questa annotazione è conservato nell'Archivio Musicale del Duomo di Perugia (lo abbiamo posto nel 1° Armadio, in alto a sinistra: 1° palchetto).

⁽⁴⁾ Giovancarlo Maria Clari nacque a Pisa il 27 settembre 1677 e vi morì il 16 maggio 1754. Dopo esser stato allievo del padre (Giovanni Antonio) e di Francesco Alessi, passò a Bologna, per perfezionarsi con Giovanpaolo Colonna. Nel 1703 ottenne il posto di maestro di cappella del Duomo di Pistoia, ove restò fino al 1724. Fu quindi a Pisa, con lo stesso incarico, prima nella Chiesa dei Cavalieri e poi (da circa il 1736) nella cattedrale (dove rimase fino alla morte). Fu compositore fecondissimo e di merito in ogni genere e forma della musica. Fra le sue composizioni emergono i celebri *Duetti* e *Terzetti* (Bologna 1720).

Zannetti, pronunciato — il 15 marzo del 1788 — nell'Oratorio di S. Filippo Neri di Perugia da Adriano Mariotti ⁽⁵⁾: tale *Elogio* (preziosa fonte di notizie, di cui ci serviremo nel corso della nostra trattazione) è giunto fortunatamente sino a noi, nel manoscritto (autografo dello stesso Mariotti) oggi conservato nella Biblioteca Augusta di Perugia ⁽⁶⁾.

Queste le parole che il Mariotti dedica alla prima giovinezza del Maestro: « ...Ora, appunto, di queste felici disposizioni [musicali], anco a dovizia, fregiato [fu] il nostro Zannetti. Fin dall'Aurora de' giorni suoi, il natural consiglio lo trasse allo Studio della Musica. Per apprendere l'Arte difficilissima del comporre armonico e del concertare diverse parti insieme — in tal modo, che facciano un tutto grato e piacevole (chiamata [arte del] Contrappunto) — si elesse per suo Precettore il Clari, Maestro di vaglia e ben noto nel Regno Armonico ».

Noi crediamo che Francesco, prima ancora di passare a Pisa, alla scuola del Clari, abbia ricevuto i primi insegnamenti musicali nella natia Volterra, ad opera di qualche stretto parente. Ci induce a sostenere questo, oltre la riflessione che Zannetti non sarebbe stato allontanato dalla famiglia se non avesse già palesato, in sede di studio preliminare, indiscutibili talenti per la musica, anche lo aver trovato, nel corso delle nostre ricerche, altri volterrani dello stesso cognome, che si dedicarono alla musica, magari come costruttori di strumenti.

In particolare, ci preme sottolineare il fatto che un Giuseppe Zannetti risulta stabilmente trasferito, nel 1784, proprio a Pisa, dove aveva da tempo aperto un'apprezzata « bottega cembalaria ». Ecco quanto riporta una cronaca: « Pisa, 11 Agosto [1784]: Il Sig. Giuseppe Zannetti, Volterrano, abitante da lungo tempo in questa Città, ha lavorati

⁽⁵⁾ A. MARIOTTI, *Elogio Funebre del Sig. Francesco Zannetti Celebre Maestro di Cappella nella Chiesa Cattedrale di Perugia, detto ne' Solenni Funerali a lui celebrati dall'Accademia degli Unisoni nell'Oratorio di S. Filippo Neri il dì 15 Marzo 1788.*

⁽⁶⁾ Segnatura: Ms. Misc. 1495 (VII).

e lavora, con la più gran maestria e perfezione, i Cimbali detti « piani e forti », che, per la dolcezza dell'armonia e per il buon gusto, nulla cedono a quelli d'Inghilterra. Questi, oltre l'esatto e diligente lavoro, sono corredati da altro differente suono e, col mezzo di un registro, si ode al naturale il Fagotto ed altre variazioni. La particolare abilità di questo Professore si estende ancora nel formare tali strumenti a guisa di bene intese Scrivanie, in cui pone varj registri d'Organo, e con molta facilità, perchè suona d'alzare [con l'alzare] il mantiice (sic) col piè destro, senza che nulla si veda di tal meccanismo. Nell'esito di questi suoi lavori non adempie se non quelle commissioni che gli vengono direttamente, perchè non resti in verun conto ingannato il compratore. Il nostro clementissimo Sovrano, Protettore delle nobili Arti, si degnò, due anni sono, di far l'acquisto di uno, che è riescito di pieno e benigno gradimento. Anco la Maestà di Cesare, nella breve dimora qui ultimamente fatta, ebbe la clemenza di far chiamare a sè il suddetto Professore, che fu onorato di molte sagge interrogazioni sopra i nominati strumenti; e questi furono molto lodati dalla Maestà Sua, che si compiacque di dare al medesimo una generosa recognizione » (7).

E' tutt'altro che improbabile che il giovanissimo Francesco — certo imparentato col « Professor Giuseppe » — abbia potuto raggiungere Pisa con una certa tranquillità, dal momento che poteva vivere presso un congiunto.

I progressi compiuti alla scuola del Clari devono essere stati rapidissimi e notevoli, tanto che il Mariotti, sulla base di sicure informazioni, potè scrivere così: « Avuti appena i primi precetti, già egli ben dava a conoscere qual sarebbe un dì divenuto nella musica Scienza; e sicuri fondamenti in lui trasparivano delle più liete speranze. A queste, ch'erano particolari nel suo Precettore, egli ben seppe sollecitamente corrispondere colle opere... » (8).

(7) Vedi: *Gazzetta Toscana*, Anno 1784, pagg. 131 e 132. Vedi anche: Anno 1779, pag. 4 (dove si parla di Vincenzo e di Giuseppe Zannetti, costruttori — a Pisa — del « nuovo Organo della Chiesa delle Religiose di S. Matteo »).

(8) A. MARIOTTI, *Op. ms. cit.*

E' certo che da Giovancarlo M. Clari, Zannetti apprese, oltre la composizione, anche il cembalo e l'organo — strumenti che Francesco fu ben presto in grado « *di suonare con meravigliosa abilità e purezza di stile* » — mentre non possiamo precisare sotto quale scuola si sia egli posto, non solo per il violino — che già all'età di dieci anni egli suonava « *da suscitar stupore* » — bensì per tutta quella sconcertante serie di strumenti che Zannetti volle conoscere a fondo, tanto da diventarne interprete apprezzato: « *E chi mai seppe ad essa [cioè all'arte del contrappunto] unire la difficile Scienza del Suono di più e più stromenti? Il solo Zannetti giunse a tanta gloria; e vi giunse in modo meraviglioso. L'Organo [e] il Gravicembalo eran già di sua professione; ma non così il Violoncello, il Contrabbasso, l'Arpa, il Salterio e il Mandolino, i quali pur pareano tutti Istromenti ritrovati e fatti per lui, tanta era la facilità con cui li trattava. Nè fu meno abile all'Oboè, al Flauto [e] alla Tromba; ma l'obbligo a deporli la pochezza del petto* »⁽⁹⁾. Egli fu [= fu lui] che qua [in Perugia] ridonò la vita ad uno Strumento che rimaneva sepolto fra le tenebre dell'oblio e del disuso;... io intendo favellare della Viola a gamba »⁽¹⁰⁾. Allo scorrere, con rapida mano, le tese corde del curvo Legno, tra grave e acuto sonante, dolcissima melodia per l'aere si udiva... Il medesimo effetto [di dolcezza, di riposo e di letizia] risentivano gli animi alla incomparabile armonia, animata da vivace espressione, con cui egli trattava il Violino »⁽¹¹⁾.

E il primo grande « debutto » di Zannetti fu proprio quale violinista, nel 1747, quando, « *giunto all'età di due lustri, cominciò a far palese al mondo la sua rara abilità in tale Strumento; mentre, portatosi in Lucca, in occasione della tanto rinomata Solennità che ivi si celebra nel dì consacrato alla Esaltazione della Croce* »⁽¹²⁾, lo suonò

⁽⁹⁾ Era ammalato di tubercolosi.

⁽¹⁰⁾ Probabilmente Zannetti fu attratto dalla Viola da gamba per una sentita esigenza di stile, dato che « *amava tornare alla musica del passato, cogli'appropriati Istromenti* ».

⁽¹¹⁾ Anche per questo brano, vedi: A. MARIOTTI, Op. ms. cit.

⁽¹²⁾ Il 14 di settembre.

in una maniera da eccitar meraviglia; onde ne partì distinto di una remunerazione maggiore di quella ottenuta dagli altri, per avere anche, da valoroso, sostenuto quel rigido esame, solito a farsi colà a tutti quei che punti sono dal forte desiderio dell'onorato premio » ⁽¹³⁾.

Ancora dal manoscritto del Mariotti si apprende che, dopo quello ottenuto a Lucca, Zannetti — due anni dopo (quindi all'età di dodici anni) e sempre in veste di violinista — riportò un bel successo « nel Teatro di Pisa », dove suonò « con tanta eccellenza un Concerto, che dagli ascoltanti fu giudicato un Portento degli Armonici » ⁽¹⁴⁾.

Alla morte del Clari (1754), Zannetti fece ritorno a Volterra, dove ottenne — a poco più di 17 anni — la carica di maestro di cappella del Duomo ⁽¹⁵⁾. Ma dopo due anni, e precisamente nel 1756, forse per il desiderio di perfezionarsi e di ottenere un utile attestato da parte di un istituto musicale di fama, Francesco si portò a Napoli. Però, « presentatosi a valente Professore [era Gennaro Manna] in uno di que' Conservatorj ⁽¹⁶⁾ — per essere esaminato nella Scienza del Contrappunto e nelle altre del suono del Gravicembalo e del Violino — quegli ebbe a dirgli ch'esso credeva che si fosse portato a Napoli al solo fine di prendersi gioco di quel Musico Ginnasio e de' suoi Maestri! Tanto fu eccellente negli esami, ai quali colà si sottopose con sì bella gloria! » ⁽¹⁷⁾.

Rapido fu dunque il ritorno a Volterra, dove poté riprendere il posto nella cattedrale, per mantenerlo altri 3 anni. Finchè, ai primi del 1760, dopo aver vinto un

⁽¹³⁾ A. MARIOTTI, *Op. ms. cit.*

⁽¹⁴⁾ Si potrebbe avanzare la supposizione che Zannetti sia stato allievo, per il violino, del grande Francesco Maria Veracini (Firenze: 1690 - ivi: 1768), il quale — stando alle più recenti ricerche — deve aver dimorato a Pisa proprio nel periodo della prima giovinezza di Zannetti, per poi tornare definitivamente a Firenze, verso il 1760 (cfr.: M. FABBRI, *Gli ultimi anni di vita di Francesco Maria Veracini*, in « *Collectanea Historiae Musicae* » - III, Firenze, Olschki, 1962).

⁽¹⁵⁾ Cfr.: A. MARIOTTI, *Op. ms. cit.*

⁽¹⁶⁾ Era il Conservatorio di S. Maria di Loreto.

⁽¹⁷⁾ A. MARIOTTI, *Op. ms. cit.*

regolare concorso, Zannetti si stabilì a Perugia, maestro di cappella della cattedrale ⁽¹⁸⁾.

Inizia soprattutto da quest'anno la serie luminosa dei suoi successi in veste di compositore, specialmente dopo che la celebre Accademia Filarmonica di Bologna volle includerlo fra i suoi membri — l'8 Marzo 1760 — « *con tutti voti bianchi affirmativi* », avendo lo Zannetti presentato, per esame, « *un mirabile "Qui tollis" a cinque voci* » ⁽¹⁹⁾.

Zannetti non abbandonò più il posto di Perugia e, pur assentandosi di frequente, assieme alla moglie cantante, per assistere alla rappresentazione delle proprie opere (a Livorno, a Genova, a Roma, a Firenze, a Venezia, a Udine, a Pisa e in altri centri minori), preferì chiudere i suoi giorni nella capitale umbra, nonostante avesse ricevuto più di un allettante invito per trasferirsi in altre importanti città italiane e straniere, « *le quali, [a Perugia] invidiandolo, con più larghi premj a sè lo invitavano; siccome, infra le altre, furono Alessandria della Paglia (che per maestro di quella illustre Cappella e di più Scuole il richiese) e la Corte Elettorale di Monaco, che per sè pure il volea* » ⁽²⁰⁾.

A Firenze strinse e mantenne preziosi contatti con i migliori maestri, fra i quali segnaliamo Pietro Nardini (con la numerosa schiera dei suoi allievi), Giovan Marco Rutini, Bartolomeo e Alessandro Felici, Bartolomeo e Luigi Cherubini, Giuseppe Buccioni e Giuseppe Castrucci, coi quali si incontrava di frequente nella dimora di quel mecenate inglese Lord Giorgio Nassau Clowering Cowper, che aveva trasformato la sua villa, detta « de' Tre Visi » (fuori

⁽¹⁸⁾ Vedi la già citata annotazione ms., posta in calce al frontespizio relativo allo *Spartito della Settimana Santa* (Perugia, Archivio Musicale del Duomo).

⁽¹⁹⁾ Vedi: Bologna, Archivio dell'Accademia Filarmonica, 3° *Libro dei Verbal*i (pagg. 43 e 44).

⁽²⁰⁾ A. MARIOTTI, *Op. ms. cit.*

Porta S. Gallo), in un vero « tempio della Musica e dei Musicisti » ⁽²¹⁾.

Per il diretto interessamento di Lord Cowper — al quale Zannetti dedicherà nel 1781 i suoi *Quartetti* — Francesco poté stampare a Londra gran parte delle proprie composizioni strumentali, soprattutto nel periodo compreso fra il 1775 e il 1785 ⁽²²⁾.

Negli anni della maturità Zannetti, quantunque seriamente minato dalla tisi, non solo si dedicò con maggior vigore alla composizione (soprattutto di genere sacro) e all'insegnamento, bensì volle ampliare le proprie conoscenze, coltivando la filosofia, le osservazioni fisico-matematiche, la metafisica e la storia dell'arte antica, « onde spesso fu visto, lieto e contento, ragionare dell'Etrusca e Romana antichità con quei che siedon maestri di sì erudite ricerche » ⁽²³⁾.

Circondato dalla generale stima — membro onorario di altre Accademie musicali (quali quella di Rimini e quella degli « Unisoni » di Perugia) ⁽²⁴⁾, nonchè impresario del Teatro del Pavone di Perugia ⁽²⁵⁾ — Francesco Zan-

⁽²¹⁾ Cfr.: M. FABBRI, *La giovinezza di Luigi Cherubini nella vita musicale fiorentina del suo tempo*, contributo su documenti originali inserito nel volume celebrativo dell'Accademia Nazionale « L. Cherubini », per il bicentenario della nascita del Maestro (in corso di stampa a Firenze, presso l'Editore Leo S. Olschki).

⁽²²⁾ Per il fatto che le opere strumentali di Zannetti furono pubblicate a Londra (ma senza data!), tutti i dizionari musicali, anche i più recenti, hanno erroneamente tratto la conclusione secondo cui « Zannetti fu sicuramente a Londra nel 1790 ». Non solo in tale data era già morto (da 2 anni) il Maestro volterrano, ma anche il suo mecenate inglese Lord G. Nassau Cowper (spentosi a Firenze, anch'egli a 51 anni di età, nel 1789).

⁽²³⁾ A. MARIOTTI, *Op. ms. cit.*

⁽²⁴⁾ Per l'Accademia degli Unisoni di Perugia, vedi: *Costituzioni dell'Unione detta degli Unisoni eretta nell'Oratorio della Congregazione de' PP. di S. Filippo Neri di Perugia Sotto il Patrocinio della Gloriosa V. e M. S. Cecilia e di S. Filippo Neri avvocati dell'unione suddetta*, Perugia, Costantini & Maurizj, 1759; S. PELLI, *Le Accademie di Perugia*, in « Studi Storici e Letterari in memoria di Annibale Mariotti », Perugia, Guerra, 1901 (da pag. 189 a pag. 193).

⁽²⁵⁾ Lo si rileva, ad esempio, dal libretto de *L'Incognita perseguitata*, dramma giocoso, musicato da P. Anfossi, rappresentato nel Teatro del Pavone di Perugia, durante la stagione di carnevale del 1774. La *Dedicatoria*, datata 23 dic. 1773, è appunto « firmata » da Zannetti, in veste di Impresario del teatro (un esemplare del libretto si conserva nella Bibl. Augusta di Perugia, con segnatura N-1939).

netti stava concludendo la sua non lunga esistenza: dopo più di un anno di sofferenze, spirò al tramonto del 31 gennaio 1788.

Sulla *Gazzetta Toscana* comparvero allora queste righe: « Volterra, 25 febbrajo [1788]: Nella Chiesa Prioria di S. Michele di questa Città furono celebrate il 21 del cadente [mese] Solenni Esequie per l'anima del nostro benemerito Concittadino Sig. Francesco Zannetti, passato agli eterni riposi fino dal 31 dello scorso Gennaio in Perugia, ove decorosamente sostenne per più anni l'Impiego di Maestro di Cappella di quella Cattedrale. La pompa funebre fu assai magnifica ed ebbe di singolare la « Messa di Requiem », la quale, composta dal celebre defunto e bravamente eseguita dai nostri Professori e Dilettanti di Musica, risvegliò nell'animo di chiunque ascoltolla, oltre ad un sacro dilettante orrore (proprio di quella rara composizione), il dolore ancora della perdita di così eccellente Maestro. Egli era nato in questa Città, ove ancor onorevolmente esercitò, per più anni, la Carica di Maestro di Cappella, per aver sortito dalla natura un genio sublime ed un particolar trasporto per quest'arte incantatrice, ond'è che in breve spazio vi fece sì rapidi progressi che fu ammirato e stimato dai più rinomati Maestri di Musica del cadente Secolo. Ne siano, di ciò, testimoni e l'onorata menzione che di lui fanno i celebri moderni Scrittori dell'Istoria e della filosofia della Musica ⁽²⁶⁾ e le tante di lui felicissime produzioni di musica istrumentale e vocale, sacra e profana, le quali, accolte sempre con piacere e gradimento dagl'intendenti, fanno e faranno un perpetuo elogio al profondo sapere e alla feconda, vivace fantasia dell'Autore. A così bei pregi dello spirito, non corrispose la sanità del corpo, la quale fu sempre incerta e vacillante. Perciò, volendo Egli garantire la sua vecchiezza (se mai vi perveniva) dall'applicazione, poco o nulla compatibile

⁽²⁶⁾ Segnaliamo, ad esempio, CH. BURNEY, *The present state of music in France and Italy*, Ed. by P.A. Scholes, London 1959 (Vol. I, pag. 319).

con quella fredda ed incomoda stagione dell'Uomo, provide al suo riposo ed al mantenimento della sua estimazione presso il Pubblico (che facilmente si sazia e forse ancora si noia del bello e del buono, perchè tante volte ripetuto e sentito) scrivendo per tempo molti e vari pezzi di musica che Egli ha custoditi inediti fino alla sua morte, e che di presente si ritrovano nelle mani de' suoi Eredi » (27).

* * *

Molto vasta, senza dubbio, fu l'attività di Zannetti come compositore, tanto che, sebbene non debba considerarsi del tutto compiuta la nostra ricerca, in merito alle musiche ultimate dal Maestro volterrano — pensando che altri vari brani giacciono dimenticati negli archivi ecclesiastici di centri « minori », umbri e toscani — siamo già in grado di fare una cospicua segnalazione, con la speranza di mettere un po' di ordine in questo ricco materiale (sparpagliato un po' dappertutto), seguendo, fin quando possibile, un rigoroso criterio cronologico.

Riteniamo che fra i primi saggi musicali di Francesco siano da considerarsi alcune composizioni sacre, rimaste strettamente « legate » ad altre del suo maestro Clari. Infatti, tanto gli *Impropria* per la Parasceve (a

(27) *Gazzetta Toscana*, Anno 1788, pagg. 34 e 35. Una settimana dopo Volterra, furono celebrate « solenni Esequie » anche a Barga, esattamente il 28 febbraio 1788. La notizia che riportiamo è di estremo interesse perchè ci indica un altro probabilissimo « fondo » delle opere di Zannetti (che dovrebbero trovarsi nell'Archivio della Collegiata di Barga, lasciate da G.B. Valentini): « ...furono celebrate solenni Esequie per l'anima del celebre Sig. Francesco Zannetti Volterrano, morto ultimamente in Perugia dove, con sommo credito, esercitava da più anni l'impiego di Maestro di Cappella di quella Cattedrale. Questa funebre sacra funzione fu un effetto di riconoscenza e gratitudine del P. Don Giovanni Batista Valentini, abilissimo Organista della nostra Collegiata, che volle dimostrare verso il defunto, stato suo Maestro ed Amico, e dal quale aveva avuta la maggior parte della Musica Sacra composta da lui medesimo. Del preludato Professore era parimente la musica della Messa di Requiem, cantata in tale occasione, la quale fu diretta dal predetto P. Valentini » (vedi: *Gazzetta Toscana*, Anno 1788, pagg. 46 e 47).

4 voci e basso continuo per l'organo) — che si trovano in un manoscritto fiorentino ⁽²⁸⁾, di seguito ai *Responsi per la Settimana Santa* del Clari — quanto le due *Messe* (la terza e la quarta), inserite in un manoscritto miscelaneo pisano ⁽²⁹⁾ — contenente varie *Messe concertate a 4, 3 e 2 voci senza Credo* (del Clari e di G. Gualberto Brunetti ⁽³⁰⁾, oltre che dello Zannetti) — siano opere ultimate nel periodo 1746-1754 (dai nove ai diciassette anni di età), quando cioè Francesco si trovava a Pisa, alla scuola del Clari.

Per le non molte composizioni che recano la data — che citiamo per prime, per ovvie ragioni — iniziamo a segnalare quel « *Qui tollis* » del 1760 (a 5 voci con b.c. per l'organo) che fu il componimento d'esame per l'ammissione a membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna ⁽³¹⁾. Seguono, nel 1763, le *Litanie della Beata Vergine* (a 4 voci, con strumenti), conservate in partitura manoscritta ⁽³²⁾.

Sembra accertato che nel 1765 Zannetti abbia iniziato la serie fortunata delle sue opere da teatro: i dizionari sono concordi — sulla scia delle notizie fornite dal Fétis — nel fissare a quest'anno la prima rappresentazione dell'*Antigono*, avvenuta a Livorno. Della partitura non è rimasta alcuna traccia.

L'anno successivo, 1766, è ancora Livorno ad ospitare un nuovo melodramma di Zannetti: *La Didone abbandonata*, su libretto del Metastasio. Quest'opera — andata anch'essa perduta — avrà un'importante « ripresa » quin-

⁽²⁸⁾ Firenze, Bibl. del Conservatorio « L. Cherubini »: ms. E-I-237.

⁽²⁹⁾ Pisa, Archivio Musicale del Duomo (ms. segnalato da R. EITNER, *Quellen-Lexikon*, Band 2, pag. 215, voce « Brunetti G. Gualberto »).

⁽³⁰⁾ E' interessante sottolineare che anche Giovan Gualberto Brunetti (1706-1787) fu allievo del Clari. Cfr., a questo proposito, le preziose informazioni che del maestro pistoiese (e non pisano!) dà la *Gazzetta Toscana* (Anno 1787, pagg. 131 e 132), valide a correggere le tante incertezze e tutti gli errori che di questo illustre musicista del Settecento ci tramandano i dizionari.

⁽³¹⁾ Bologna, Archivio Musicale dell'Accademia Filarmonica, *Componimenti d'esame*: 1760.

⁽³²⁾ Bologna, Bibl. del Conservatorio « G.B. Martini ».

dici anni dopo, quando sarà scelta per l'inaugurazione del nuovo « Teatro Civico del Verzaro » [poi Teatro Morlacchi] di Perugia, il 17 settembre 1781, con un protagonista d'eccezione: Matteo Babini ⁽³³⁾.

Nel 1767 Zannetti dette alle stampe *Sei trij a due Violini e Violoncello*, incisi in rame da un tal Monaco e dedicati (da Perugia, il 4 giugno 1767) al Barone G. Crispolti. Un esemplare della rarissima stampa — che noi abbiamo attentamente esaminato — si conserva a Perugia ⁽³⁴⁾.

Al 1768 noi fissiamo con certezza la composizione di quello *Spartito della Settimana Santa*, che costituì l'oggetto del nostro primo incontro col Maestro volterrano, quantunque diversa sia la data scritta dal copista sul frontespizio: « *Musica, composta per servizio della Cattedrale di Perugia l'Anno 1771, del Sig. Maestro Francesco Zanetti A[ccademico] F[ilarmonico]* » ⁽³⁵⁾. Abbiamo trovato una « parte staccata », relativa al Soprano, che — autografa dello stesso Maestro — reca la seguente indicazione: « *Per [il Duomo di] S. Lorenzo / 1768 / Soprano Messe e Mattutini per la Settimana Santa di Francesco Zanetti* » ⁽³⁶⁾. Il prezioso volume, in formato album (privo di qualsiasi numerazione di pagina), raccoglie: la *Passio sec. Matthaeum* (Turbæ), la *Passio sec. Joannem* (Turbæ), i 27 *Responsori* del triduo pasquale, gli *Impropria* della Parasceve, gli Inni « *Vexilla Regis* » e « *Pange lingua* », il Cantico di Zaccaria [« *Benedictus* »], il Salmo 50 di

⁽³³⁾ Un esemplare del libretto di questa rappresentazione perugina — con notizie interessanti sull'erezione del Teatro — è conservato nella Bibl. Augusta di Perugia (con segnatura: Misc. III-B-13).

⁽³⁴⁾ Perugia, Bibl. dell'Istituto Musicale « F. Morlacchi » (con segnatura: C-I-121, 122 e 123). In quest'opera il cognome del compositore risulta con una sola « N »: l'alternanza fra Zannetti e Zanetti è pressochè una regola, persino negli autografi. L'esatta grafia è però Zannetti.

⁽³⁵⁾ Perugia, Archivio Musicale del Duomo (segnatura già citata). La data indicata (1771) dovrebbe riferirsi all'anno in cui l'amanuense ultimò la copiatura della partitura.

⁽³⁶⁾ Questa « parte staccata » è stata da noi inserita in fondo alla partitura.

David [« Miserere »], il « Magnificat » ed altro: tutto per coro a 4 voci dispari (con Soli) e b.c. per l'organo.

Per il 1769 segnaliamo il *Magnificat* a 4 voci e orchestra, pervenutoci, in manoscritto autografo ⁽³⁷⁾, con queste indicazioni: « *Magnificat/di Francesco Zannetti/ .../Finis Laus Deo* ài 21 Luglio 1769 ».

Data al 1772 il terzo lavoro teatrale del Maestro toscano: trattasi de *Le Lavanderine*, opera buffa rappresentata con successo al Teatro Capranica di Roma. La partitura manoscritta, in 2 volumi, è segnalata dall'Eitner come conservata a Dresda. Tale opera, tradotta in tedesco, dovette comparire sui teatri germanici, come ci assicura il manoscritto berlinese *Die Wäscherinnen*, anche esso segnalato dall'Eitner ⁽³⁸⁾. Nello stesso anno 1772, Zannetti ultimò una *Messa da Requiem a 4 voci con Istrumenti*, giuntaci in un manoscritto pistoiese ⁽³⁹⁾.

Nel 1773 Francesco si accostò al *Pianto di Penitenza espresso dal Santo Re Davidde nel Salmo L, tradotto dal Sig. Saverio Mattei*, per porlo in musica popolare... ad onore di S. Margherita da Cortona. La piccola opera — stampata a Firenze (Stecchi & Pagani), appunto nel 1773 ⁽⁴⁰⁾ — contiene una sola melodia in chiave di soprano, valida per tutte le strofe, di cui parla il Mariotti: « *Rammento quella semplice, patetica, delicatissima melodia, che nell'anima si sente, colla quale tante volte udimmo, flebilmente animati, que'... rimproveri che da Chiesa Santa si rinnovano ogni anno alla perfida Sinagoga... Il valor dello Zannetti seppe quasi dar nuova vita ai lamentevoli sentimenti* » ⁽⁴¹⁾.

Nel 1775 Zannetti ottenne due belle affermazioni a Firenze, con l'opera *Sismano al Mogol*, messa in scena al Teatro della Pergola il 28 dicembre, e con l'oratorio

⁽³⁷⁾ Firenze, Bibl. del Conservatorio « L. Cherubini »: Ms. B-2853.

⁽³⁸⁾ R. EITNER, *Op. cit.*, Band 10, pag. 328.

⁽³⁹⁾ Pistoia, Archivio Musicale del Duomo: Ms. B-132-3.

⁽⁴⁰⁾ Vedine un esemplare nella Bibl. Nazionale di Firenze (con segnatura: Misc. 1213.12).

⁽⁴¹⁾ A. MARIOTTI, *Op. ms. cit.*

Salomone esaltato al Trono e destinato edificatore del Tempio di Gerosolima, eseguito venticinque giorni prima, e cioè il 3 dicembre, nell'Oratorio di S. Filippo Neri. Di entrambe queste composizioni non ci è pervenuta la musica, ma soltanto i libretti ⁽⁴²⁾. Dalla *Gazzetta Toscana* si apprende che ambedue i lavori di Zannetti ottennero una bella affermazione ⁽⁴³⁾.

E' di cinque anni più tardi il trionfale successo veneziano per la quinta opera teatrale del Maestro volterrano: *Le Cognate in contesa*, rappresentata al Teatro S. Moisè nella stagione autunnale del 1780. Questa, che è forse da ritenersi il capolavoro di Zannetti nel genere comico, avrà fortunate repliche in vari teatri italiani; segnaliamo quella di Firenze — avvenuta il 9 novembre 1781 al Teatro della Palla a Corda ⁽⁴⁴⁾ — e quella di Alessandria (1783), che il Fétis erroneamente considerò come la « prima assoluta ». Un esemplare manoscritto della partitura è conservato a Dresda ⁽⁴⁵⁾.

Ancora per il 1780 sottolineiamo la *Messa in Sol Maggiore* (per Soli, Coro e Orchestra), composta da Zannetti per il Duomo di Perugia. Ci è giunta la partitura autografa (assieme alle « parti staccate »), che reca, in fondo, queste parole: « Fine: 5 Settembre 1780 » ⁽⁴⁶⁾.

Gli unici quartetti che Zannetti compose furono dati alle stampe nel 1781 a Perugia (C. Baduel); trattasi dei *Sei Quartetti a due Violini, Viola e Violoncello*, dedicati al mecenate inglese Lord G. Nassau Clowering Cowper. Il solo esemplare completo che si conosca — da cui noi abbiamo tratto, per la revisione, il *Piccolo Quartetto in La Maggiore*, inserito nel programma della XIX « Setti-

⁽⁴²⁾ Vedine i relativi esemplari nella Bibl. Marucelliana di Firenze.

⁽⁴³⁾ Per l'opera, vedi: *Gazzetta Toscana*, Anno 1775, pag. 206; per l'oratorio: *Gazzetta Toscana*, Anno 1775, pag. 193.

⁽⁴⁴⁾ Vedi: *Gazzetta Toscana*, Anno 1781, pag. 179.

⁽⁴⁵⁾ Cfr.: R. EITNER, *Op. cit.*, loc. cit.

⁽⁴⁶⁾ Perugia, Archivio Musicale del Duomo: Armadio 1°, in Pacco D.

mana Musicale Senese — è quello conservato nella Biblioteca del Conservatorio « S. Pietro a Majella » di Napoli.

Per lo stesso anno 1781 segnaliamo la triplice, quasi contemporanea esecuzione di una *Messa da Requiem* di Zannetti, in occasione « *delle pubbliche solenni Esequie della Granduchessa di Toscana Maria Teresa* »: a Prato (il 19 gennaio, col prestigioso cantante Giacomo Veroli e sotto la direzione di Gaetano Bottari), a Volterra (il 12 febbraio) e a Pistoia (il 29 Marzo) ⁽⁴⁷⁾. Probabilmente doveva trattarsi della già citata *Messa da Requiem* del 1772.

Nella stagione autunnale del 1782 il Teatro Onigo di Treviso ospitò l'ultima opera di Zannetti: l'*Artaserse* ⁽⁴⁸⁾, di cui, però, non ci è pervenuta la musica.

E' di questo stesso anno la pubblicazione dei *Sei Trij a Violino, Viola e Violoncello - Opera Seconda* (Perugia, C. Baduel), che Zannetti dedicò a Luigi De Sterlich. Li abbiamo esaminati in un esemplare assai raro, giacente nella Biblioteca dell'Istituto Musicale « F. Morlacchi » di Perugia ⁽⁴⁹⁾.

Reca la data 1784 la partitura autografa del Salmo *Confitebor tibi Domine* (per Soli, Coro e Orchestra), che Zannetti compose per l'Oratorio di S. Filippo Neri di Perugia, nel cui archivio musicale è appunto conservata la pregevolissima composizione, assieme ad una « parte staccata » — anch'essa autografa — per il contrabbasso ⁽⁵⁰⁾.

L'ultima composizione di Zannetti, di cui possiamo precisare la data, è una *Messa per S. Cecilia*, fatta apposta per la Chiesa di S. Filippo Neri di Cortona, dove venne eseguita il 21 novembre del 1785, con la direzione di Angiolo Marcarelli ⁽⁵¹⁾.

⁽⁴⁷⁾ Vedi: *Gazzetta Toscana*, Anno 1781, pagg. 14d, 40bis e 76bis.

⁽⁴⁸⁾ Cfr.: G. SALVIOLI, *Saggio di Rettifiche ed Aggiunte al Supplemento Fétis Volume secondo*, Venezia, Tip. Commercio, 1882 (pag. 73).

⁽⁴⁹⁾ Con segnatura: C-I-113.

⁽⁵⁰⁾ Con segnatura: G-50.

⁽⁵¹⁾ Vedi: *Gazzetta Toscana*, Anno 1785, pag. 191. E' assai probabile che la partitura di questa *Messa* si trovi tuttora a Cortona (assieme ad altre opere di Zannetti).

A tutti questi lavori datati dobbiamo ora aggiungere il cospicuo gruppo delle musiche pervenuteci senza alcuna indicazione del periodo in cui furono ultimate o date alla stampa. Quantunque diversi brani, specialmente manoscritti, si identifichino con altri già segnalati, l'elenco che noi formiamo, con suddivisione per generi, è valido a darci una sufficiente riprova di quanto operosa sia stata l'attività di Zannetti.

Per quanto riguarda la musica sacra, segnaliamo i seguenti « fondi »:

1) Firenze, Biblioteca del Conservatorio « L. Cherubini »: Salmo *Dixit Dominus*, per Soli, Coro e Orchestra (ms. segnato B-173; altro esemplare: ms. segnato E-I-302); *Messa a Quattro* (sic) del Sig. Francesco Zannetti *Accademico Filarmonico*, per Soli, Coro e Orchestra (ms. segnato B-328); Salmo *Dixit Dominus*, per Soli, Coro e Orchestra [diverso dal precedente] (ms. segnato E-I-146) e, infine, la *Musica per Requiem*, per Soli, Coro e Orchestra (ms. autografo, segnato B-587).

2) Perugia, Archivio Musicale della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri: *Musica per la Settimana Santa*, a 4 voci e b.c. per l'organo (ms., del 1840, segnato C-1) ⁽⁵²⁾; Inno *Vexilla Regis*, a 4 voci e Archi (ms., del 15 settembre 1896, segnato C-2); Salmo *Miserere* del Sig. Maestro Zannetti *ricopiato nel 1841 - Di proprietà della Cappella di S. Filippo*, a 4 voci e b.c. per l'organo (ms. segnato C-3); *Introito della Domenica delle Palme, del Giovedì e Venerdì Santo*, per sola voce di tenore (ms. segnato C-4); *Messa de' Morti breve* del Sig. Francesco Zannetti, a 4 voci e b.c. per l'organo (ms. segnato B-2) ⁽⁵³⁾; [Basso] *Messa da Morto a quattro, ridotta a due* [dalla prece-

⁽⁵²⁾ Questa partitura è pressochè identica a quella conservata nell'Archivio Musicale di Duomo di Perugia (già citata).

⁽⁵³⁾ Sul frontespizio della partitura si leggono le seguenti annotazioni: 1) « Il giorno 27 Settembre 1841, nel tempo che si cantava questa Messa, passò il Papa vicino all'Oratorio di S. Filippo Neri di Perugia (e fu Papa Gregorio) »; 2) « Adì 17 Aprile 1845 morì Mons. Carlo Cittadini Vescovo di Perugia »; 3) « L'8 Maggio 1857 venne in Perugia il S. Padre [Pio] Nono ».

dente], del Maestro Zannetti - Di proprietà di A. Manzini (ms. segnato B-1); *Messa di Requiem con orchestra del Maestro Zannetti*, per Soli, Coro e Orchestra (ms. segnato B-3) ⁽⁵⁴⁾; *Mattutino per la Notte di Natale di Francesco Zannetti*, a 4 voci e b.c. per l'organo (ms. segnato E-2); 3 *Offertorii* [1 per il Natale e 2 per il Corpus Domini], il primo a 3 voci e organo, il secondo a 2 voci e organo, e il terzo a 4 voci e organo (ms. segnato F-4) e, infine, i *Salmi a 4 voci concertati a cappella del Sig. Francesco Zannetti*, a 4 voci e b.c. per l'organo (ms. segnato G-4).

3) Pistoia, Archivio Musicale del Duomo: Salmo *Dixit Dominus*, a 4 voci con Istrumenti (ms. segnato B-100-2); Salmo *Laudate pueri*, a 4 Voci concertate con Istrumenti e Ripieni (ms. segnato B-77-7); *Messa a 4 voci concertata con Istrumenti e Ripieni* (ms. segnato B-101-3); *Messa a 4 voci con istrumenti* (ms. segnato B-101-4); *Messa a 4 voci con Violini, Viole, Corni e Oboè obblig.* (ms. segnato B-104-2); *Messa solenne a 4 voci con Istrumenti* (ms. segnato B-98-3) e, infine, gli Improperia *Popule meus*, per il Venerdì Santo a più voci e Strumenti (ms. segnato B-61-5).

4) Inseriamo qui, per concludere, quelle composizioni sacre che l'Eitner segnalò, e cioè: gli *Offertorii a 4 voci con organo*, i *Salmi da cappella a 4 voci*, le *Litanie a 4 voci e Strumenti* (Berlino, Deutsche Staatsbibliothek) e il *Magnificat a 4 voci con Strumenti* (Bologna, Biblioteca del Conservatorio « G.B. Martini ») ⁽⁵⁵⁾.

⁽⁵⁴⁾ E' forse il capolavoro sacro di Francesco Zannetti. Questa partitura, presente in diverse copie (in centri umbri e toscani), ebbe moltissime esecuzioni. Citiamo quelle « ufficiali », avvenute dopo la morte dell'autore: Volterra (4 Maggio 1791: « Fu cantata la Gran Messa di Requiem, Musica del celebre Sig. Francesco Zannetti ») e ancora Volterra (3 Luglio 1803: « Per suffragare l'Anima del defunto Re Lodovico I, fu cantata la Solenne Messa di Requiem in Musica, scritta dall'eccellente penna del già Sig. Francesco Zannetti, Maestro di Cappella in Perugia »). Vedi: *Gazzetta Toscana*: Anno 1791, pag. 79; Anno 1803, pag. 134.

⁽⁵⁵⁾ Cfr.: R. EITNER, *Op. cit.*, loc. cit.

Per quanto riguarda la produzione strumentale di Zannetti — quasi tutta a stampa, ma priva di datazione (eccettuate quelle musiche di cui abbiamo già fatto menzione) — rimandiamo il lettore all'elenco fatto dall'Eitner. Come abbiamo avuto modo di sottolineare, la massima parte delle opere strumentali del Maestro volterrano fu pubblicata a Londra — soprattutto dal Welcker e dal Bremner — per il diretto interessamento di Lord Cowper. Tale produzione, anch'essa abbastanza vasta, comprende: molte raccolte di *Sonate* (per Violino solo [o Flauto solo]; per Clavicembalo e Violino; per 2 Violini e Basso), *Trii* e 6 *Quintetti* per 3 Violini, Violoncello obbligato e Cembalo. Tali musiche sono conservate, di massima, al British Museum di Londra.

* * *

Se fossimo chiamati a sintetizzare in un solo pensiero critico la personalità artistica di Francesco Zannetti — con il conforto del difficoltoso esame delle opere, sparse, per lo più in manoscritto, un pò dappertutto — faremmo appello ad una basilare considerazione, in cui ci sembra di scorgere una validità e un interesse tutt'altro che trascurabili: Zannetti, pur muovendosi nel solco di quella che si definisce la « maniera settecentesca » (e perciò non sempre libero dagli atteggiamenti convenzionali della sua epoca), appalesa un proprio stile, un anelito sicuro verso la definizione di un linguaggio personale, risultato sia di profonda conoscenza, tecnica ed espressiva, della musica a lui precedente e contemporanea, sia di ferma obbedienza a sollecitazioni d'ordine interiore.

E tale anelito del Maestro volterrano finisce per giocare il ruolo più importante nel suo lavoro, che si fa pregevole e interessante — anche per chi voglia non solo oggettivamente valutare la composizione, bensì inquadrarla in una visione storico-estetica costruttiva — tanto per l'unità di stile e per la linearità del « pensiero di

insieme » che vi scorgiamo, quanto (e soprattutto) per alcune finzze di particolari, che balzano agli occhi se la composizione, piuttosto che a frasi ampie, viene considerata a piccoli tratti.

Zannetti, in questo senso, appare un elemento prezioso; tanto che, al fine di comprendere più a fondo il reale « significato » del secondo Settecento musicale italiano e di valutare le caratteristiche essenziali di un linguaggio avviato verso sensibili trasformazioni, la vasta opera di Francesco — di ogni genere e forma — ci porge un sicuro, insospettato aiuto.

Volendo solo accennare a qualche esempio, sottolineiamo quella gravità pensosa e quella robusta sensibilità drammatica che animano le pagine sacre del Maestro, specialmente nei brani corali, dove ci è dato di scorgere accenti elevatissimi, con qualche squarcio di autentica genialità: sia che l'autore si voglia mantenere sulla pericolosa strada della tradizione cinquecentesca — con lo stile « a cappella » e le « voci in solitudine » — sia che si getti, con più palese entusiasmo e convinzione, nella grande partitura per coro e orchestra. In entrambi i casi Zannetti ottiene risultati assai positivi. Basterà esaminare il suo « commento » ai *Responsori* del triduo pasquale — e leggere anche i soli « *Tenebrae factae sunt* » e « *Tristis est anima mea* » — per misurare con quanto decoro egli sappia inserirsi nella vecchia tradizione, non dimostrando affatto di fare una mera, quasi coercita esercitazione accademica, bensì mettendo in chiara luce il desiderio di offrire alla pagina, espressa con i mezzi più semplici e « sfruttati », una matura e consapevole partecipazione, umana e artistica. Ed è per questo che tali composizioni non accusano la superficialità — diremmo l'inutilità — propria di molte pagine che, sui medesimi testi, ultimarono vari musicisti del suo tempo (anche famosi), i quali avevano forse perduto la stessa « fiducia » nel vecchio stile.

Nelle composizioni più complesse, per Soli Coro e Orchestra ⁽⁵⁶⁾, si accentua naturalmente la ricchezza espressiva di Zannetti, specialmente quando egli tratta temi dolorosi. La *Messa in Sol Maggiore*, la *Messa da Requiem*, il *Confitebor tibi Domine* sono pagine di michelangiolesca architettura, pervase da un fervore commosso e da un sempre vigile controllo. La grandiosità raggiunge, in taluni punti, non comuni altezze, pur restando sobrio e spesso addirittura « essenziale » il linguaggio.

Quei « difetti che infiacchirono e deturparono l'arte sacra del settecento italiano, dopo Lotti e Marcello — specialmente con quel così assurdo disaccordo col testo, da creare un senso di disgusto, e con quell'includere nelle parole sacre frequenti motivi di cabaletta e gorgheggi vocali di un vacuo virtuosismo » ⁽⁵⁷⁾ — non li possiamo rimproverare al Maestro di Volterra, il quale, oltre a meritare appieno di essere considerato nel novero e continuatore della più sana « scuola » (di un Alessandro Scarlatti, di un Lotti e di un Marcello), è qualche volta anticipatore geniale di taluni atteggiamenti che saranno propri di Luigi Cherubini ⁽⁵⁸⁾.

Questa medesima impressione di « anticipatore » la riceviamo dall'esame della produzione teatrale (comica) e strumentale (da camera) di Zannetti, quando alcuni « piccoli tratti » — come dicevamo poc'anzi — ci fanno presentire nientemeno che Rossini, non solo per certi sconcertanti « incontri » tematici, ma anche per la penetrante « malizia » di ostinate progressioni melodiche, per il calore umano di semplici atmosfere armoniche, tutte

⁽⁵⁶⁾ L'orchestra di Zannetti è generalmente così formata: *Archii, Oboi, Corni, Trombe e Bassi* [ivi compresi i Fagotti].

⁽⁵⁷⁾ G. RONCAGLIA, *Il melodioso Settecento italiano*, Milano, Hoepli, 1935 (pagg. 234 e 235).

⁽⁵⁸⁾ Luigi Cherubini conobbe molto bene Zannetti, specialmente durante il tempo dei suoi studi con Bartolomeo e Alessandro Felici e con Pietro Bizzarri e Giuseppe Castrucci.

scatti e slanci, in un inquieto avvicinarsi di sempre nuove e imprevedibili « situazioni » musicali ⁽⁵⁹⁾.

Come saggio e riprova di tutto questo, potrà essere sufficiente l'esame attento del *Piccolo Quartetto in La Maggiore* (per 2 Violini, Viola e Violoncello), da noi scelto e revisionato per la XIX « Settimana Senese » ⁽⁶⁰⁾. Pur nella non completa dimestichezza con la « forma » — ancora il Violoncello mantiene la funzione di sostegno armonico e la Viola entra soltanto timidamente nel gioco discorsivo — il brano ha una squisita vitalità, specie in virtù della felice inventiva dell'autore, con procedimenti estrosi e d'immediata comunicativa, non turbati bensì resi ancor più validi da qualche compiacimento tecnico (evidente, soprattutto, nelle frequenti imitazioni strette).

Questo è quanto ritenevamo indispensabile dire di Francesco Zannetti, il volterrano « *dall'estro divino, agitatore delle divote idee e de' sentimenti or tristi, or delicati, or gioiosi, or carichi d'entusiasmo* » ⁽⁶¹⁾: un maestro « minore » ma non certo inutile, degno di essere conosciuto e di trovare un posto nella storia musicale del nostro Settecento.

⁽⁵⁹⁾ C'è davvero da sperare che, in occasione di qualche « ripresa » di opere comiche del Settecento, siano prese in attento esame *Le Lavanderine* e *Le Cognate in contesa* di F. Zannetti.

⁽⁶⁰⁾ E' il 5° dei *Sei Quartetti* di cui abbiamo parlato.

⁽⁶¹⁾ A. MARIOTTI, *Op. ms. cit.*

ALESSANDRO FELICI
IL TERZO MAESTRO DI LUIGI CHERUBINI

DI MARIO FABBRI

Se Luigi Cherubini, inserendo nel *Catalogo* delle proprie opere quelle succinte e frettolose notizie sugli studi compiuti, volle, oltre che fissare i dati essenziali per la sua biografia, anche rendere un tributo di affettuosa riconoscenza a chi gli aveva insegnato, noi pensiamo che, sotto l'aspetto umano, un momento di particolare commozione gli avrà preso quando si trovò a scrivere, al terzo posto, il nome di Alessandro Felici.

E ciò, non tanto perchè a questo maestro egli dovesse attribuire il merito maggiore per la sua educazione musicale, bensì per essere stato Alessandro Felici il più sfortunato dei sei suoi insegnanti ⁽¹⁾. Forse, con riflessioni di natura eminentemente umana, Luigi fu portato a dare un « compagno » a Giovanni Battista Pergolesi: anche Alessandro Felici, infatti, ammalato di tubercolosi, aveva concentrato la propria attività di compositore in cinque soli anni, con una lena affannosa, quasi avvertendo la

⁽¹⁾ I maestri che Luigi Cherubini menziona sono appunto sei, nell'ordine seguente: Bartolomeo Cherubini, Bartolomeo Felici, Alessandro Felici, Pietro Bizzarri, Giuseppe Castrucci e Giuseppe Sarti.

rapida fine, che giunse a poco più di ventinove anni di età: prima che potesse dare gli ultimi ritocchi — come era avvenuto al « ragazzo di Jesi », per lo *Stabat Mater* — alla composizione di una *Messa per S. Cecilia*.

Si cercherebbe invano, anche nei più vasti e accreditati repertori biografici e nei volumi di storia della musica, un qualsiasi esauriente ragguaglio sulla vita e sull'opera di questo maestro del Settecento, il quale, o non viene affatto menzionato, o viene confuso col padre (Bartolomeo). Riuniremo perciò qui tutto quello che abbiamo potuto rintracciare nel corso di ricerche originali, di cui ci siamo in parte serviti, poco tempo fa, per redigere il nostro saggio sulla giovinezza di Luigi Cherubini ⁽²⁾.

Alessandro Felici nacque a Firenze il 21 Novembre 1742 ⁽³⁾. Iniziò giovanissimo — allievo del padre — lo studio della musica, dimostrando ben presto una disposizione artistica non comune. Nel 1756, quindi all'età di quattordici anni, egli era già molto noto nella sua città per la sicura padronanza con cui suonava il cembalo e l'organo; poi, pur continuando a dare qualche concerto, preferì dedicarsi alla composizione, di cui aveva già dato qualche pregevole saggio, soprattutto nel genere sacro. Dal 1756 al 1764 studiò anche il violino, alla guida di Giuseppe Castrucci.

Terminati gli studi col padre, Alessandro fu da quest'ultimo inviato a Napoli, allo scopo di conseguire un perfezionamento nella « *Drammatica* » (cioè nella musica da teatro): Bartolomeo Felici, valutata la propria naturale inclinazione — che lo portava a preferire l'austerità

⁽²⁾ M. FABBRI, *La giovinezza di Luigi Cherubini nella vita musicale fiorentina del suo tempo*, contributo su documenti originali inserito nel volume celebrativo dell'Accademia Nazionale « *L. Cherubini* », per il bicentenario della nascita del Maestro (in corso di stampa a Firenze, presso l'Editore Leo S. Olschki).

⁽³⁾ « 22 Novembre 1742: [fu battezzato] Alessandro Maria del Sig. Bartolomeo del Sig. Francesco Felici e della Signora Elisabetta del Sig. Sebastiano Nannini coniugi. Popolo S. Lorenzo. Nato il dì 21, a ore 12 e mezzo » (vedi Registro Battesimi Maschi 1742-1743, a c. 8, dell'Archivio dell'Opera di S. Maria del Fiore di Firenze).

del contrappunto da chiesa, le sonorità grandiose delle masse corali e dell'orchestra, gli atteggiamenti pensosi e partecipati — e riflettendo, del resto, alle magre prospettive « pratiche » che si offrivano a un compositore « assente » dal teatro, pensò bene di non trattenere più a lungo con sè il figlio e di consigliargli, anzi, un lungo soggiorno a Napoli, nella città che, meglio di ogni altra, avrebbe potuto dare a un giovane musicista i ferri del mestiere, per affrontare con disinvoltura il teatro.

Alessandro si portò dunque a Napoli nel 1765, restandovi sino alla fine del 1766: « *Per lo spazio di mesi 18 — dirà una « cronaca » fiorentina (4) — il Sig. Alessandro, figlio del rinomato Sig. Bartolomeo Felici, ha studiato a Napoli il buon gusto, sotto l'eccellente Maestro di Cappella Sig. Gennaro Manna* ».

Dal 1767 il giovane Felici, ormai rientrato a Firenze, iniziò la serie luminosa dei suoi successi; furono cinque anni di attività instancabile, che valsero a renderlo noto e stimato in tutta l'Italia: oltre che a Napoli e a Firenze, Alessandro vide le proprie opere applaudite nei maggiori teatri di Venezia, di Milano e di Roma (5). Negli stessi cinque anni il maestro fu di rilevante aiuto al padre nell'insegnamento, tanto che — nonostante egli fosse quasi mezzo secolo più giovane del genitore — riuscì ad inserire il proprio nome nella scuola paterna (d'organo e di composizione), divenuta ormai famosa a Firenze: dal 1767 al 1772, la « *Scuola del Felici* » — sorta verso il 1725 — si chiamò « *Scuola dei due Felici* ». Essa non poté durare più di quei cinque anni, a causa della prematura scomparsa di Alessandro, il quale fu stroncato dalla tuberco-

La prima notizia in merito alle composizioni di Alessandro Felici, data al 7 Gennaio 1767, giorno in cui, nella

(4) Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1767, pag. 5.

(5) Per Roma non sappiamo precisare quali opere abbia composto; è certo, però, che vi fu invitato alla fine di Dicembre 1769 (vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1769, pag. 191).

losi, dopo sei mesi di sofferenze, al tramonto del 21 Agosto 1772 ⁽⁶⁾.

* * *

Basilica di S. Marco a Firenze, « *il Sig. Alessandro Felici fece sentire al pubblico una sua composizione in musica di una superba Messa, fatta in Napoli* » ⁽⁷⁾, durante il periodo degli studi di perfezionamento con G. Manna.

Il 22 Marzo dello stesso anno la Compagnia detta « del Nicchio » ospitò la prima esecuzione dell'oratorio *Il Daniello* (a 4 voci), che il maestro fiorentino aveva composto in un mese. Tale esecuzione, avvenuta alla presenza di tutta la Corte, ebbe degli interpreti d'eccezione, quali Giovanni Manzuoli, Salvatore Pazzaglia, Cosimo Bianchi e Bernardo Veneziani ⁽⁸⁾.

La prima opera da teatro di Alessandro Felici fu *La Serva astuta*, inscenata nel Teatro di Via del Cocomero il 15 Maggio 1768, con un successo trionfale: « *Lo studio col quale è stato travagliato quest'armonico componimento, la vivacità dell'espressioni, unita a una certa sodezza di musica, hanno richiamato gli applausi continuati di tutto il teatro, non meno che la soddisfazione degli altri Maestri e dilettanti, ammirando un giovane che, in tutte le sue produzioni, si fa conoscere non degenerare dal Padre* » ⁽⁹⁾. La medesima opera, col titolo *La Cameriera astuta*, fu poi rappresentata al Teatro Ducale di Milano, nel 1769 ⁽¹⁰⁾.

Pochi mesi dopo il successo della prima opera, Felici si portò a Venezia, al Teatro S. Moisè, dove diresse la

⁽⁶⁾ « 21 Agosto 1772: [morì] Felici Sig. Alessandro del Sig. Bartolomeo, d'anni 29, [sepolto] in San Marco » (vedi: Archivio di Stato di Firenze, *Necrologio de' Defunti della Città di Firenze*, Ms. N. 590, alla data indicata).

⁽⁷⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1767, pag. 5.

⁽⁸⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1767, pag. 54. Per il 1767 segnaliamo ancora il successo riportato dal Felici nel concerto offerto alla Corte (il 10 Agosto), quando Anna de Amicis e Giovanni Manzuoli interpretarono « *alcune Arie* » del giovane maestro, da lui stesso accompagnate al cembalo (vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1767, pag. 137).

⁽⁹⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1768 (alla data 21 Maggio).

⁽¹⁰⁾ Cfr.: A. PUGIN, *Supplément et Complément* (Tomo I, pag. 322) alla *Biographie universelle des Musiciens* di F. J. Fétis.

rappresentazione (Autunno del 1768) de *L'Amante contrastata*, la sua seconda opera comica, anch'essa ultimata in brevissimo tempo ⁽¹¹⁾.

Chiude l'anno 1768 l'esecuzione dell'*Oratorio del Natale*, che Alessandro compose per la Chiesa di S. Filippo Neri di Firenze (25 Dicembre): « *L'oratorio sodisfece pienamente quell'udienza, per esser [stato] messo in musica dal Sig. Maestro Felici, e ravvivato da un concerto pastorale a otto diversi strumenti, [il] quale [concerto] veniva nel tempo medesimo accompagnato da tutta la numerosa orchestra* » ⁽¹²⁾.

Un avvenimento di particolare rilievo data al 18 Gennaio 1769, giorno in cui Alessandro potè fare il trionfale ingresso nel maggior teatro fiorentino, cioè alla Pergola, con la sua terza opera *L'Antigono*, su libretto del Metastasio: « *Il concorso che si fece in Via della Pergola per sentire la nuova musica del nostro Sig. Alessandro Felici non poteva essere maggiore, nè maggiori gli applausi, che si davano frequentemente ai Cantori non meno che al Compositore.... Questo giovine Maestro di Cappella è arrivato a sorprendere gli intendenti, egualmente che il popolo* » ⁽¹³⁾.

La cantata a tre voci *Apollo in Tessaglia*, composta dal maestro per gli Accademici « Ingegnosi » di Firenze, fu eseguita per la prima volta il 12 Marzo dello stesso anno (1769). Sarà ripresa tre anni dopo — sempre nella Sala dell'Accademia degl'« Ingegnosi » (31 Marzo 1771) — alla presenza della Corte ⁽¹⁴⁾.

Un secondo oratorio fu composto da Alessandro Felici nel 1769; trattasi del *Santo Alessio riconosciuto*, eseguito a Firenze — con « protagonista » il celebre Giovanni Manzuoli — il 19 Marzo, nell'Ospizio detto « del Melani » ⁽¹⁵⁾.

⁽¹¹⁾ C. SCHMIDL (*Dizionario Universale dei Musicisti*, « Supplemento », pag. 294) attribuisce erroneamente quest'opera — al pari dell'altra intitolata *L'Amore soldato* — a Bartolomeo Felici.

⁽¹²⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1768, pag. 221.

⁽¹³⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1769, pag. 9.

⁽¹⁴⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1768, pag. 41; Anno 1771, pagina 53.

⁽¹⁵⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1769, pag. 45.

Conclude il 1769 la prima rappresentazione dell'ultima opera da teatro composta dal giovane maestro: *L'Amore soldato* (tre atti di N. Tassi), inscenata al Teatro S. Moisè di Venezia, nella stagione d'Autunno: « *Fu visto in scena, per più sere, il Dramma giocoso del Sig. Alessandro Felici, [il quale] ha con tanta felicità espressa la musica, che [l'opera] si è sempre meritata il pubblico incontro, con straordinarie dimostrazioni* » ⁽¹⁶⁾. L'opera fu poi rappresentata a Firenze, nel Teatro di Via del Cocomero, il 3 Maggio 1771 ⁽¹⁷⁾. Fortunatamente ci è pervenuta la partitura manoscritta di questo lavoro, conservata nella Oesterreichische Nationalbibliothek di Vienna ⁽¹⁸⁾.

Una nuova cantata di Alessandro Felici, su testo di F. Lambardi — della quale ci è impossibile segnalare il titolo — fu eseguita a Firenze, nel Teatro di Corso de' Tintori (Accademia degli «Ingegnosi»), il 1° Aprile 1770, alla probabilissima presenza (oltre che di Luigi Cherubini) di Leopoldo e di Wolfango Mozart, i quali poterono anche ascoltare, nell'intervallo della cantata, un concerto del giovane violinista Tomaso Linley (che diverrà amico del Salisburghese) ⁽¹⁹⁾.

Le ultime cronache fiorentine, relative all'esecuzioni di musiche di Alessandro Felici, prima della sua morte, ci parlano di una *Messa* (Chiesa di S. Giuseppe: 9 aprile 1771) e di un *Mottetto*, con « *Salve Regina* », eseguiti il 7 Agosto 1771 nella Chiesa di S. Gaetano ⁽²⁰⁾.

Con viva impressione fu accolta, e non soltanto in Toscana, la notizia della morte del giovane maestro; sul giornale toscano apparvero queste righe: « *La città di Firenze, nella persona del giovine Sig. Alessandro*

⁽¹⁶⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1769, pag. 191.

⁽¹⁷⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1771, pag. 70.

⁽¹⁸⁾ Con segnatura: Ms. 18059. Un altro esemplare manoscritto della partitura, datato 1773, è segnalato da R. EITNER (*Quellen-Lexikon*, Band 3, p. 407) come conservato a Dresda.

⁽¹⁹⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1770, pagg. 53 e 54. Cfr. anche — per quanto riguarda il probabile incontro fra Cherubini e Mozart — M. FABBRI, *Op. cit.*

⁽²⁰⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1771, pagg. 58 e 125.

Felici, ultimamente defunto, ha fatto perdita di uno de' più abili professori di musica, avendo date tante riprove del suo valore in tale arte, che lo han fatto celebre per tutta l'Italia » ⁽²¹⁾.

Il vecchio Bartolomeo Felici, tre anni dopo la morte del figlio prediletto, comparve per l'ultima volta in pubblico il 22 Novembre del 1775, per dirigere, nella Chiesa di S. Niccolò, la *Messa per S. Cecilia*, che Alessandro aveva lasciato, fra i suoi manoscritti, ancora incompiuta. La stessa *Messa* — amorevolmente ultimata da Bartolomeo — sarà ripresa il 22 Novembre del 1778, nella Chiesa di S. Giuseppe ⁽²²⁾, quando ormai anche il canuto Bartolomeo aveva raggiunto il figlio, da oltre due anni, nella sepoltura di famiglia, entro la Basilica di S. Marco.

L'ultima notizia che abbiamo trovato circa l'esecuzione (postuma) di musiche di Alessandro Felici, data al 6 Gennaio 1782, giorno in cui, nella Sala degli Accademici « Ingegnosi » di Firenze, si eseguirono gli *Intermezzi in musica per la Tragedia del « Beverley »*, composti appunto dal giovane maestro verso il 1769 ⁽²³⁾.

* * *

Quanto abbiamo riportato — che rappresenta poi soltanto una parte dell'attività svolta da Alessandro Felici, il quale, come si apprende da una cronaca ⁽²⁴⁾, aveva composto molta altra musica, fra cui anche « *quattro Concerti a solo da Violino* » — ci può fornire un'idea sufficiente di come operosi siano stati i pochi anni che il maestro poté dedicare alla composizione.

E ci duole che, in rappresentanza di tutto questo cospicuo gruppo di lavori — molti dei quali di ampio

⁽²¹⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1772, pag. 135.

⁽²²⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*: Anno 1775, pag. 185; Anno 1778, pagina 194.

⁽²³⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1782, pag. 6. Per altre notizie su Alessandro Felici (relative alla sua attività di insegnante), vedi *Gazzetta Toscana*: Anno 1771, pag. 34; Anno 1772, pag. 45.

⁽²⁴⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1778, pag. 51.

respiro — siano pervenute fino a noi solo poche cose, le quali, peraltro, nulla hanno a che fare con le composizioni già segnalate (fatta eccezione per la già citata partitura de *L'Amore soldato*); ragione per cui aumenta la nostra certezza sull'infaticabile, operosissima attività di Alessandro Felici.

Le musiche a noi giunte, oltre alla già ricordata partitura d'opera, si racchiudono in questo scarso elenco: il salmo « *Dixit Dominus* », per Soli, Coro e Orchestra (Pistoia, Archivio Musicale del Duomo: partitura ms. datata 1766, con segnatura B-99-4); « *Credo* » a 4 voci e Orchestra (Firenze, Biblioteca del Conservatorio « L. Cherubini », in partitura ms.); « *Ti rendo al caro bene* », per quartetto vocale [2 soprani, contralto e tenore] e Orchestra (Bologna, Biblioteca del Conservatorio « G. B. Martini », in partitura ms.); l'aria « *Veloce al par d'un barbaro* », segnalata dall'Eitner in un manoscritto miscelaneo di Einsiedeln ⁽²⁵⁾; la *Sonata per Clavicembalo e 2 Violini*, in « parti » staccate (Vienna, Bibl. Gesellschaft der Musikfreunde) e, infine, il *Concerto per Cimbalo [e Orchestra] ad uso della Sig.ra Isabella Scarlatti* (inciso in rame a Firenze, senza note tipografiche [ma certo del 1768], e oggi conservato nella Biblioteca del Conservatorio « L. Cherubini », con segnatura B-IX-8 [N. 5]).

La scarsità delle musiche pervenuteci di Alessandro Felici è in grandissima parte dovuta alla dispersiva vendita che fecero gli eredi di Bartolomeo Felici, dopo la morte di quest'ultimo (il quale aveva conservato gelosamente molti manoscritti del figlio); tale vendita — del Marzo 1778 — comprendeva anche diversi autografi di Alessandro, relativi a musiche sia da chiesa, sia da camera ⁽²⁶⁾.

⁽²⁵⁾ Cfr.: R. EITNER, *Op. cit.*, loc. cit.

⁽²⁶⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1778, pag. 51 (apud M. FABBRI, *Op. cit.*). E' tutt'altro che improbabile che varia musica di Alessandro Felici (e di Bartolomeo) giaccia dimenticata in qualche archivio (soprattutto ecclesiastico) di Firenze — ad esempio: nella Chiesa di S. Marco e in quella della SS. Annunziata — e delle città dove si portò il maestro: Napoli, Venezia, Milano, Roma, ecc.

Non è compito facile formulare un giudizio in merito alla personalità artistica del maestro fiorentino; forse non è nemmeno possibile farlo in maniera del tutto valida e « onesta », dal momento che la nostra indagine si è dovuta per forza restringere all'esame delle poche opere pervenuteci, che rappresentano solo una piccola parte della produzione del Felici. E' quindi logico premettere che le nostre riflessioni saranno non soltanto limitate a tale ristretto esame, ma anche da esso « condizionate ».

Se c'è una caratteristica comune a tutti i « minori » del secondo Settecento musicale italiano — e, spesso, anche ai « grandi minori » (come il Sarti, ad esempio) — questa è l'uniformità di stile e di linguaggio che si riscontra mettendo a raffronto le pagine sacre con quelle profane. Non si fa certo una scoperta nel sostenere che, in generale, il « sacro » ha ormai finito di far scattare quello spiccato senso di responsabilità che aveva guidato i maestri, più o meno grandi, del passato ad accostarsi alle forme « religiose » con intenti ben diversi da quelli con cui si erano avvicinati al teatro o ai cosiddetti « concerti di camera ». In altre parole, non sono più ascoltati di buon grado i precisi canoni estetici che Alessandro Scarlatti — preavvertendo il dilagare del « malcostume » — volle affermare decisamente agli inizi del 1708, con una frase scarna, che non ammette discussioni o compromessi: « *Stimai sempre giusto et onorevole per un Musico usar quello stile e quelle Armonie che di caso in caso si rendono necessarie per lo miglior servizio dell'Arte, anche rinunciando al dilettevole gioco or delle voci virtuose or delli strumenti* » ⁽²⁷⁾.

Questa premessa ci è parsa necessaria, o perlomeno utile, per inquadrare e mettere nel dovuto rilievo l'atteggiamento proprio di Alessandro Felici, il quale — se teniamo specialmente conto della sua breve esistenza, a cui vennero negati gli anni della più matura riflessione e del

⁽²⁷⁾ Apud M. FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Firenze, Olschki, 1960 e 1961 (pag. 106).

più consapevole equilibrio — ci offre un esempio inatteso e sconcertante, fra tanto caotico malcostume, di sana purezza d'intenti: egli sembra davvero ascoltare ancora i precetti del Siciliano, al fine di fare una distinzione precisa fra musica da chiesa e musica da teatro (o, comunque, profana).

Nelle sue pagine sacre — segnaliamo soprattutto il « *Credo* » — Felici, pur non rinunciando a tutti quei mezzi, tecnici ed espressivi, che il suo tempo e la sua sensibilità potevano offrirgli, riesce a mantenere integro e vivo lo spirito religioso, in fiducioso ossequio alla tradizione migliore. Perciò i vari brani preferiscono essere in stretta dipendenza con i rispettivi « momenti espressivi » suggeriti da una cosciente e partecipata « lettura » del testo sacro, piuttosto che volersi indirizzare, secondo la moda corrente, a quella venustà formale e a quei procedimenti di facile presa — il più delle volte in disaccordo o, addirittura, in netto irriverente contrasto col significato del testo — tramite i quali sarebbe stato più facile ottenere, insieme alla soddisfazione dei « virtuosi », l'interesse del pubblico.

E' assai significativo che un cronista del tempo, facendo l'elogio del maestro, usi l'espressione « *sodezza di musica* » ⁽²⁸⁾: fin dal 1690 abbiamo trovato usata a Firenze questa frase ⁽²⁹⁾, con l'intento di specificare un'architettura armonico-contrappuntistica di solida e robusta concezione, fatta di austera sobrietà e di profonda comunicativa, magari nella voluta rinuncia — come disse Alessandro Scarlatti — « *del dilettevole gioco or delle voci virtuose or delli strumenti* ».

Non è difficile scorgere in questa linea di condotta propria di Alessandro Felici la forza e la validità della scuola in cui egli venne formato: suo padre Bartolomeo — il quale, come abbiamo accennato, si era dedicato

⁽²⁸⁾ Vedi Nota N. 9.

⁽²⁹⁾ Cfr.: M. FABBRI, *Alessandro Scarlatti ecc.*, già citato (Nota N. 225).

esclusivamente al genere sacro (vocale e strumentale), lavorando con assoluta fede in quelle forme che si sarebbero prestate ad accogliere la sua più vera « natura », portata alle sonorità grandiose delle masse corali, alla meditazione attenta e responsabile circa il significato « umano » di ogni travaglio, o « dramma », espresso dal testo sacro (citiamo, a questo riguardo, i suoi *Responsori della Settimana Santa*) ⁽³⁰⁾ — Bartolomeo, dicevamo, aveva a sua volta ereditato questo spirito dal suo maestro, e cioè da Giovanni Maria Casini, l'uomo che era stato capace di commuovere fino alle lacrime il grande Alessandro Scarlatti, per la tanta « *pienezza di sentimenti, che dalli occhi conviene lacrimare per trovare sfogo* » ⁽³¹⁾.

E si spiega anche il motivo per cui Alessandro Felici, ormai formato nella musica da chiesa, fu inviato a Napoli, da Gennaro Nanna, per acquisire un perfezionamento nella musica da teatro, nel genere cioè che Bartolomeo non « sentiva » e per il quale comprendeva di non essere un efficace insegnante.

Il soggiorno partenopeo favorirà la conquista e l'assimilazione di quello stile sciolto e ricco di slancio melodico (unito a una certa malizia « di mestiere », nel caratterizzare vocalmente il personaggio), che riscontriamo nella musica profana del maestro fiorentino — anche in quella strumentale da camera — in aperto (encomiabile) contrasto con la visione armonico-contrappuntistica, sobria e controllata, propria della produzione sacra.

Anche nei « concertati » egli tiene a conservare la decisa distinzione con il « coro » da chiesa (e viceversa), mantenendo a ciascuna voce il proprio carattere tipicamente solistico e « di personaggio ». Varrà da chiaro esempio il quartetto vocale « *Ti rendo al caro bene* », da noi scelto per il concerto che la XIX « Settimana Senese »

⁽³⁰⁾ Per notizie su Bartolomeo Felici rimandiamo il lettore a M. FABBRI, *La giovinezza di L. Cherubini ecc.*, già cit.

⁽³¹⁾ Cfr.: M. FABBRI, *Giovanni Maria Casini « Musico dell'umana espressione »*, in « *Studien zur Musikwissenschaft* », Band 25, Wien, H. Böhlau, 1962 (volume per il 60° compleanno di Erich Schenk).

dedicherà alle forme vocali e strumentali da camera nel Settecento ⁽³²⁾.

Il brano — senz'altro tolto da un'opera da teatro del Felici (dall'*Antigono*?) — pur presentando indubbie generalità stilistiche dell'epoca (fu composto forse nel 1768), ci offre una buona occasione per misurare il valore, non solo strettamente « tecnico », ma anche espressivo, di questo musicista morto a ventinove anni, che con tanta rapidità percorse il cammino dell'arte, del tutto onestamente e consapevolmente, e che non mancò di dare il suo prezioso contributo a vantaggio della formazione di Luigi Cherubini.

⁽³²⁾ La partitura manoscritta bolognese ha il seguente frontespizio: *Quartetto Con tutti li suoi Istrumenti Del Celebre Sig. Alessandro Felici*. La revisione è stata curata da Bruno Rigacci.

UNO SCONOSCIUTO ALLIEVO DI GIOVAN MARCO RUTINI

GIUSEPPE BUCCIONI

DI MARIO FABBRI

Due anni prima di Luigi Cherubini, nacque a Firenze Giuseppe Buccioni, una delle tante figure minori della storia musicale, di cui è già molto se un solo dizionario ce ne tramanda il nome ⁽¹⁾.

L'accostamento a Cherubini ci è venuto spontaneo, dal momento che i due, oltre che fiorentini e quasi coetanei, furono « ragazzi insieme », legati da un simpatico vincolo di amicizia nel periodo della loro prima giovinezza, quando — per tre anni — studiarono contemporaneamente nella medesima scuola di teoria, canto e cembalo.

Infatti Giuseppe Buccioni, nato il 24 settembre 1758 ⁽²⁾, iniziò lo studio della musica con Bartolomeo Cherubini — il padre di Luigi ⁽³⁾ — nel 1766, restando nella scuola privata del « maestro al cembalo della Pergola » fino al 1769.

⁽¹⁾ C. SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, Vol. I, pag. 258.

⁽²⁾ « Lunedì 25 [settembre 1758 fu battezzato] Giuseppe Antonio Ignazio di Alessandro di Antonio Buccioni e della Maria Giovanna di Giuliano Calzolari.... Nato il dì 24, hore 10 e mezzo della notte » (vedi, alla data indicata, il *Registro Battesimi-Maschi* dell'Archivio Opera S. Maria del Fiore di Firenze).

⁽³⁾ Per notizie su Bartolomeo Cherubini, vedi: M. FABBRI, *La giovinezza di Luigi Cherubini nella vita musicale fiorentina del suo tempo*, contributo su documenti originali inserito nel volume celebrativo dell'Accademia Nazionale « L. Cherubini », per il bicentenario della nascita del Maestro (in corso di stampa a Firenze, presso l'Editore Leo S. Olschki).

Nei primi mesi del 1770, una volta rientrato a Firenze (da Modena) Giovan Marco Rutini ⁽⁴⁾, Buccioni fu accolto da quest'ultimo per il definitivo proseguimento negli studi del cembalo e della composizione. Tali studi si protrassero fino al 1778, cioè fino al ventesimo anno di età del giovane maestro.

Nel 1780 Buccioni ottenne quel posto di maestro di cappella nella Chiesa di S. Gaetano, che dovrà mantenere per ben cinquant'anni, vale a dire per tutto il resto della sua vita.

Per completare i dati strettamente biografici del maestro fiorentino, segnaliamo che egli fu tra i promotori di un « *Collegio di Professori* » che aveva lo scopo di « *portar la Musica, in Firenze, alla sua maggior perfezione, moltiplicandone lo studio, gli studiosi e i dilettanti* ». Tale Collegio — che è da considerarsi senz'altro il primo nucleo costitutivo del futuro Istituto Musicale di Firenze (poi Conservatorio) — sorse nel 1801. In seno ad esso fu quindi istituita, nel 1805, una « *Società di così detti Conservatori dell'Istituto e Festa di S. Cecilia, che lo stesso Collegio riconosceva per Avvocata* ».

Nel 1806 il « *Magistrato del Collegio dei Musici Vocali e Strumentali della Città* » — composto dei seguenti sei docenti: Giuseppe Buccioni, Gaspero Sborgi, Giuseppe Moneta, Salvatore Pazzaglia, Gherardo Gherardi e Michele Neri-Bondi — ebbe « *la special protezione degli Augusti Sovrani Carlo Lodovico e Maria Luisa, Infanti di Spagna* » ⁽⁵⁾.

⁽⁴⁾ Giovan Marco Rutini (Firenze 1723-ivi 1797), dopo i suoi trionfali viaggi, ritornò a Firenze, in forma quasi definitiva (assentandosi solo per poco), nel gennaio del 1770 (cfr.: *Gazzetta Toscana*, Anno 1770, pag. 1). Cogliamo l'occasione per segnalare che una ricca fonte di notizie su G. M. Rutini, fino ad oggi non « sfruttata », ci viene offerta dall'appassionato « *Elogio* », pubblicato sul giornale fiorentino dopo la morte del Maestro (cfr. *Gazzetta Toscana*, Anno 1798, pag. 1 [vedi anche Anno 1797, pagg. 206 e 207]).

⁽⁵⁾ Abbiamo attinto le notizie sull'istituzione di questo *Collegio dei Musici* — fino ad oggi ignorato dagli storici — dalla *Gazzetta Toscana* (vedi, soprattutto, Anno 1806, pagg. 190 e 191). In seguito, dal 1810, tale *Collegio* sarà inserito, dall'*Accademia di Scienze, Lettere ed Arti*, nell'apposita sezione di « *Musica e Mimica* ».

Nel 1810 Buccioni fu accolto « *membro ordinario della Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* », nella particolare sezione di « *Musica e Mimica* » ⁽⁶⁾.

Altri avvenimenti notevoli non presenta la vita di Giuseppe Buccioni, il quale svolse la propria attività di compositore e di insegnante ⁽⁷⁾ per lo più in silenzio, « *amando, ancor più del piano-forte, le gravi armonie dell'organo (ove egli era portentoso), sopra tutto di quello, a lui familiare, di S. Gaetano; e restava ore ed ore a improvvisare, anche da vecchio, mentre i portoni della Chiesa erano serrati... Fu visto da que' Reverendi Padri — di sotterfugio — anche piangere e ansimare... In gioventù era stato più amante della musica cembalistica, ma poi, passando gli anni, preferì l'organistica e le composizioni da Chiesa, specie il grande Requiem* » ⁽⁸⁾.

Morì a Firenze il 3 ottobre del 1830 di apoplezia, e fu sepolto nella Chiesa di S. Margherita ⁽⁹⁾.

* * *

Stando alle varie documentazioni che abbiamo reperito, discretamente vasta deve essere stata l'attività di compositore svolta da Giuseppe Buccioni nel corso nella sua non breve esistenza; è certo, però, che molte sue opere sono andate perdute (a meno che non giacciono, dimenticate, in qualche archivio privato).

⁽⁶⁾ Vedi: *Gazzetta Toscana*, Anno 1810, pag. 82; inoltre: *Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti*, Livorno, Masi, 1810 (Tomo I, Parte I, pag. 43).

⁽⁷⁾ Fra i suoi allievi segnaliamo Giovanni Brandani (Firenze 1792-ivi 1873), che fu nel ruolo degli « *accademici residenti* » dell'Istituto Musicale di Firenze (cfr.: *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, Anno 12°, Firenze, Civelli, 1874, pagg. 26 e 27).

⁽⁸⁾ Archivio di Stato di Firenze, *Compagnie religiose soppresse*, Filza 2033, doc. N. 14.

⁽⁹⁾ « *Adi 3 Ottobre 1830: Giuseppe del fu Alessandro Buccioni e della fu Giovanna Calzolari, vedovo dell'Ermellina Ducci, di anni 70 [sic: per 72], di professione Maestro di Cappella, munito de' SS. Sacramenti e Raccomandazione dell'Anima, morì d'Apoplezia alle ore 2 e mezzo pomeridiane del detto giorno; fu associato per carità a questa Chiesa e dipoi trasportato alla stanza mortuaria* » (vedi: Archivio Curia Arcivescovile di Firenze, *Morti della Chiesa di S. Margherita*: Anni 1571-1832).

La prima notizia sicura in merito alle sue composizioni risale all'8 dicembre 1781, giorno in cui, nel Duomo di Firenze, fu eseguita « una nuova Messa cantata in musica, scritta con gran brio dal Sig. [Giuseppe] Buccioni » (10). Della partitura non si ha traccia alcuna.

Fu nell'ottobre del 1783 che uscì la prima opera a stampa del maestro, comprendente *Un Concerto per Cimbalo con Strumenti e due Sonate parimente per Cimbalo con accompagnamento di Violino, dedicate all'Ill.mo Commendatore Francesco Alamanno De' Pazzi* (11). Oltre alla parte principale per il cimbalo solista (12), incisa in rame, vi sono 9 fascicoli manoscritti (relativi agli strumenti), in uno dei quali — per quanto riguarda le Sonate — si legge: « Violino che accompagna le due Sonate da Cimbalo col accompagnamento (sic) di Violino del Sig. Giuseppe Buccioni, che sono contenute nella Sua prima Opera ».

Tanto la stampa, quanto i manoscritti non contengono alcuna indicazione circa l'anno in cui tale « prima opera » venne alla luce; ma, tramite un « Avviso » propagandistico, inserito nella *Gazzetta Toscana*, abbiamo potuto conoscere con facilità la data (più sopra indicata): « Da Giuseppe Buccioni, Maestro di Cappella Fiorentino, è stato pubblicato, inciso in rame, un Concerto per Cimbalo con strumenti e due Sonate parimente da Cimbalo con Violino d'accompagnamento, dedicate al Sig. Commendator Francesco Alamanno de' Pazzi, con il ritratto del medesimo, e si vendono presso l'Autore, da Giovanni Chiari e Gaetano Barchesi nella condotta, al prezzo di paoli sette » (13).

La seconda opera a stampa del maestro comparve a Firenze (senza alcuna nota tipografica), molto probabilmente nel 1784; trattasi di *Tre Concerti per Cimbalo con*

(10) *Gazzetta Toscana*, Anno 1781, pag. 198.

(11) La parte superiore del frontespizio è occupata dal ritratto del medesimo commendator de' Pazzi, in forma ovale.

(12) Ci riferiamo all'esemplare conservato nella Biblioteca del Conservatorio « L. Cherubini » di Firenze (segnatura: B-1603). Un altro esemplare si trova nella Biblioteca del Conservatorio « G. B. Martini » di Bologna.

(13) *Gazzetta Toscana*, Anno 1783, pag. 172 (Firenze: 25 ottobre).

l'obbligazione di Violini, Viola, Obuè, Flauti, Corni e Basso ⁽¹⁴⁾ di Giuseppe Buccioni Maestro di Cappella Fiorentino, *Opera II*, di cui ci è pervenuto un solo esemplare, oggi conservato nella Biblioteca del Conservatorio « G.B. Martini » di Bologna.

Dal 15 al 18 giugno 1797 Buccioni fu a Castelfranco di Sotto (Toscana), per le locali celebrazioni del Corpus Domini; in tale occasione, « *la festa fu decorata di ottima Musica, opera tutta nuova del celebre Sig. Buccioni, ed eseguita, sotto la di lui direzione, dai più abili Professori Fiorentini, scelti e riuniti dal rinomatissimo Sig. Michele Angiolo Neri, primo Soprano della R. Cappella...* [Vi fu anche] *un sacro Dramma in Musica* [= oratorio] *e un'Accademia mista di musica strumentale e vocale* » ⁽¹⁵⁾. Anche di queste composizioni non si ha finora traccia.

Il 1802 segna un anno importante per Buccioni, il quale vide per la prima volta eseguiti, nella Chiesa di S. Gaetano, due suoi lavori di grande impegno: « *Vi fu gran Zinfonia* (sic), *con "Tantum ergo" e "Benedicat" in Musica, eseguita* [il 2 maggio] *da copioso e scelto numero di Professori, non minori di 100, compresi quelli della R. Cappella.... Nel Giovedì consecutivo* [6 maggio] *si celebrò in detta Chiesa* [di S. Gaetano] *il solenne Anniversario per tutti i Defunti, con gran Messa di Requiem in Musica, anch'essa composta dal rinomato Sig. Giuseppe Buccioni, uno dei 6 componenti il Magistrato del Collegio dei Musicisti della Città* » ⁽¹⁶⁾.

Abbiamo avuto la fortuna di rintracciare entrambe le composizioni nella Biblioteca del Conservatorio « L. Cherubini » di Firenze: *Tantum Ergo e Benedicat a 4 voci con strumenti di Giuseppe Buccioni* (partitura autografa e

⁽¹⁴⁾ E' lo stesso organico del Concerto [in Do Maggiore] per Cimbalo con Strumenti, inserito nell'Opera Prima (2 Flauti, 2 Oboi, 2 Corni in Do, Violini I e II, Violenze, V.celli e C.bassi, Cembalo solista).

⁽¹⁵⁾ *Gazzetta Toscana*, Anno 1797, pag. 106. Buccioni tornerà a Castelfranco di Sotto anche il 6-8 giugno 1802 (vedi: *Gazzetta Toscana*, Anno 1802, pag. 99).

⁽¹⁶⁾ *Gazzetta Toscana*, Anno 1802, pagg. 73 e 74.

parti; segnatura: S. Gaetano 1041); *Messa per i Defunti a 4 voci con strumenti del Sig. Giuseppe Buccioni, eseguita nella Chiesa di S. Gaetano [il] dì 6 Maggio 1802* (partitura e parti in ms.; segnatura: S. Gaetano 1017) ⁽¹⁷⁾.

Nel 1807 il maestro dette alle stampe un metodo di canto, del quale non siamo riusciti a trovare alcun esemplare, bensì l'esatta citazione negli *Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti* ⁽¹⁸⁾, alla cui biblioteca l'autore donò una copia del lavoro: BUCCIONI G., *Metodo per insegnare ed apprendere l'Arte del cantare, o siano Osservazioni pratiche su questa difficile e nobile Arte, utili ai Professori ed agli Studenti della medesima - Firenze 1807*.

Completano l'elenco delle opere pervenuteci di Giuseppe Buccioni un altro *Tantum ergo e Benedicat a tre voci [virili] con strumenti* (datato 1825) e l'*Associazione* [*« Libera me Domine »*] *a 4 voci con strumenti* (senza data: ma 1826), conservati entrambi — in partitura autografa e parti mss. — nella Biblioteca del Conservatorio « L. Cherubini » di Firenze ⁽¹⁹⁾.

* * *

E' ora nostro desiderio riunire qui, in sintesi, le più importanti impressioni e valutazioni critiche che l'esame delle opere di Giuseppe Buccioni ci ha suggerito.

Dopo la lettura attenta di quelle parole riportate integralmente, a conclusione della parte biografica, abbiamo subito pensato che nessun'altra frase avrebbe potuto offrirci un aiuto maggiormente valido ed efficace: tanto tali parole « corrispondono » al risultato della nostra indagine, condotta sulle composizioni.

⁽¹⁷⁾ Entrambe le partiture sono per Soli, Coro e grande Orchestra. La *Messa da Requiem* fu eseguita varie volte; segnaliamo l'importante « ripresa » del 17 maggio 1810 (vedi: *Gazzetta Toscana*, Anno 1810, pag. 82).

⁽¹⁸⁾ *Op. cit.* (Tomo I, Parte I, pag. 51).

⁽¹⁹⁾ Ecco le rispettive segnature: S. Gaetano 987 e S. Gaetano 1015. Per le altre notizie su Buccioni — esecuzioni di sue musiche sacre, non facilmente identificabili — vedi *Gazzetta Toscana*: Anno 1805, pag. 121; Anno 1806, pag. 201; Anno 1808, pag. 79; Anno 1810, pag. 42.

Come si è visto, l'anonimo commentatore della morte del maestro tenne a mettere in risalto — certo per solo « colore » di cronaca — la sostanziale differenza fra il Buccioni della giovinezza e il Buccioni della maturità: *« In gioventù era stato più amante della musica cembalistica, ma poi, passando gli anni, preferì l'organistica e le composizioni da Chiesa, specie il grande Requiem ».*

Se questo mutamento avvenne nello spirito di Giuseppe Buccioni, noi vogliamo considerarlo, oltre che il frutto di una inconscia « trasformazione », soprattutto come un chiaro, personale avvertimento del trapasso verso un'epoca nuova, per la quale egli non si sentiva preparato a sufficienza. Ecco perchè dobbiamo distinguere il Buccioni del Settecento dal Buccioni dell'Ottocento: quello del primo periodo (composizioni per cembalo e orchestra) appare perfettamente in linea col suo tempo, con fresca e scattante vitalità, spesso addirittura spavaldo per qualche atteggiamento nuovo e geniale; quello del secondo periodo, invece (segnaliamo specialmente le ultime composizioni sacre), non sembra più muoversi con altrettanta vigoria, anzi accusa debolezza e, talvolta, vuota convenzionalità stilistica.

L'apparente contraddizione che dunque scaturisce dalle nostre riflessioni — messe in rapporto con le parole dell'anonimo diarista — si giustifica e si « scioglie » in questo modo: Buccioni, pur con i difetti che abbiamo palesato, preferisce accostarsi alla musica sacra (dove molti suoi colleghi, anche di assai più larga fama, accusano in questo periodo ancor più rovinose cadute), per uscirne almeno con un onesto decoro, piuttosto che insistere nella letteratura pianistica e sinfonica, dove sentiva di non potere tener dietro ai sensibili e radicali sviluppi propri della nuova epoca.

In ultima analisi avviene per Buccioni, in misura certo maggiore e in modo ancor più evidente, ciò che Torrefranca trovò che era avvenuto per il maestro di lui, vale a dire per Giovan Marco Rutini: *« longevo e, disgraziata-*

mente per lui e per l'arte sua, sopravvissuto a sè stesso » ⁽²⁰⁾.

Infatti, se potessimo considerare la vita di Buccioni racchiusa nel periodo 1758-1802 (cioè dalla sua nascita all'anno in cui compose la *Messa da Requiem*), anzichè farla proseguire per altri ventotto operosi anni (come invece è avvenuto), noi potremmo allora scorgere una autentica ascensione creatrice, valida tanto in sè stessa, quanto se riferita e inquadrata nel suo tempo.

Sufficiente riprova — circa la « validità » del primo periodo di Giuseppe Buccioni — ci viene offerta dal *Concerto in Do Maggiore per Cembalo* [con piano e forte] e *Orchestra* (opera prima: stampata nel 1783), da noi « scoperto » sei anni or sono e affidato alla revisione attenta di Bruno Rigacci, per l'esecuzione che ne verrà fatta nel corso della XIX « Settimana Musicale Senese ».

Il *Concerto* si compone di tre movimenti — Allegro spiritoso, Andantino e Allegro [Rondò] — trattati con mano felice e sviluppati con matura sensibilità, quantunque l'autore, ancora fresco degli studi compiuti alla guida del Rutini, non faccia sfoggio di soverchia inventiva tematica, nè di particolari ricercatezze tecnico-espressive. La mano sinistra del solista, ad esempio, molto spesso si limita ad obbedire alla più urgente funzione accompagnante, con la lunga serie degli « accordi sciolti » (il cosiddetto *basso albertino*), quasi per il timore di turbare la delicata (ma penetrante) incisività del discorso tematico, affidato alla mano destra.

Eppure, nonostante qualche ingenuità, tutto il *Concerto* dimostra una vitalità notevolissima, degna, a parer nostro, di certi brani consimili non soltanto dello stesso Rutini, ma persino di Haydn.

Se nello « stile cembalistico » risentiamo l'influenza del Rutini — il quale, peraltro, ha influenzato figure ben

⁽²⁰⁾ F. TORREFRANCA, *Il primo maestro di W.A. Mozart (G.M. Rutini)*, in « Rivista Musicale Italiana », Anno 1936, pagg. 239-253 (vedi a pag. 243).

più grandi di Giuseppe Buccioni, quali Cherubini (le 6 *Sonate* del 1783) e Mozart — dobbiamo riconoscere al maestro fiorentino una sicura coscienza d'artista e una personale padronanza della forma; l'orchestra, perciò, non si limita ad una sola e indefinita funzione di « sostegno sonoro » o di « varietà timbrica », bensì, con un taglio felice, essa entra nel vivo del discorso, valorizzando e giustificando la presenza del solista, il quale riesce ad abbandonare il « clavicembalismo » propriamente detto, per affermare le possibilità e le risorse del « pianismo ». Segnaliamo soprattutto, quali autentiche preziosità, sia la rapida « cadenza » (originale) del primo tempo, sia il breve squarcio in do minore, inserito nell'ultimo movimento, con un incedere che ci preannuncia il mondo beethoveniano.

Giuseppe Buccioni, quindi, merita senz'altro di essere studiato con amorevole attenzione, particolarmente nei suoi quattro *Concerti* — che ci auguriamo entrino in repertorio — e nella grandiosa *Messa da Requiem*: cinque composizioni di ampio respiro che sono fino ad oggi rimaste a torto ignorate e che possono fornire un'ulteriore, preziosa riprova circa la bontà della tesi sostenuta dal Torrefranca — il quale non conobbe affatto le opere del Buccioni — in merito a *Le origini italiane del romanticismo musicale* ⁽²¹⁾.

⁽²¹⁾ Torino, Bocca, 1930.

LA RELIGIOSITA' DI VERDI,
IL SUO « TE DEUM » E LO « STABAT MATER »

DI GINO RONCAGLIA

Ogni tanto, specialmente quando si parla dei *Pezzi sacri* di Verdi e delle tante preghiere sparse nelle sue opere, si affaccia puntualmente anche il problema delle sue credenze religiose e del suo cattolicesimo. Ma gli argomenti pro o contro lasciano sempre soltanto perplessi. E la vecchia domanda: « Era o non era Verdi religioso? » rimane col suo interrogativo sospesa, senza una risposta risolutiva. Un contributo in senso positivo sembravano aver portato certe lettere della moglie Giuseppina a un sacerdote genovese e all'Arcivescovo di Genova, pubblicate dall'Alpino; ma dopo che il Walker poté dimostrare che esse erano apocrife ⁽¹⁾, anche questo pilastro alla tesi della religiosità del musicista è crollato, e il dubbio si è riacceso. Rimane, inquietante, la frase di Giuseppina (che doveva conoscere bene le idee del suo uomo): « Questo brigante si permette di essere, *non dico ateo*, ma certo poco credente ». (Dunque non lo afferma *ateo* o miscredente, ma solo « *poco credente* »). Ma è pure un fatto che aveva pen-

(¹) F. WALKER - *Un problema biografico verdiano*: « La Rassegna Musicale », 1960, n. 4.

sato a una Messa funebre per Rossini, che scrisse il *Requiem* famoso per la morte del Manzoni, e che finì la propria carriera di musicista componendo i *Pezzi sacri*. Inoltre c'è una importante testimonianza del Bellaigue, il quale ce lo descrive in austero raccoglimento, con la testa abbassata nella Cappella di S. Agata. Ed è pure significativo che nelle ultime sue volontà, consegnate alla figlia adottiva Maria Carrara Verdi, per quanto riguarda i propri funerali egli abbia scritto: «Basteranno due preti, due candele e una croce». Vero è tuttavia che di funerali religiosi non v'è traccia nel testamento.

A questo punto, però, vien fatto di chiederci: è proprio indispensabile che per scrivere musica religiosa un compositore possieda veramente una fede? Ossia: il fatto estetico della creazione musicale sorge necessariamente solo da una situazione di autentica credenza religiosa? E si pensa a un Arrigo Boito, ateo convinto, il quale, neppure a farlo apposta, scrive le sue più belle e sentite pagine musicali proprio nel «Prologo in Cielo» del *Mefistofele*, nel «Padre nostro» di Rubria e nelle «Beatitudini», rispettivamente del 1° atto e del 3° del *Nerone*! Quel Dio ch'egli cacciava dalla porta della «ragione», rientrava dal finestrone arioso dell'Arte. E' pure da ricordare che Verdi in una stessa opera, l'*Otello*, seppe esprimere con potenza infernale i pensieri e i sentimenti dell'ateo e criminale Jago nel «Credo» sacrilego, e con sublimità celestiale la fede di Desdemona nella candida purità dell'«Ave Maria» ch'ella recita sul suo letto di morte.

Ma poi, ci si domanda ancora: che cosa s'intende per «musica sacra» e «musica religiosa»? (perchè c'è anche chi fa distinzioni sottili fra i due «generi»). Certo musica severa, esente da banalità, lontana da ogni sentimentalismo e sensualità, priva di teatralità; musica che esprima un senso di estasi, di elevazione e di dedizione spirituale; musica che abbia in sè il soffio della grandezza divina. E allora ci si chiede: perchè è stata bandita dalle chiese cattoliche l'«Ave Maria» di Schubert, che è una delle più pure e caste melodie religiose uscite da genio umano?

Comunque, quando si pensa a musica sacra, si pensa generalmente al « gregoriano », senza dubbio la forma meno terragna e più tersa ed alta di musica religiosa, anche se si tratta con molta probabilità di antichi canti greci ed ebraici *profani*, adattati su testi sacri. E si pensa a Palestrina. Ma per quest'ultimo non si può non ricordare che lo stile ch'egli usò nei mottetti e nelle messe è poi lo stesso ch'egli usò nei madrigali amorosi. Nè si deve dimenticare che le composizioni sacre (oggi ritenute *liturgiche*) di Palestrina e degli altri polifonisti del Quattro-Cinquecento, furono dai contemporanei considerate come deformazioni profane e di espressione madrigalesca del canto gregoriano. E tuttavia Palestrina è sempre sincero perchè non imita nessuno, anche se si allaccia allo stile dell'epoca; il che è del tutto naturale.

Ugualmente sincero è Rossini, certamente credente, nel « *Cujus animam* » dello *Stabat* e nel « *Domine Deus* » della *Petite Messe solennelle*, canti che possono sembrare, e furono detti, melodrammatici, e sono soltanto slanci di fede entusiastica, espressi nelle forme proprie della musica ottocentesca e del suo stile personale.

Alle volte basta un'inezia per trasformare un'espressione comica o semplicemente gaia in altra austera e religiosa. Faccio un solo esempio: il finale de *Le nozze di Figaro*, dalle parole del Conte « Contessa, perdono », col successivo « Ah tutti contenti saremo così », fino all'*Allegro assai*: « Questo giorno ». La frase è dapprima tenera, poi lietamente serena. Ma se per caso invece dell'*Andante* segnato da Mozart si prende un movimento *Adagio* o *Largo*, (come mi è accaduto di udire in una recente esecuzione), ecco che l'espressione assume un'intonazione grave, nettamente religiosa, di quel tipo (per intederci) che Beethoven nel finale della IX chiama « devoto ».

L'argomento della religiosità della musica richiederebbe un lungo ed ampio esame che non è qui il caso di fare, anche pensando agli scherzi che il sentimento religioso può giocare non solo dettando preghiere-minuetto a musicisti cattolici, come, per esempio, al Pergolesi in certe

pagine stranamente gaie dello *Stabat*, o al Sarti nell'« *Amplius lava me* » del *Miserere*, o al Boccherini nel gioioso e quasi danzante « *Fac ut portem* » dello *Stabat* (che però si può in certo modo giustificare con il gaudio che chi prega si ripromette dal riversare sopra di sé le sofferenze di Cristo con entusiastica letizia), ma, come s'è detto dianzi, dettando pagine di sentimento religioso, se pure più esteriormente sentite che intimamente sofferte, all'ateo Arrigo Boito. Tutto ciò perchè sincerità artistica e sincerità morale sono due fatti distinti e non interdipendenti.

Così si spiega come nel '300-'400 si siano scritte messe di intonazione religiosissima i cui temi erano tratti da canzoni popolari, talvolta anche scurrili. Con che non si nega che in molti casi di compositori di musica sacra sincerità morale e sincerità artistica coincidano. Nel caso di Giuseppe Verdi forse fu così. Infatti non si può non osservare che, a parte la *Messa di requiem*, scritta per un'occasione assolutamente eccezionale come la morte del Manzoni (che Verdi — e anche questo può essere indicativo — chiamava « il Santo »), e l'*Ave Maria* su scala enigmatica, scritta per una prova di bravura tecnica, tutte le sue composizioni sacre si concentrano negli ultimi anni della sua vita, quando, cessata l'attività di operista, la sua attenzione avrebbe anche potuto concentrarsi su la musica da camera, vocale e strumentale, o su quella sinfonica. Invece non fu così: nella mente del vegliardo i pensieri terrestri si dissolvono e l'animo si concentra naturalmente nei pensieri dell'al di là. Frutto di questo stato d'animo sono il *Pater* a 5 voci, l'*Ave Maria* per soprano e archi, le *Laudi*, il *Te Deum* e lo *Stabat*, che appaiono appunto negli ultimi anni di vita del Maestro, tra il 1880 e il 1897 (tra i 67 e gli 84 anni). Il fatto non sembra casuale, e si direbbe dunque che vi è (ma forse vi è sempre stata, anche se inconsapevole) una coincidenza totale fra sincerità artistica e morale. Il Confalonieri giustamente scriveva a questo proposito che l'opera d'arte è « una

confessione involontaria dell'uomo artista, una denuncia del suo subcosciente » (2).

Comunque, sia che Verdi scrivesse melodrammi o musica sacra, le intenzioni e lo stile sono sempre gli stessi: si tratta, come già per la *Messa di requiem*, di interpretazioni drammatiche dei testi sacri.

Tutto ciò che qui s'è detto può sembrare un'inutile divagazione, ma ha lo scopo di chiarire come davanti ai *Pezzi sacri* di Verdi noi non abbiamo le perplessità che certo preoccuparono l'intrasigente Tebaldini nel giudicare queste opere, dal punto di vista musicale lirico e drammatico, veramente superbe.

* * *

Il *Te Deum* (come poi lo *Stabat Mater*) « va considerato — scriveva il rigorosissimo ed evidentemente imbarazzato Tebaldini — quale *Cantata* di carattere religioso invece che quale composizione sacra strettamente liturgica » (3). Naturalmente c'è chi ritiene e riteneva — e il Tebaldini era fra questi — che la musica sacra non debba avere espressione drammatica. Ma se nella Cantica le parole e le immagini, riferentisi a precisi stati d'animo, assumono toni lirici e drammatici, e in qualche momento, come nello *Stabat*, anche tragici, non si vede perchè il compositore non dovrebbe tenerne conto e rimanere invece aderente a un'espressione (se ancora si può così chiamarla) generica, astratta e impersonale, creando un dissidio artistico grave e insanabile fra testo e musica.

Ora, il testo del *Te Deum*, attribuito da alcuni a S. Ambrogio, a S. Agostino, o a S. Ilario di Poitiers, da altri a S. Abbondio o al vescovo Niceta di Remesiana, o a Vincenzo di Lerin (4) è un cantico di ringraziamento a Dio

(2) G. CONFALONIERI - *Religiosità di Verdi*: « Rassegna Musicale Curci », ottobre-dicembre 1950.

(3) G. TEBALDINI - *Giuseppe Verdi nella musica sacra*: « Nuova Antologia », 16 ottobre 1913.

(4) Non abbastanza erudito in materia, mi sono rivolto alla competenza del Can. Mons. Prof. D. Giuseppe Pistoni, Arciprete maggiore del Duomo di Modena, alla cortesia del quale debbo queste informazioni. Egli aggiunge però che « ora si inclina a credere il *Te Deum* più un lavoro di compilazione che una composizione originale ».

che la Chiesa cattolica intona nelle maggiori festività, steso in una prosa latina divisa in versetti, di alta solennità lirica e religiosa, e non privo di momenti intensamente drammatici. L'analisi che del testo Verdi espose in una famosa lettera al Tebaldini dimostra chiaramente quali siano i momenti che al musicista parvero di più sensibile drammaticità e che per ciò stesso colpirono e stimolarono maggiormente la sua fantasia di drammaturgo musicale. Verdi, del resto, prima di accingersi a comporre il *Te Deum*, aveva voluto studiarne taluni altri di maestri del passato, « e ne ho sentiti — scriveva al Tebaldini (27 febbraio 1896) — altri pochi moderni, e mai sono stato convinto dell'interpretazione (a parte il valor musicale) data a quella Cantica ». Ora, avendo letto nell'*Archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova* del Tebaldini che esisteva un *Te Deum* del Padre Vallotti, « di cui io sono ammiratore, anzi riconoscente per alcuni studi fatti su suoi temi nella mia gioventù » (cioè al tempo dei suoi studi col Lavigna), chiedeva al Tebaldini, allora Direttore della Cappella Antoniana, di poterne avere visione.

Tutte queste ricerche non erano fatte per avere sotto occhio un modello da imitare, ma piuttosto per confermare se stesso nelle proprie opinioni e assicurarsi che l'interpretazione del testo fosse del tutto sua. Anche per il Vallotti è la stessa cosa: desidera accertarsi « se il Vallotti, che viveva in epoca in cui poteva disporre di un'orchestra e d'un'armonia abbastanza ricca, abbia trovato espressioni e colori, ed evesse intendimenti diversi da molti de' suoi predecessori ». Sono questi gli scopi fondamentali a cui mira: una ricca partecipazione orchestrale e una interpretazione che lo porti a un'espressione drammatica e non liturgica, diversa da ogni altra precedente.

E per non lasciar dubbi in proposito, Verdi in una lettera successiva (1° marzo) spiega subito come intende lui il testo del *Te Deum*, senza attendere di aver letta la composizione del Vallotti, e senza vedere i *Te Deum* del Vittoria e del Purcell, che il Tebaldini si offriva di mandargli, tanto è sicuro che questi autori del Cinque e Sei-

cento sono lontanissimi dalla interpretazione ch'egli vuol dare alla Cantica. Ne ripareremo tra breve.

Nel maggio dello stesso anno il *Te Deum* di Verdi era già composto. Il suo modo di comporre è rimasto immutato: una volta trovata « la tinta » (e la tinta era già nei suoi commenti al testo) « il più è già fatto »: la musica scorrerà dal suo genio senza sforzo. « La difficoltà — sono sempre parole di Verdi a Quintino Sella — sta tutta nello scrivere abbastanza presto, da potere esprimere il pensiero musicale nell'integrità con cui è venuto alla mente ». « Oramai — dice al Tebaldini — quello ch'è fatto è fatto, nè io potrei dare altra interpretazione a quella Cantica, quand'anche la lettura del *Te Deum* del Purcell e del Vittoria mi dimostrasse che ho fatto male ».

Verdi scriveva scherzosamente al Maestro Mascheroni che il *Te Deum* era « un rendimento di grazie, non per me, ma per il Pubblico [col P maiuscolo, si noti!] per essere liberato dopo tanti anni di sentire altre opere mie ». E' una facezia in cui si cela un fondo d'amarezza, perchè in realtà egli aveva già confessato il proprio dolore nel dovere, per l'età, abbandonare il teatro, pur sentendosi ancora nel pieno delle sue forze creative. Ed è ben nota la tristezza profonda che lo assalì dopo la rappresentazione di *Otello*, ch'egli allora pensava fosse l'ultima opera sua, e il malinconico congedo da *Falstaff* vergato in un biglietto che Toscanini più tardi trovò fra le pagine della partitura. L'ozio gli sarebbe pesato troppo. « Passar la vita senza poter far nulla! — scriveva ancora al Mascheroni — E' duro assai! » Ed eccolo, dopo le *Laudi* e l'*Ave Maria* su scala enigmatica, composta tra l'*Otello* e il *Falstaff* appunto per non stare in ozio e tenere la penna esercitata, eccolo ora a comporre il *Te Deum*, subito dopo, lo *Stabat Mater*, come assalito da un presentimento di morte e da un pressante bisogno di pregare senza soste!

Ci fu un momento in cui egli pensò che questi *Pezzi sacri* non sarebbero dovuti essere mai nè pubblicati nè eseguiti, ma dovevano posare sotto il suo capo quando fosse giunta l'ora dell'estremo riposo, quasi come un via-

tico per il regno dei beati. Pensiero stranamente funereo che tuttavia s'accordava pienamente col suo pessimismo, ma anche con una specie di malcelato pudore religioso.

Però aveva fatto i conti senza Boito, alla cui ammirazione e devozione si deve se, di propria iniziativa, e senza dir nulla al Maestro se non ad accordi felicemente conclusi e irrevocabili, i *Pezzi sacri* poterono essere eseguiti all'Opéra di Parigi, sotto la direzione di Claude Taffanel, il 7 aprile 1898. E veramente commovente è questo interessamento del non credente Boito per l'esecuzione delle composizioni sacre del suo grande Amico, nel quale credeva, e al quale aveva dedicato in umiltà la sua preziosa e fedele collaborazione, durata dal 1881 alla morte, nel doloroso presentimento, anzi nella quasi certezza che queste erano le ultime espressioni musicali e spirituali del suo genio ancora miracolosamente intatto e operante.

Il *Te Deum* di Verdi è composto per doppio coro a 4 voci e orchestra, ed ha un respiro potentemente solenne, e un vigore drammatico soggiogante. Gli 83 anni dell'Autore non si avvertono, ma una perenne forza di vita scorre nella musica da cima a fondo riportandoci ai momenti di più alta rivelazione della fantasia verdiana.

La composizione è aperta dal canto gregoriano del *Te Deum* intonato dai bassi del 1° coro cui rispondono i tenori del 2°. Poi i gruppi virili dei due cori, sempre a voci sole, alternano le frasi successive in accordi omoritmici, *pianissimo*, « come in lontananza », a modo di preghiere sommesse, fino alla parola « Sanctus », che viene intonata in *fortissimo* dai due cori al completo in unione all'orchestra. E' un'esplosione di giubilo e di fede: « Cielo e Terra esultano », spiega Verdi nella citata lettera al Tebaldini. « Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth » ripete di nuovo *pianissimo* il coro; « Sanctus » ripetono i soprani come un'eco celeste « in lontananza » e « morendo » su un accordo aereo, che, prolungato dai flauti, mette capo a una frase dolcissima dei legni; una specie di tema-cardine



che verrà più volte ripreso e sviluppato nel corso della composizione. Su questa frase i soprani di entrambi i cori cantano le parole « Te gloriosus Apostolorum chorus » con un suggestivo disegno ascendente, e le parole seguenti. Ma al « Tu Rex Glorise » un altro frammento dello stesso « canto liturgico » del *Te Deum*

(Dal canto liturgico)



viene intonato dagli ottoni in modo « grandioso ». E su questo corale, alle parole « Tu ad liberandum », si svolge una commossa e densa costruzione polifonica. « E' il Cristo — annota Verdi — che nasce dalla Vergine ed apre all'umanità Regnum Coelorum ». Poi mentre l'orchestra prosegue e conclude lo svolgimento polifonico del motivo liturgico, i due cori prorompono all'unisono con impeto fortemente affermativo e solenne di fede: « Judex crederis esse venturum »: « L'umanità — osserva Verdi — crede al Judex venturus ». Gli archi riprendono dolcemente il tema-cardine (« Te ergo quaesumus ») alternandolo al motivo liturgico. Ma alle parole « Salvum fac populum tuum » l'orchestra tace e le voci pregano sole, con fervore e trepidazione. Ora archi e legni si alternano con casta soavità, esponendo i primi un inciso del « Sanctus », i secondi l'inizio del tema-cardine, con un'espressione che oscilla tra l'inno glorificatore e l'umiltà della prece.

L'invocazione « Dignare, Domine » è parsa a Verdi « commovente, triste fino al terrore », perchè in questo versetto si prospetta minaccioso il pensiero del Giudizio finale del « Dies irae ». Infatti il musicista, dopo il canto

all'unisono dei due cori, « cupo, senza accenti », come di un popolo smarrito e in preda a ignoto sgomento, dopo le invocazioni « Miserere », dapprima a voci sole, poi associate all'orchestra che nei bassi disegna un motivo pieno di arcano spavento, dopo aver condotto l'intera falange corale e orchestrale dal *pianissimo* al *fortissimo* su l'esclamazione angosciata « In Te speravi! », che ricade ancora con smarrimento nel *pianissimo* alle parole di preghiera, « Non confundar in aeternum », chiude la Cantica alternando il primo frammento del canto liturgico a un prolungato e fatale squillo di tromba, che si ripete con sonorità minacciosamente crescente, e che evoca il richiamo dei defunti pel Giudizio supremo. Mentre il doppio coro innalza ancora disperatamente il grido « In Te speravi », l'orchestra passa di nuovo dal *ff* al *pp* arrestandosi su un *mi* sovracuto per precipitare, con un pauroso balzo di sei ottave, su un *mi* profondo, lasciando sospeso l'animo fra la speranza della salvezza e il terrore dell'eterna condanna, tra luce e ombra, tra Paradiso e Inferno.

Composizione liturgica, dunque, no; ma religiosa sì; di una religiosità che traduce e trasfigura le profonde parole del testo sacro in un canto che si eleva come inno di lode e di ringraziamento e come fervida preghiera alla Divinità, con accenti di una potenza sconosciuta all'arte musicale dal Monteverdi in poi, e che solo è accostabile, con espressione tragica più accentuata, alle pagine più sublimi e di più irresistibile rapimento della *Messa in si minore* di Bach. « Per me — affermava Boito del *Te Deum* e degli altri due *Pezzi sacri* (le *Laudi* e lo *Stabat*) — sono tre cupole del Correggio ». Ma ascoltandola, più che al Correggio vien fatto di pensare a Michelangelo e a Dante.

* * *

Anche lo *Stabat Mater* di Verdi è da considerare, secondo il Tebaldini, come una Cantata di carattere religioso ma non liturgico; cosa che concediamo volentieri perchè ciò non diminuisce il valore della composizione verdiana dal punto di vista della bellezza musicale.

Lo *Stabat Mater* è l'ultima composizione di Verdi. L'idea di musicare la cantica attribuita a Jacopone da Todi, dedicata alla Vergine addolorata, gli venne, attorno al 1894, al solito per non stare in ozio e per tentare qualche cosa di nuovo, ma fors'anche per una spontanea riviviscenza del sentimento religioso. Ne aveva scritto a Boito, il quale gli proponeva di musicare, dopo lo *Stabat Mater dolorosa*, lo *Stabat Mater di letizia*. Nel 1894 Verdi aveva in mente di musicare anche un *Agnus Dei*, di cui egli stesso aveva scritto il primo verso: « Pietà di me, della miseria mia » (*Miserere mei*). Come si vede le idee di scrivere musiche sacre si infittiscono in modo sempre più urgente e quasi ansioso. Ma perchè avrebbe sentito il bisogno di chiedere a Dio pietà per la propria miseria senza una profonda intima convinzione? Ecco un altro indizio (se non una prova) di un nuovo segreto ritorno alla Fede. Dell'*Agnus* aveva anche abbozzato il motivo, che spediva a Boito affinché vi adattasse dei versi i cui accenti metrici non fossero in disaccordo con gli accenti musicali; ma Boito impreziosì e un po' guastò la preghiera, e Verdi non ne fece nulla. Forse pensò di essere rimasto al di sotto del celestiale « *Agnus Dei* » della *Messa di requiem*. Mise anche da parte per il momento lo *Stabat*, la cui idea però riprese appena finito il *Te Deum*, tra il 1896 e il 1897; dunque tra gli 83 e gli 84 anni. E, come pel *Te Deum*, a leggerlo e ad ascoltarlo non si direbbe, tanto vi si affermano vigore drammatico, elevatezza lirica e sapiezza tecnica. Lo compose a rilento, cosicchè il 17 aprile 1897 confessava a Boito, che glie ne aveva domandato notizia, di non averlo ancora strumentato, e di non pensarci per il momento. Era preoccupato per la declinante salute di Giuseppina, che infatti moriva il 14 novembre di quello stesso anno. Ma nell'ottobre precedente la partitura dello *Stabat* era compiuta. Venne eseguito per la prima volta, come si è detto, insieme alle *Laudi* e al *Te Deum* a Parigi il 7 aprile 1898.

Meno grandioso del *Te Deum* e inferiore a questo per ampiezza e potenza di visione tragica, forse perchè addol-

cito da un senso di superiore contemplazione, lo *Stabat Mater* è tuttavia una grande pagina di commossa e austera e drammatica religiosità, e, dal lato armonico e strumentale, più finemente elaborato di ogni altra composizione del Maestro. Vi si sente la mano di un uomo non soltanto avvezzo per lungo e quotidiano esercizio a « piegare la nota », secondo la sua espressione, come voleva, ma di un artista la cui fantasia e la cui sapienza hanno continuato a salire verso una mèta di maturità e di perfezione assolute.

Forse Verdi considerò una convenzione dannosa all'unità dell'opera d'arte la consueta divisione della cantica in tanti pezzi staccati quante sono le strofe. La composizione, per coro a quattro voci (soprani, contralti, tenori e bassi) e orchestra, in *sol minore*, forma un pezzo unico in cui l'espressione varia di continuo seguendo le fasi del racconto drammatico e mantenendo alle voci umane una indiscussa supremazia, pure in una raffinata e ricca coloritura strumentale, non inferiore per importanza a quella vocale. L'esclusione dei solisti allontana la composizione dalle forme e da espressioni operistiche (le quali, purtroppo, spadroneggiano nelle musiche da chiesa dell'Ottocento), e ciò — scrive speranzoso il Tebaldini — costituisce una « manifesta tendenza del compositore verso più severe ed alte forme di espressione religiosa » ⁽⁵⁾.

Si apre su 5^e, *re-sol*, pesanti e dure degli archi fagotti e corni, per quattro volte ribattute come spasimi lancinanti. E' un modo tutto verdiano di esprimere situazioni tragiche e fatali (si veda, ad esempio, il preludio al 4^o atto di *Otello*). Quindi ha inizio il canto all'unisono, che si annunzia subito doloroso per quell'inatteso *do diesis f* sul *sol* prolungato degli archi tosto languente e del *re* appena abbandonato ma ancora nelle orecchie; ed è un altro accento di spasimo più acuto. La frase esprime una tristezza cupa e greve, e stringe l'animo per il senso di smarrito stupore e di pena di cui è carica. Alcuni gemiti, quasi singhiozzi, dei violini e una scala cromatica discendente dei contralti, seguiti dai tenori, in unione ai fagotti

(5) G. TEBALDINI - Art. cit.

e ai violoncelli, interpretano la strofa « Cujus animam gementem », mentre la parola « pertransivit » trova un ritmo più marcato, come una trafittura, sui lamenti persistenti dei clarinetti fagotti corni e viole. Ed anche in questo caso Verdi ritorna a un disegno già usato, per esempio, nel coro del 4° atto del *Macbeth*: « D'orfanelle e di piangenti », e nel « Lacrymosa » della *Messa di requiem*.

Il canto prosegue flebile e piangente, e giunge attraverso a un crescendo e a un *f* solenne alla frase « Mater unigeniti! »; poi, sul sincopato degli archi, i bassi in unione ai fagotti e ai violoncelli sciolgono la penetrante e patetica melodia del « Quae moerebat ». Gli archi ripetono qui l'effetto dolorante della scala sincopata ascendente che accompagna, nel 3° atto di *Aida*, il pianto della giovane etiope atterrata dal padre. E' un'altra pennellata tipicamente verdiana (ce n'è un altro breve esempio nell'« Andrem raminghi e poveri » della *Luisa Miller*: atto 3°): un'ansia angosciata che cresce fino al limite di un insopportabile strazio.

L'intero quartetto vocale ora piange su le parole « Quis est homo qui non fleret »; e si avverte che non è solo il musicista ma l'uomo Verdi che, preso dalla più intensa pietà, piange il supplizio atroce di una Madre che vede crocifisso l'unico proprio Figlio innocente. Verdi, il cui sentimento di paternità delusa e tremendamente ferita colla perdita dei due figlioletti e della moglie quando egli aveva solo venticinque anni e iniziava appena allora fra gravi difficoltà la carriera di musicista (sentimento di paternità tante volte echeggiante nelle sue opere) ha intimamente sentita e sofferta la tragica scena; non può isolarsi dal dolore della Vergine Madre colpita così crudelmente nel suo affetto più alto, e vi partecipa oltre che con animo d'artista con cuore di uomo.

Un ritmo fremente delle viole violoncelli e fagotti accompagnato da squilli di trombe ora descrive con aspro realismo l'affermazione accusatrice:

« Pro peccatis suae gentis

« Vidit Jesum in tormentis

« Et flagellis subditum;

e su le ultime parole l'orchestra prorompe in sibilanti sferzate. Note prolungate e sfumanti del corno, frasi spezzate, sillabe staccate fra lunghe pause terrificanti e un affievolimento di ogni suono e di ogni moto sottolineano con orrore la morte dell'Uomo-Dio, ripetendo, con altri accenti, un effetto già usato per la prima volta dal Pergolesi. L'orchestra ripete per tre volte con malinconia estrema e con suoni sempre più cupi la frase: « O quam tristis! », e attraverso a una catena di accordi modulanti ci conduce in *si maggiore* al dolcissimo « Eja Mater, fons amoris », composto, secondo un sistema caro al Maestro, per voci sole. Ma alle parole « Crucifixi fige plagas » l'orchestra risponde con ritmi e accenti violenti e spasmodici, per placarsi in un largo e commosso canto dei contralti in *do maggiore*, che dalla strofa « Tui Nati vulnerati » si stende per due strofe, e, variamente contrappuntato e strumentato, mutando anche di tonalità, è ripreso per altre due dal quartetto vocale.

Ma appena il testo prega « Fac ut portem Christi mortem » le voci si animano di accenti pieni di energica fede, mentre l'orchestra commenta con disegni tormentosi, per salire e prorompere nel grido disperato: « Flammis ne urar succensus », sotto cui si accendono bagliori paurosi da « Dies irae ». L'idea del « Dies irae », è chiaro, perseguita come un'ossessione lo spirito del Musicista. E mentre il coro canta sottovoce, a frasi rotte, su una sola nota bassa (per i soprano un *do diesis* sotto il rigo, che è una nota ben cupa e smorta) « Per Te, Virgo, sim defensum in die iudicii », su un mormorio sordo dei 2ⁱ violini e delle viole, le trombe fanno udire, come un'eco remota, gli squilli che chiamano i defunti pel Giudizio Universale. Tale rinascente e preoccupante pensiero suscita una nuova tremenda esplosione di tutta l'orchestra.

Ed ecco di nuovo i funerei e prolungati suoni del corno, punteggiati da accordi soffocati e staccati che annunciano l'ora del trapasso fatale: « Quando corpus morietur », tetramente annunciato dai bassi. Non la morte vista con dolce rassegnazione e angelica fede dal Pergolesi;

non la mite aspirazione a un sereno al di là intravvisto dal Boccherini, e neppure il malinconico addio alla vita attenuato e quasi rallegrato da una salda fede nel « Paradisi gloria » di Rossini, ma un amaro quadro realistico della fine terrena dell'umana esistenza, oscuramente paurosa, espressa con tragica e potente concisione. Ora accordi lenti delle voci e aerei arpeggi degli archi ascendono passando dal *ppp* al *ff* (« tuttaforza ») in una sonorità sempre più luminosa e fra disegni sempre più sfolgoranti ad annunciare, conclusione piena di Fede trionfante, lo spalancarsi della beatitudine gloriosa del Paradiso. Poi la luce si spegne gradatamente e castamente nell'« Amen » finale, come una visione miracolosa che si estingue. Clarinetti fagotti corni e violoncelli chiudono la composizione ripetendo la frase dolorosa dell'apertura: « Stabat Mater dolorosa », frase che sintetizza la drammatica evocazione della Cantica sacra: la Madre ai piedi del Figlio Divino crocifisso.

Verdi conosceva i più celebri *Stabat Mater* composti nel passato, ma non ne prese a modello nessuno; ha voluto e saputo rimanere se stesso. Aveva una propria concezione artistica e morale del mondo e delle cose, della Terra e del Cielo, alla quale restò fino all'ultimo respiro fedele. E ciò non per partito preso, ma perchè egli aveva effettivamente una sensibilità e una intuizione profondamente diverse da quelle di ogni altro musicista del passato e del suo tempo. Così facendo è riuscito a dare forma nuova, come già pel *Te Deum*, anche a questo canto, doloroso fra i più dolorosi, sacro fra i più sacri, e tragico all'estremo. Purtroppo nessuna parola può rendere l'elevatezza delle idee, la purezza dello stile, la finezza della scrittura, la castità delle immagini, e il fervore tragico e sacro insieme che emana dalla intera composizione; con la quale, raccolto in umile preghiera, memore della propria gloria terrena, pensoso dell'al di là, forse tremante dinanzi all'ignoto, Verdi prese congedo dall'arte e dalla vita.

SAGGI

UNO SGUARDO ALLA PRODUZIONE VOCALE DA CAMERA DI ANTONIO LOTTI

DI BIANCA BECHERINI

Come accade per numerosi altri maestri antichi italiani, anche per Antonio Lotti le notizie della sua vita e gli studi attorno la sua opera sono anche oggi assai scarsi. Certamente lunghi viaggi e assidue ricerche in lontani archivi ci procurerebbero un materiale tale da potere, non soltanto ricostruire ogni caso della sua vita; ma, ciò che conta, l'intera sua opera. Però gli antichi maestri italiani sono tanti; e infinite sono le pagine da loro lasciate — specie nel XVII e nel XVIII secolo — nelle più svariate corti europee, ove occuparono la carica di maestri di camera o di maestri di cappella. Ritrovare quelle pagine, oggi, è ardua e costosa impresa; nonostante che gli studi musicologici abbiano assunto un ritmo piuttosto notevole anche in Italia. Ma il fatto serio è, che non si lavora più su un piano nazionale, ma bensì internazionalmente; tanto che in pochi anni (e purtroppo senza un'adeguata preparazione, mancandoci scuole e facoltà universitarie), anche nei nostri piuttosto limitati lavori ci troviamo tutti a diretti e inappellabili confronti con la musicologia straniera. Mancanza di mezzi, ripetiamo spesso; ma io credo piuttosto, mancanza di organizzazione.

Però il Lotti non fu dimenticato e, possiamo dire, anzi apprezzato assai acutamente anche dagli scrittori del XVIII e del XIX secolo. Il Bonlini già parla di lui, sottolineando — sebbene assai letterariamente — le sue più note opere musicali ⁽¹⁾; e il Caffi, descrivendo la sua attività come maestro di cappella in S. Marco a Venezia, obbiettivamente tratta dell'opera sua, mettendone in rilievo il valore armonico e la finezza delle modulazioni ⁽²⁾. Mentre più tardi il Florimo scrive: « Le composizioni di Antonio Lotti giunte sino a noi ci mostrano quanto egli fosse valente e come si sia segnalato nella musica religiosa, nella drammatica e nella vocale per camera. Dato uno sguardo a questi tre diversi generi, ecco il giudizio che puossi di lui pronunciare. Nelle composizioni drammatiche, se manca la vivacità, ha però uno stile semplice, chiaro e le voci cantano nel loro naturale registro. Nello stile religioso osservasi grande verità di sentimento ed espressione profonda. E le sue musiche per camera poi possono essere citate come veri modelli di grazia ed eleganza » ⁽³⁾.

Troviamo però che per le composizioni vocali da camera del Lotti gli studiosi hanno sempre mostrato una vera predilizione, in particolare per le arie, tra le quali emerge la popolarissima, *Pur dicesti, o bocca bella*. E su tale produzione, nella sua *Storia della cantata* ⁽⁴⁾, Eugen Schmitz si trattiene a lungo sulla produzione vocale del Lotti, dimostrando che, in particolare le sue *Cantate* costituiscono una nuova rinascenza nella produzione musicale veneziana del tempo; e facendo pure osservare che, senza

⁽¹⁾ C. G. BONLINI, *Le glorie della poesia e della musica contenute nelle esatte notizie de' teatri della città di Venezia e nel catalogo purgatissimo de' drammi musicali quivi sin'hora rappresentati. Con gli autori della poesia e con le annotazioni a' suoi luoghi propri*, Venezia 1730.

⁽²⁾ F. CAFFI, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia, dal 1318 al 1797*, Venezia 1854, p. 131 e sgg.

⁽³⁾ F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori, con uno sguardo alla storia della musica in Italia*, Napoli 1880; 4 voll., I, p. 37.

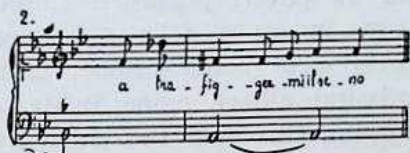
⁽⁴⁾ E. SCHMITZ, *Geschichte der weltlichen Solo-Kantate*, Leipzig 1914, p. 144 e sgg.

trascurare la tradizione della scuola alla quale appartiene, l'autore non dimentica i progressi della scuola napoletana, chiari nell'eleganza e nella vivacità di non pochi episodi, e particolarmente vivi nei duetti, nei terzetti e nei madrigali.

Ma lo Schmitz non trascura nemmeno i progressi armonici del Lotti, riportando alcuni esempi che neppure noi (sebbene in numero più limitato), vogliamo tralasciare; al fine di rendere noti i procedimenti usati dai nostri antichi maestri con tanta libertà e genialità, ossia con un vero superamento delle regole di scuola, s'intende per ravvivare una determinata espressione d'arte.



E la necessità è così viva da spingere il Lotti a portare innovazioni perfino nel *contenuto*, ove fa uso di imitazioni, di passi ostinati e di moti sì ricchi di alterazioni da costituire innovamenti non affatto dimenticati dall'arte posteriore, in particolare dalla musica pianistica.



Mentre d'altra parte, in composizioni oggi appena studiate, s'incontrano espressioni che rendono chiara una poesia della natura finora sconosciuta, es. la *Cantata della rosa*, *Mira sul verde*, sviluppata con una varietà e una delicatezza veramente mirabili; un incanto che descrive la regina dei fiori. E un sentimento, sia pure ben diverso, ma che può avvicinarsi al presente della rosa, si ritrova nella cantata, *L'usignolo che nel duolo* accompagnata dall'orchestra; ove l'oboe e il fagotto svolgono una parte deliziosa, in particolare l'oboe che duetta col soprano. Nella

composizione non è azzardato riconoscere accenti di preromanticismo, notevole anche nel senso notturno che qua e là affiora. Ben presto dunque il sentimento della natura si insinua nella musica italiana, fermando espressioni di ben lunga vita.

Da trascurare non è nemmeno il numero delle Cantate del Lotti: l'Eitner ne segnala sessantadue sparse nelle Biblioteche di Berlino, Dresda, Bologna etc. ⁽⁵⁾; mentre in M. G. G. ne sono ricordate settantuna ⁽⁶⁾.

Ma allo stesso genere vocale da camera appartengono pure i duetti, i terzetti, i quartetti, i quintetti e i madrigali che — sia pure sparsamente — si ritrovano assai numerosi nella produzione di Antonio Lotti. Secondo lo Schmitz essi superano per l'espressione e le doti vocali le stesse cantate, sviluppando uno stile che interamente non ha dimenticato l'antico madrigale, rianimandolo però di quello spirito di moderna rinascenza al quale abbiamo già fatto cenno. L'espressione di tali pagine è quanto mai sensibile e profonda, specie nelle parti lente; alternate però a frammenti vivaci, indicibili per la grazia e spesso anche per l'umore. E l'autore non ha nemmeno l'aiuto di felici testi letterari; risultando le poesie, dettate certamente in fretta da poveri poetastri. L'aiuto egli l'avrà trovato solamente in sè; e nella sua lunga pratica di maestro di canto e di composizione, dalla cui scuola uscirono valentissimi allievi, come Baldassarre Galuppi, Francesco Gasparini, Girolamo Bassani e Benedetto Marcello.

Anche di madrigali, duetti e terzetti se ne ricordano di numerosi nella produzione del Lotti; sebbene i più celebri siano quelli dell'*Op. I*, stampata a Venezia nel 1705, e cioè:

DUETTI TERZETTI / E / MADRIGALI / A PIU' VOCI / CON-
SACRATI / ALLA SACRA CESAREA REAL MAESTÀ / DI / GIOSEPPE I /
IMPERATORE / DA / ANTONIO LOTTI VENETO / Organista della

⁽⁵⁾ R. EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon* etc., New Jork 1899-1904, VI, v. Lotti.

⁽⁶⁾ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, VIII v. Lotti.

Ducale di S. Marco [marchio tipografico]. In Venezia, M. DCCV. Appresso Antonio Bortoli. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

Dedica a Giuseppe I Imperatore, e avviso *Agli studiosi di musica*, ove lo stampatore annunzia la pubblicazione del *Musico Testore* del Padre Zaccaria Tevo Min. Conventuale ⁽⁷⁾.

In 4°, pp. 140.

L'opera comprende le seguenti 18 composizioni: *Incostanza femminile*, « Al cor di Donna amante » duetto; *Scherzo d'Amore*, « V'ho detto tante volte » id.; *Querela amorosa*, « Ben dovrei occhi leggiadri » id.; *Funeral della speranza*, « Speranze mie quanto infelici » id.; *Supplica ad Amore*, « Amor se pur ti duol, id.; *Crudeltà rimproverata*, « Se con stille frequenti » id.; *Giuramento amoroso*, « Poss'io morir se non t'adoro » id.; *Capriccio*, « Voi che cercate Amore » id.; *Amor che spera*, « Tirsi che fa il tuo core? » id.; *Lontananza insopportabile*, « Nò che lungi da quel volto » id.; *Patimento in amore*, « Niso non posso più » id.; *Cambio di cuori*, « Duoi cori à me fan guerra » id.; *Inganni dell'umanità*, « A la tromba di Marte » id.; *Incostanza della Sorte*, « Quel sol istesso » id.; *Fugacità del tempo*, « Fuggi dal Fonte al Fiume » id.; *Lamento di tre Amanti*, « Istring' il core Amore » id.; *Moralità d'una Perla*, « Piange l'Amante ucciso » 4 v.; *La Vita caduca*, « In una siepe ombrosa » 5 v. ⁽⁸⁾.

Quindi contiene 12 duetti, 4 madrigali a tre, uno a quattro e uno a cinque voci.

Però non è possibile ricordare i *Duetti*, i *Terzetti* e i *Madrigali* del Lotti trascurando la presente opera, cioè:

⁽⁷⁾ Il titolo letteralmente significa: *Il musico tessitore*, e l'opera divisa in quattro parti è interessante per l'erudizione storica, risalendo alle origini per ogni elemento e per ogni termine musicale.

⁽⁸⁾ Il presente madrigale nel 1731 fu oggetto di varie contestazioni. I particolari sono riportati in ogni dizionario; però il Fétis, *Op. cit.* vol. II, p. 22, dà in proposito i maggiori schiarimenti. A Londra, al principio di detto anno, uno dei membri dell'*Accademia di musica antica*, ricevè da Venezia una collezione di madrigali e

la *Lettera Familiare d'un Accademico Filarmonico et Arcade, Discorsiva sopra un Libro di Duetti, e Madrigali a più voci, stampato in Venezia da Antonio Bortoli l'anno 1705*. Essa si trova in copia manoscritta alla Biblioteca del Conservatorio « G. B. Martini » di Bologna, ed è una accurata e severa disamina delle prime undici composizioni comprese nel volume del Lotti, arrestandosi al duetto intitolato, *Patimento in Amore*; tanto che una didascalia posta in fine al ms. bolognese, spiega: *restando imperfetta e non pubblicata la stampa per favorire (ad istanza di premurosa intercessione) l'Autore de' Madrigali, resta anche imperfetta la copia*. Parole che fanno pensare che se ne fosse invece incominciata la stampa, come appare da uno scritto del Chilesotti del quale ora parleremo.

Senza dubbio la *Lettera*, o meglio la « Dissertazione », come la definisce il Gaspari ⁽⁹⁾, è di Benedetto Marcello; ed è appunto per questo che essa ha acquistato fama.

Ma in verità non è nuovo parlare di tale documento che nel secolo scorso fu oggetto di una lunga polemica tra Leonida Busi e Oscar Chilesotti. Il primo a parlarne fu il Busi, che in un suo scritto storico-critico ⁽¹⁰⁾, illustrò la lettera molto acutamente, sottolineandone la dottrina e

di cantate (cioè la presente), stampata col nome di Antonio Lotti. Il madrigale, che per l'occasione fu anche eseguito, quattro anni prima era stato riprodotto come una composizione del Bononcini. Questi allora scrisse all'Accademia, accusando il Lotti di plagio ed affermando che aveva composto il pezzo trent'anni prima per commissione dell'Imperatore Leopoldo. Dopo tale lettera il segretario dell'Accademia inviò al Lotti il reclamo del Bononcini, chiedendo schiarimenti. La risposta del Lotti, unita a testimonianza di Ziani e dell'Ab. Pariati — autore del testo letterario — energicamente affermava la paternità della composizione al vero autore, cioè al Lotti stesso; sì che il Bononcini, per una vera sciocchezza, dando schiarimenti. La risposta del Lotti, unita a testimonianze di sputa fu resa pubblica in un opuscolo dal titolo: *Letters from the Accademy of ancient Music in London, to Signor Antonio Lotti of Venice, with his answers and testimonies, London 1732*.

⁽⁹⁾ G. GASPARRI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, Bologna 1890, I, p. 86.

⁽¹⁰⁾ L. BUSI, *Benedetto Marcello, musicista del secolo XVIII, sua vita e sue opere*, Bologna, 1884.

l'erudizione, la stesura letteraria priva di risentimenti e di volgarità ⁽¹¹⁾.

Alle osservazioni del Busi rispose Oscar Chilesotti ⁽¹²⁾, assicurando di avere in mano una delle più preziose rarità bibliografiche che si conoscano, cioè, la *Lettera critica* (a stampa) di Benedetto Marcello sui Madrigali del Lotti. La *Lettera* fu trovata dal Chilesotti stesso a Crespano, nella ricchissima Biblioteca dell'Abate Canal.

Il tono dell'opuscolo del Chilesotti è acre ed amaro, pure assicurando che il lavoro del Busi «è fatto bene e con diligenza, compilato dopo la consultazione delle opere del Caffi ⁽¹³⁾, del Fétis ⁽¹⁴⁾ e del Clément ⁽¹⁵⁾; la vita di Benedetto Marcello del Padre Fontana ⁽¹⁶⁾, la biografia del Marcello scritta dal Prof. Galli nella *Musica popolare* ⁽¹⁷⁾, la notizia sulla vita e le opere di Marcello del Mazzucchelli ⁽¹⁸⁾, e l'articolo di Perotti sugli studi e sulle opere del Marcello inserito nella *Gazzetta Musicale di Milano*,

⁽¹¹⁾ E' utile ricordare che il Marcello intendeva pure di sottoporre all'autorità dell'Accademia Filarmonica di Bologna la sua lunga e dotta dissertazione. Il fatto è provato da una lettera inviata a Pier Paolo Laurenti, allora *Principe*, ossia *Presidente* dell'Accademia, ove appunto domanda che sia *istantemente osservata* la sua lettera, per dire come s'intendono *li presenti passi in rigore di contrappunto*. La questione avrebbe dovuto essere risolta da Giacomo Antonio Perti; ma non abbiamo riferimenti nei riguardi della conclusione (L. Busi, *op. cit.*, pp. 42-45).

⁽¹²⁾ O. CHILESOTTI, *Sulla lettera critica di Benedetto Marcello contro Antonio Lotti. Note ed osservazioni*, Bassano 1885.

⁽¹³⁾ F. CAFFI, *Op. cit.*

⁽¹⁴⁾ F. J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris 1863-70.

⁽¹⁵⁾ F. CLÉMENT, *Les musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, Paris 1873.

⁽¹⁶⁾ F. FONTANA (Padre), *Vita di Benedetto Marcello*, Venezia MDCCCIII. Ved. tom. I, *Estro poetico armonico, parafrasi sopra i primi 25 Salmi; poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani; musica di Benedetto Marcello, patrizi veneti*. Scritta in lingua latina è inserita nel tom. IX dell'Opera: *Vitae Italarum doctrina excellentium qui saeculo XVII et XVIII floruerunt*, autore Angelo Fabronio Accademiae Pisanae Curatore. Pisis MDCCLXXXII.

⁽¹⁷⁾ A. GALLI, *Benedetto Marcello*, in «La Musica popolare», anno I, vol. I, n. 28, p. 109 e sgg.

⁽¹⁸⁾ G.M. MAZZUCHELLI, *Notizia sulla vita e le opere di Benedetto Marcello*, in «Memorie per servire all'istoria letteraria», Venezia MDCCCLVII, tom. X, pp. 149-158.

Anno II » ⁽¹⁹⁾. Più molte e importanti note desunte, nella maggior parte, dagli Archivi di Venezia.

Il discorso appresso continua piuttosto lodando le osservazioni del Busi, finchè con un sistema assai noto, cioè chiaro nella polemica del tempo, non si riduce a futili questioni, a date tolte a uno o ad altro scrittore e ripetute poco esattamente; e infine alla riproduzione della lettera, dal Chilesotti scritta a sua difesa sulla « Gazzetta Musicale » di Milano, il 7 dicembre 1884 ⁽²⁰⁾. Lettera però, che osservata attentamente, rende noto che il Chilesotti conosceva ben poco la dissertazione del Marcello, non entrando affatto nei particolari musicali in essa illustrati; e assolutamente sorvolando sulle osservazioni o sulle questioni in essa contemplate; tanto da limitare le confutazioni armoniche all'uso di una terza eccedente « notata dal Lotti e corretta in quarta dal Marcello ⁽²¹⁾; e nei riguardi della modulazione a richiami a *La scienza della armonia* del Boucheron, e alle arditezze che possono ritrovarsi nella *Messe solennelle* del Rossini ⁽²²⁾. In verità citazioni assai lontane dall'epoca marcelliana e dall'arte del contrappunto all'inizio del XVIII secolo.

Quindi, nonostante il tono polemico, le questioni rimasero prettamente insolute e, possiamo dire che, fino ai

⁽¹⁹⁾ G.A. PEROTTI, *Sugli studi e sulle opere di Benedetto Marcello patrizio veneto*, « Gazzetta Musicale », di Milano, Anno II (1483), pp. 125 e 132.

⁽²⁰⁾ Anno XXXIX, n. 49. Infatti la polemica tra il Busi e il Chilesotti aveva avuto origine con una serie di lettere scritte da ambedue sulla « Gazzetta Musicale ».

⁽²¹⁾ Sul ms. bolognese la terza è pure corretta di mano del Gaspari, che in fondo assai equilibratamente, scrive in proposito: « Se il Marcello fu in più luoghi troppo austero nel giudicare il lavoro del Lotti, in molti casi fu giusto e sensatissimo; perocchè veramente non fu tutt'oro puro quel che cadde dalla penna del Lotti in questa sua prima opera ». *Op. cit.*, III, p. 92.

⁽²²⁾ In C. SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano 1926, I vol.; si legge che il Chilesotti che proveniva dalla giurisprudenza, da solo aveva studiato l'armonia sui trattati del Fétis e del Boucheron. Non per questo facciamo un appunto alla sua memoria e alla sua opera, specie nella ricerca e nella pubblicazione delle antiche opere italiane per liuto; lavoro che merita ogni approvazione, in particolare riferendosi agli anni in cui esso fu iniziato. E purtroppo in Italia, se non si fossero avute simili personalità e spiriti sì appassionati, la cultura musicale e il notevole progresso raggiunto ai nostri giorni non sarebbero affatto esistiti.

nostri giorni, i *Duetti*, *Terzetti* etc. del Lotti e la *Lettera familiare* di Benedetto Marcello sono rimasti sepolti; i primi in più di una biblioteca, e la seconda — per quello che ne sappiamo — nella ricchissima Biblioteca del Conservatorio « G. B. Martini » di Bologna.

Intanto un bel madrigale del Lotti, il 16° della Raccolta, *Lamento di tre Amanti*, « Ci stringe il core Amor », verrà eseguito nella presente « Settimana Senese ». Esso è una composizione estesa e varia, svolta all'inizio in ampio contrappunto, espressiva nell'entrata delle voci e negli sviluppi che grandemente elevano il testo poetico, considerandone il suo carattere più intimo e affettuoso. Però alla prima parte profonda e raccolta, segue la seconda, *Io per le voci amene*, ricca di contrasti e vivace nell'alternarsi delle parti e nell'uso dei piccoli valori, che spigliati e leggeri rianimano la pagina di espressione, indicibile grazia e varietà. Infine la ripetizione della prima parte perfettamente inquadra la composizione, vaga anche nell'uso delle armonie e nella sensibilità del cromatismo, sì personale e caratteristico nella produzione di Antonio Lotti.

Il *Terzetto* è stato ristudiato e modernamente trascritto da Paolo Fragapane, che ha realizzato il *basso continuo* con la serietà che esso oggi richiede; cioè con severa aderenza alle regole del tempo e alle particolarità contrappuntistiche dell'opera. E' un passo; perchè se dovessimo pensare anche soltanto a una parte delle opere di Antonio Lotti (per il quale, come per numerosissimi altri nostri maestri occorrerebbero moderne ed aggiornate edizioni), avremmo non poco, ma molto da lavorare.

E per la *Lettera familiare* di Benedetto Marcello?

Caduto ogni aspetto polemico, noi auguriamo anche per essa una moderna edizione accuratamente commentata, che in realtà costituirebbe un valido apporto di alta cultura e una obbiettiva storia del contrappunto nei confronti italiani all'inizio del XVIII secolo.

GIOVANNI BONONCINI
E LE SUE « ARIE PER BASSO COL VIOLONCELLO »

DI ADELMO DAMERINI

Di Giovanni Bononcini, figlio di Giovanni Maria, non ripetiamo qui ciò che è stato scritto intorno alla sua vita assai confusa e lacunosa. Ricordiamo soltanto che egli nacque a Modena il 18 luglio 1670 e morì a Vienna il 9 luglio 1747. Per il resto rimandiamo a ciò che ne scrissero Gino Roncaglia e il dottor Kurt Hueber, il quale, correggendo le date da altri citate, stabilì con certezza la sopradetta data di morte avvenuta nell'età di 77 anni nella sua abitazione sita in casa detta « al luccio azzurro » (*zum Blauen Hechten*) nel rione Wieden, oggi Waagasse. Lo Hueber corresse alcuni dati offerti da Roncaglia, come la sua entrata nella corte austriaca avvenuta nello scorcio del 1697 e non già, come si era ritenuto finora, nel 1691; inoltre dal ritrovamento della eredità di Bononcini lo Hueber trasse occasione di far maggior luce sugli ultimi anni del Maestro modenese, rimasto dimenticato e in miseria fino alla sua morte avvenuta a Vienna e non a Venezia come prima si credeva. Sullo stato di miseria del padre stesso Giovanni Maria il medesimo Roncaglia citò anche recentemente la

dedica all'op. III al suo maestro G. Paolo Colonna nel libro sulla Cappella musicale del duomo di Modena (¹).

* * *

Occupiamoci ora specificamente di queste *Arie* per basso col violoncello obbligato, che ho tratto dalla Biblioteca Estense di Modena (Mus. F. 104), e che furono finora del tutto sconosciute. Esse sono quattro e ognuna termina con l'intercalare: « tutto, tutt'è interesse » e comincia la prima con le parole: « L'interesse sol prevale », la seconda con: « Non c'è affetto o parentela », la terza con: « L'amicizia si tradisce » e la quarta con: « Non si stimano che gli ori ». E' ignoto l'autore dei versi, che forse sono dello stesso Bononcini, il quale informava il testo di un senso un po' scherzosamente amaro, e nascondono altresì un suo rammarico della sorte di miseria in cui, come si sa, si dibatteva: e ciò fa supporre che le *Arie* siano state composte negli ultimi anni di sua vita.

Ognuna delle quattro *Arie* ha però un carattere diverso, un po' malinconico la prima, alquanto scherzoso la seconda, decisamente amara la terza ed espressione di disinganno la quarta. Tutte si distinguono per una ariosità vocale aperta e spesso arricchita da vocalismi, che esigono una esecuzione accurata. Il violoncello poi dialoga sempre con la voce in una melodiosità tipicamente adatta allo strumento, da Bononcini conosciuto a fondo: egli infatti era violoncellista provetto e taluni anche hanno detto che del violoncello fosse addirittura l'inventore.

In questa « Settimana musicale senese » si eseguono soltanto la prima e la seconda *Aria*.

(¹) G. RONCAGLIA, *L. A. Muratori, la musica e il maggior compositore modenese del suo tempo*: « Atti e Memorie della R. Deputazione di S.P. per le province modenesi, Serie VII, vol. VIII « Miscellanea di studi muratoriani ». KURT HUEBER, *Gli ultimi anni di G. Bononcini*, « Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Modena », Serie V, vol. XII, 1954. ADELMO DAMERINI, « *Le due Maddalene di G. Bononcini* », « Collectanea Historiae Musicae », Vol. II, Firenze, Leo Olschki, 1956. G. RONCAGLIA, *La Cappella musicale del duomo di Modena*, Leo Olschki, Firenze, 1957.

La prima Aria è un *Largo* in la minore. Il violoncello inizia proponendo la intiera frase che, nella cadenza, contiene già la « sesta napoletana ». La voce del Basso poi riprende per due volte lo stesso capo del tema: « L'interesse sol prevale ». Alle parole: « tutto il resto è una finzione » ha luogo una seconda frase, che vien commentata, alternativamente, dal violoncello con progressioni armoniche e con grande libertà strumentale. Una terza parte dalle parole: « sott'ordito di opinione simulata santità trama insidie e inganni tesse » un andamento meno sillabico ma più cantabile conduce alla modulazione in do maggiore. Infine è la ripresa del motivo iniziale, ma variato in imitazioni strette tra la voce e lo strumento solista, il quale termina con la frase integrale del tema principale cadenzante con la « sesta napoletana ».

La seconda Aria è un *Allegro* in do maggiore in forma di Scherzo in ritmo ternario. Anche qui avviene il dialogo fra la voce e il violoncello; ma le risposte sono più avvicinate e con brevi emistichi o interiezioni. Alle parole: « che pietà risveglia al core » si riprende il motivo principale e, dopo una piccola progressione, si cadenza con alcuni vocalizzi eleganti. Quindi si svolge una seconda parte, formata con frammenti del primo tema; infine segue una ripresa con lievi varianti e il violoncello solo termina con la frase precisa dell'inizio.

IL « CHORUS » DELLA « JUDITHA TRIUMPHANS »

DI ANTONIO VIVALDI

NOTA DI OLGA RUDGE

« Juditha triumphans », Oratorio sacro di *Antonio Vivaldi*, « il solo dramma musicale della prima metà del XVIII secolo che viva fuori del tempo » ⁽¹⁾ s'inizia col coro qui riprodotto in facsimile ⁽²⁾.

Dopo i timpani soli, seguiti da trombe e oboi poi da un « tutti » di undici misure, irrompe il coro — « Arma, caedes, vindictae, furores/ Angustie, timores/ Precedite nos » — stabilendo inequivocabilmente l'atmosfera guerresca.

Questo "Chorus militum furentium in acie" (così è designato nel libretto ⁽³⁾) è in netto contrasto con quello finale, "Chorus Virginum canentium in Bethulia", una peana per la vittoria veneziana. L'Oratorio, infatti, celebra la sconfitta dei nemici turchi, respinti dopo l'assedio a Corfù, nel 1715. Risulta dal "Carmen allegoricum", stampato in fondo al libretto, che Juditha simboleggia Venezia, Holofernes il Sultano, Abra la Fede, Bethulia la Chiesa e Ozias i cristiani. Come nota S.A. Luciani ⁽⁴⁾, il libretto del 1716 che si trova nella Biblioteca di S. Cecilia a Roma porta, accanto ai nomi dei personaggi, i nomi delle cantanti, segnati in lapis rosso; le fanciulle dell'Ospedale della Pietà: Silvia, Pasca, Barbara, Giulia.

L'unico manoscritto che conosciamo, quello di Torino, reca la sigla di Vivaldi che si trova su alcuni mano-

⁽¹⁾ *Gianfrancesco Malipiero*: « Antonio Vivaldi, il Prete rosso ». Ed. Ricordi 1958.

⁽²⁾ Il ms. autografo si trova nella *Biblioteca Nazionale di Torino* (coll. Foà, vol. II, Cantate). L'Accademia Musicale Chigiana ne ha pubblicato il facsimile, a cura di S. A. Luciani, nel 1948.

⁽³⁾ Libretto di *Jacobi Casseti*, stampato in Venezia nel 1716 da Bartholomaeum Occhium, sub signo S. Dominici.

⁽⁴⁾ Vede il Libretto, a cura di S. A. Luciani, 1941. Nella Rivista Italiana del Dramma, n. 6, Novembre, 1941: « La Juditha triumphans di A.V. » del Luciani.

scritti, in maggior parte opere vocali, dal 1714 per circa vent'anni ⁽⁵⁾.

La riesumazione dell'Oratorio, nella elaborazione di Vito Frazzi ⁽⁶⁾, fu attuata in Siena, al R. Teatro dei Rozzi, nel 1941, per la terza delle Settimane Musicali Senesi istituite dal Conte Guido Chigi Saracini ⁽⁷⁾.

L'esecuzione fu diretta da Antonio Guarnieri che « conservò a questa partitura il suo carattere eroico e la sua sublimità » ⁽⁸⁾. La "Juditha" fu ridata a Siena nel 1948, nella Chiesa della S.S. Annunziata: direttore Antonio Guarnieri (sostituto Manno Wolf Ferrari) e nel 1956, nel Teatro dei Rinnovati, direttore: Vittorio Baglioni.

⁽⁵⁾ Olga Rudge: « In margine ai mss vivaldiani ». Numero Unico della III Settimana Musicale Senese, 1941, ed Accademia Mus Chigiana. Mario Rinaldi: « Antonio Vivaldi » pp. 71-72, ed. Istituto d'Alta Cultura, Milano, 1943.

⁽⁶⁾ Editore: Casa Musicale De Sanctis, Roma.

⁽⁷⁾ Direttore Artistico della Settimana: Alfredo Casella.

⁽⁸⁾ Bruno Barilli. « Il Tempo », Settembre, 1941.





Handwritten musical score system 1, featuring a grand staff with five staves. The notation includes complex rhythmic patterns, primarily consisting of dense, repeated eighth-note figures. The first staff contains a melodic line with some rests and a final measure with a double bar line. The subsequent staves show dense, repetitive rhythmic textures. A large bracket on the left side groups the first four staves together.



Handwritten musical score system 2, featuring a grand staff with five staves. The notation continues with complex rhythmic patterns, including dense, repeated eighth-note figures. The first staff contains a melodic line with some rests and a final measure with a double bar line. The subsequent staves show dense, repetitive rhythmic textures. A large bracket on the left side groups the first four staves together. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.



Handwritten musical score system 1, featuring ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A large bracket on the left side groups the first seven staves. The lyrics "die nicht" are written below the eighth staff.



Handwritten musical score system 2, featuring ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A large bracket on the left side groups the first seven staves. The lyrics "die nicht" are written below the eighth staff. The lyrics "die nicht" are written below the ninth staff. The lyrics "die nicht" are written below the tenth staff.

stato guagnare guagnare o delio sono mille mille piogaf nulla mille mariof mille mille mariof admetta

mille mille o piogaf nulla o mariof admetta admetta

C. al. legno

UN'IGNOTA COMPOSIZIONE
DI UN IGNOTO MUSICISTA DEL SETTECENTO

LO « STABAT MATER » DI LORENZO P. BONSI

DI MARIO FABBRI

Cinque anni or sono, facendo visita a un amico musicista, avemmo la gradita sorpresa di scorgere fra le sue carte musicali e fra i non molti libri che costituivano la sua piccola biblioteca di famiglia, un manoscritto del Settecento, contenente lo « *Stabat Mater* » di un tal Lorenzo Pio Bonsi. La nostra curiosità — amorevolmente compresa dal caro amico — ci indusse a esaminare, sia pure in fretta, ma con attenzione profonda, quella sconosciuta musica. Al pianoforte leggemmo tutto d'un fiato il volume, « cantando » (entrambi) — con la voce strozzata che è ben facile immaginare — le due parti, soprano e contralto, sulle quali è imperniato il lavoro.

L'esame aveva dato un risultato assai positivo, tanto che la nostra curiosità, anzichè ricevere appagamento, era di gran lunga cresciuta. Sapemmo, così, che il manoscritto era giunto in casa dell'amico perchè donatogli, qualche tempo prima, dal compianto Mons. Giulio Facibeni, il quale, a sua volta, l'aveva ricevuto da una famiglia nobile fiorentina — non meglio identificata — confuso

fra tanti libri, di vario argomento, regalati agli orfani della « Madonnina del Grappa ». Le avventure del prezioso volume finirono col tanto inatteso quanto gradito omaggio al sottoscritto che si ripromise di valorizzare il lavoro, consigliandone la « ripresa »: ciò che avviene quest'anno a Siena, in occasione della XIX « Settimana Musicale Senese » (1).

Nonostante si siano fatte molte ricerche, sono assai scarse le notizie che possiamo fornire sull'autore dello « *Stabat Mater* »: un uomo che non ha lasciato alcuna traccia nella storia musicale italiana (2).

Lorenzo Pio Bonsi, appartenente a un'antica famiglia patrizia, ebbe i natali a Firenze il 13 giugno 1689 (3). Con molta probabilità si formò nella scuola (organo, cembalo e composizione) di Giovanni Maria Casini e di Francesco Feroci (4), mentre, per il violino, fu senz'altro condiscipolo di Francesco Maria Veracini, sotto la guida di Antonio Veracini (5). Verso il 1725 Bonsi si trasferì a Roma — non sappiamo in quale veste — ove strinse un affettuoso vincolo di amicizia col Cardinale Pietro Ottoboni, famoso mecenate dei musicisti. Nel 1740 si portò a Bologna per sostenere l'esame di ammissione a (400°) membro della celebre *Accademia Filarmonica*, quando ne era « Principe » Giuseppe Matteo Alberti. Gli fu conferita la nomina come « *Suonatore* » (6).

(1) La revisione è stata curata da Vito Frazzi.

(2) Soltanto C. SCHMIDL (*Dizionario Universale dei Musicisti*, « Supplemento », pag. 112) cita il nome del maestro (erroneamente il cognome è riportato come *Bonsio*). Però incorre in una imprecisione, circa lo « *Stabat Mater* »; infatti egli asserisce che l'opera venne stampata.

(3) Vedi: Archivio Opera di S. Maria del Fiore di Firenze, *Registro Battesimi Maschi* (alla data indicata).

(4) Per la scuola del Casini e del Feroci rimandiamo il lettore a M. FABBRI, *Francesco Feroci, nella scuola organistica fiorentina del XVIII secolo*, in Numero Unico dell'Accademia Musicale Chigiana per la XIX « Settimana Musicale Senese », Siena, Ticci, 1962.

(5) Per Antonio Veracini, vedi: M. FABBRI, *Gli ultimi anni di vita di Francesco Maria Veracini*, in « *Collectanea Historiae Musicae* », Vol. III, Firenze, Olschki, 1962.

(6) Vedi: Archivio Accademia Filarmonica di Bologna, *Registro degli Accademici* (al n. 400, Anno 1740).

Rientrato subito a Roma, qui trascorse gli ultimi anni di vita; vi morì il 5 marzo 1750 (7).

Dal frontespizio dello « *Stabat Mater* » — l'unica opera pervenutaci di Lorenzo Bonsi — si rileva che il lavoro fu ultimato a Roma nel 1744, vale a dire nel periodo della piena maturità del maestro (55 anni): *Stabat mater Dolorosa / Hymnus / Beati Iacobi vulgo del Beato Iacopone / Tudertini a Laurenzio* (sic) *Pio Bonsio Patritio Florentino / Genio indulgente Suo / Musicis Modulis e Laboratus* (sic) / *Romae Anno M.DCC.XLIV*.

L'autografo — da cui fu con diligenza tratta l'unica copia che si conosca (che è quella in nostro possesso, sulla quale è stata curata la revisione) — è conservato nell'Archivio Musicale dell'Accademia Filarmonica di Bologna; esso reca, sempre nel frontespizio, un'indicazione in più a proposito dell'autore, e cioè: *Accademico Philarmonico*. Questa indicazione non fu riportata nella copia, per una probabile svista dell'amanuense.

Lo « *Stabat Mater* » di Lorenzo Bonsi presenta lo stesso organico rispetto all'analoga celeberrima composizione di Giovan Battista Pergolesi: 2 voci (bianche o femminili: soprano e contralto), archi e organo. Identica è anche la « lezione » del testo sacro, che — com'è noto — per essere stata mutata verso la metà del Settecento, non è esattamente concordante con quella attualmente in vigore, soprattutto nel 18° e 19° « versetto » (8).

Il primo accostamento al copolavoro di Pergolesi sarebbe venuto spontaneo a chiunque, data la « forza di modello » che esso ha esercitato per tanti anni e su tanti

(7) Lo si rileva dal trafiletto dedicato alla morte del canonico Alessandro Bonsi, « della famiglia patrizia fiorentina... che annoverò anche un musicista eccellente, [che] fu Lorenzo Bonsi, passato agli eterni riposi in Roma, ai 5 di Marzo 1750 » (vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1771, pag. 21).

(8) Lezione precedente: (18) *Inflammatum et accensum/Per te, Virgo, sum defensum/In die Iudicii*. (19) *Fac me cruce custodiri/Morte Christe, cum sit hinc exire/Da per Matrem me venire/Ad palmam ne urar succensum/Per te Virgo, sum defensum/In die Iudicii*. (19) *Christe, cum sit hinc exire / Da per Matrem me venire / Ad palmam victoriae*.

autori! Eppure occorre subito mettere in chiaro che è estremamente improbabile che Bonsi possa essersi giovato della partitura pergolesiana, anche se gli otto anni (1736-1744) che separano lo « *Stabat Mater* » di Pergolesi da quello del maestro fiorentino, potrebbero indurre a pensare il contrario.

La prima comparsa a Roma della composizione di Pergolesi non dovette avvenire prima del 1748-50, certo non in tempo per fungere da modello a Lorenzo Bonsi. Il Radiciotti, pur avendo condotto accurate ricerche in proposito, non sa trovare alcuna esecuzione romana dello « *Stabat Mater* » prima del 1750 circa, aggiungendo che « *l'elenco dei concerti romani con lo «Stabat» del Pergolesi può dirsi inesauribile nella seconda metà del Settecento* » ⁽⁹⁾.

Ma ragioni ben più valide e sbrigative ci inducono a considerare il Bonsi non influenzato dal modello del Pergolesi, anche se — come diremo — riconosciamo a prima vista il frutto di un fiducioso ossequio al « temperamento » proprio della cosiddetta « scuola napoletana ». Tali ragioni sono di natura strettamente musicale; scaturiscono, cioè, da un attento esame della partitura e dal relativo confronto con le analoghe composizioni dei maestri precedenti.

Se un modello ebbe presente il Bonsi, questo fu lo « *Stabat Mater* » (a 2 voci, archi e organo) di Alessandro Scarlatti, più ancora di quelli composti da Emanuele d'Astorga, da Luca Antonio Predieri e da Giovancarlo Maria Clari.

E' del resto assai comprensibile che il maestro fiorentino abbia avuto modo di ascoltare più volte e di esaminare con profonda attenzione lo « *Stabat* » di Alessandro Scarlatti; basterà riflettere al fatto che il Cardinale Pietro Ottoboni — della cui amicizia potè giovare il Bonsi, da circa il 1725 fino al 1740 (anno della morte del

(9) G. RADICIOTTI, *Pergolesi*, Milano, Treves, 1935 (pag. 78).

mecenate) — aveva avuto presso di sè, e non per breve tempo, il maestro siciliano, proprio nel periodo della sua maggiore attività di « compositore sacro » (favorita dallo stesso Ottoboni, oltre che dalle particolari « condizioni » in cui si trovava la vita musicale romana durante quegli anni). Le migliori composizioni da chiesa di Alessandro Scarlatti erano dunque presenti a Roma (in più copie), particolarmente nella biblioteca privata dell'Ottoboni e nel « suo » archivio musicale della Basilica di S. Maria Maggiore. Il contatto che Bonsi poté avere con le opere sacre di Scarlatti — e fra queste non poteva mancare lo « *Stabat* »: pagina da tempo famosa, cui arrise per vari anni una particolare fortuna — fu quindi non solo facile, ma anche diretto e continuo ⁽¹⁰⁾.

Queste riflessioni sono a nostro avviso utili per meglio comprendere e inquadrare lo « *Stabat Mater* » di Lorenzo Bonsi, dato che esse ci sembrano fornire una basilare indicazione storica ed estetica, che può risultare di vero aiuto nella successiva valutazione critica (anche se questa viene fatta in forma sintetica).

Il pregio maggiore dello « *Stabat Mater* » è secondo noi da ricercarsi nel felice « taglio » del lavoro e nella preoccupazione *espressiva* dell'autore, il quale riesce a dare una bella prova di serietà d'intenti e di matura coscienza artistica, soprattutto nel volersi accostare all'elegia di Jacopone col desiderio evidente di affidare alla musica il compito di assecondare e persino di « sostenere » il significato del testo.

Notiamo, perciò, una viva ansia di *leggere* bene il testo, al fine di capirne lo « spirito » più vero (anche se recondito). Per questo motivo noi avvertiamo che la composizione, intendendo aderire agli « *umanissimi e com-*

⁽¹⁰⁾ E' del resto assai probabile che Bonsi abbia « incontrato » le migliori musiche scarlattiane già durante il periodo degli studi compiuti a Firenze, specialmente nel periodo 1702-1708 (cfr.: M. FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Firenze, Olschki, 1960 e 1961).

mossi concetti » espressi dal poeta umbro, è sentita come divisa in due blocchi distinti: la prima parte comprende otto strofe; giunge, cioè, fino al *Vidit suum dulcem natum* (incluso). La seconda parte, che si inizia con l'*Eia Mater*, si conclude con l'ultima strofa (*Quando corpus morietur*) e con l'*Amen* finale.

Nel primo blocco Jacopone racconta, in terza persona, il dramma della Madre che assiste impotente alla morte del Figlio. Soltanto nella quinta e sesta strofa il poeta, abbandonando per un momento la funzione di « storico », sembra voler aprire una parentesi: distogliendo gli occhi dalla sommità del Gòlgota, si immerge in un'interrogazione carica di umanità e di riflessione commossa: si domanda chi riuscirebbe a non piangere e a non rattristarsi profondamente alla vista del tremendo dolore della Madonna. Poi il racconto riprende come all'inizio, per concludersi con rapidità all'« *emisit spiritum* » (chiusa della ottava strofa): le due terribili parole che si trovano nella *Passio secundum Matthaeum* e nel quinto responsorio della Parasceve (*Tenebrae factae sunt*), e che Jacopone ha voluto riportare intatte nello « *Stabat* », a conclusione del sacrificio di Cristo (e della prima parte della Sequenza).

Il secondo blocco — composto di dodici strofe — vive in tutt'altra atmosfera: Jacopone, dopo la morte di Gesù, ha abbandonato il racconto in terza persona, per innalzare alla Madonna tutta una serie di implorazioni: sono le preghiere semplici e disadorne del peccatore pentito, che si affida alla Madre *sicuro* di trovare l'intercessione per la savezza; tali implorazioni culminano nella mirabile strofa di epilogo e nel festoso *Amen*.

Abbiamo voluto sottolineare queste caratteristiche essenziali del testo, non soltanto perchè esse condizionano l'espressione musicale di Lorenzo Bonsi, ma anche perchè si è sempre letto che lo « *Stabat Mater* » è un « *lamento doloroso* » — come l'Ozanam scrisse dell'elegia di Jacopone — dove « *dolore e desolazione* » inretiscono tutte le strofe che, « *monotone, piovono giù come lagrime* » ⁽¹⁾.

(1) Cfr.: G. RADICIOTTI, *Op. cit.*, pag. 61.

Non condividiamo affatto codesta interpretazione; infatti, se la riconosciamo senz'altro valida limitatamente alle prime otto strofe (dove Jacopone svolge il racconto degli ultimi istanti di vita di Gesù, concentrando la propria attenzione sulle sofferenze della Madonna), non altrettanto possiamo dire per le altre dodici strofe, dove il poeta, impersonando un peccatore pentito, carico di fede e di speranza, viene a parlare quasi confidenzialmente con la Madonna, pregandola in tono umano: con commozione sì, ma non per questo con tristezza! Oltre tutto, se tristezza ci fosse stata nell'intenzione di Jacopone, non sarebbe essa risultata contraria, in modo netto, alla fede del poeta? « *L'omo che prega — dirà altrove il frate umbro — è già in pentimento; et l'omo che è in pentimento è in letizia* ».

Se fosse stata così letta e intesa la Sequenza di Jacopone, forse non si sarebbero riscontrate quelle presunte « incoerenze » che Paisiello e Zingarelli — sulla scia del padre Martini — vollero rimproverare al Pergolesi, per il suo « *Sabat Mater* », a causa di « *taluni versetti che sono scritti senza senso ed espressione, come il motivo dell'« Eia Mater », che risente del buffo* » ⁽¹²⁾.

Lorenzo Bonsi obbedisce alla distinzione che abbiamo voluto fare, fra il primo e il secondo blocco dello « *Stabat* ». Il canto del soprano e del contralto (solì o uniti), ora in gioco imitativo, ora in andamento omoritmico, si mantiene nella prima parte carico di tensione drammatica o di partecipata sofferenza, sempre aderendo allo « spirito » del testo. La tristezza raggiunge il massimo nel *Vidit suum dulcem natum* (soprano), con un incedere largo e cadenzato, interrotto da inattesi silenzi; poi l'ultima, desolante effusione melodica dell'*emisit spiritum* conclude la narrazione della morte di Cristo, in un clima di altissima poesia.

Nella seconda parte Bonsi sembra voler sfruttare compiutamente la propria naturale vena melodica, adat-

⁽¹²⁾ Apud G. RADICIOTTI, *Op. cit.*, pag. 83.

tando a ciascuna strofa una tematica fresca e ricca di comunicativa, quando di gusto spiccatamente popolaresco (con procedimenti che si spingono persino verso un certo ossequio per le antiche laude), quando d'impronta personale (con cui l'autore riesce a sollevarsi dal solco della tradizione e della « scuola napoletana » in particolare) (13).

Nonostante l'utilizzazione di « elementi » assai diversi fra loro, Bonsi riesce a raggiungere una sintesi encomiabile dal punto di vista tecnico ed espressivo, non accusando mai stanchezza, monotonia, banalità o, peggio, quelle « incoerenze », fra significato del testo ed espressione musicale, che i già ricordati « censori » vollero scorgero nello « *Stabat Mater* » del Pergolesi.

Il lavoro ha una scorrevolezza sicura, avvalendosi di una varietà discorsiva fatta, in ultima analisi, di piccoli ritrovati; il linguaggio armonico e contrappuntistico, non privo di alcuni originali atteggiamenti (però di scarso sviluppo), è per lo più incanalato sul solco scarlattiano: l'uso frequente della tipica *sesta napoletana*; le molte dissonanze (quasi sempre nel gioco dei « ritardi »), più ricche e coraggiose nella caratterizzazione di atmosfere tese e drammatiche; lo slancio dialogico dei violini (o delle due parti cantanti), in progressioni ostinate di immediata suggestione (citiamo il caso bellissimo del *Fac me tecum pie flere*); l'alternanza dei contrappunti dotti, ad imitazione stretta, con gli andamenti accordali, semplici ed orecchiabili: tutto questo, se non ci procura il sapore di particolari novità, ci costringe però a un'attenzione assai profonda.

L'autore, che fu senz'altro uno dei *dilettanti* del Settecento, dimostra una padronanza tecnica indiscutibile e, ad onta di qualche ingenuità (non certo in disaccordo con

(13) Molti sono gli esempi di melodie di gusto popolaresco (di schietta marca napoletana); ci limitiamo a sottolineare il caso del 2° verso della strofa *Quando corpus morietur*: il tema del *Fac ut animae donetur* (contralto e poi soprano) è tratto da una vecchia melodia popolare, oggi tornata in gran voga [11 note corrispondono!] con la canzonetta intitolata « *Come prima, più di prima, l'amero* » (ci sia perdonato l'accostamento!).

l'inimitabile semplicità del testo), anche una vigorosa forza interiore. Specie se lo si mette a raffronto con tanta produzione sacra del suo tempo, il lavoro merita il nostro più vivo interesse, anche se il nome del compositore è forse il più ignoto fra i dimenticati maestri italiani del XVIII secolo.

GIUSEPPE ANTONIO BRESCIANELLO
E UN SUO CONCERTO A TRE SCONOSCIUTO

DI ADELMO DAMERINI

Sarà utile ricordare che, qualche anno fa, ho potuto ritrovare nella Biblioteca del Conservatorio di Firenze, *Dodici Concerti a tre* di G.A. Brescianello affatto sconosciuti agli storici e ai Lessici più importanti. Infatti l'Eitner non cita, di questo musicista bolognese della fine del Seicento e dei primi del Settecento, che solo le Sinfonie op. I, le Sonate, una Messa e i pezzi per « colascione » (1). Herman Abert parlò di Brescianello nella relazione di un Congresso e nel libro su Jomelli (2) e lo Schubart, nel suo celebre Trattato, senza forse conoscere questi *Concerti a tre*, lo presenta come compositore facile e grazioso (3). Avvenne poi che i primi Sei Concerti *a tre* da me trascritti furono stampati dall'editore Barenreiter di Kassel e di questi Sei detti notizia in una breve nota inserita nella « Collectanea Historiae Musicae » dell'editore fiorentino Olschki (4) e Alfredo Bonaccorsi ne fece una acuta e lusinghiera recensione nella *Rassegna musi-*

(1) R. EITNER, *Quellen-Lexicon*, Bd. 2 (Leipzig 1900) pag. 186.

(2) H. ABERT, *Zur Geschichte der Oper in Wurtemberg*, in: III kongress der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25, bis 29 Mai 1909; Bericht (Wie, Leipzig 1909) pag. 187. Idem, Niccolò Jommelli als Opernkomponist (Hal a S. 1908) pag. 61, 65, 66.

(3) Ch. F. D. SCHUBART, *Iden zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Wien 1806), pag. 149.

(4) A. DAMERINI, *I Concerti a tre di G.A. Brescianello*, in « Collectanea Historiae Musicae, Vol. I (Firenze 1953) pag. 165-170.

cale ⁽⁵⁾. Degli altri Sei Concerti, ancora del tutto sconosciuti, feci pure la trascrizione e di uno di questi, l'*Undecimo*, è stata proposta la esecuzione in questa Settimana musicale senese.

* * *

Prima di analizzare questo unico Concerto in programma credo utile segnalare la importanza di questi Concerti per la conoscenza della musica strumentale del primo quarto del Settecento, un po' ancora oscuro e che precede la formazione decisa della forma-sonata vera e propria in tutti i suoi aspetti del concerto, del trio, del quartetto, della sinfonia.

Anche sarà necessario citare le poche notizie biografiche già da me segnate in *Collectanea* sopradetta. Brescianello è nato a Bologna verso il 1690. Forse avrà studiato con qualcuno di quella fiorente scuola, che in particolare coltivava la musica strumentale, come i Vitali, Mazzaferrata, Degli Antonii, Bassani, Torelli, Corelli. Nel 1715 fu condotto a Monaco dalla Principessa Elettorale, che lo portò da Venezia. Nel « Kreisarchiv Munchen » si trova una nota personale « Bressanelli Unter der Suite Ihrer Churf. Durchlaucht unser gradigsten Frauen ist auch Joseph Bressonelli Violinist von Venedig alhero khomen... ». Secondo il Sandberger il soggiorno del Brescianello a Monaco fu brevissimo, poichè, in una nota dello studio su Dall'Abaco, lo trova già a Stoccarda (Ducato di Wurttemberg) nel 1716 ⁽⁶⁾. Qui fu iscritto, come risulta dagli Atti della Musica di Corte, sotto il titolo di « Musique Director, Maitre des Concerts de la chambre » col salario di fiorini 160. Sembra che abbia ricoperto questa carica fino al 1751, succedendogli il violinista Holzbauer di Vienna. Brescianello morì nell'anno 1757 nella stessa città di Stoccarda.

Questi Sei concerti a tre, ancora ignoti, hanno fon-

⁽⁵⁾ La Rassegna Musicale, a. 21 (Torino 1951), pag. 336.

⁽⁶⁾ E.F. DAL ABACO, *Ausgewählte Werke*, Th. I in « *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* », Jg. I (Leipzig 1900) pag. XXIII.

damentalmente, le caratteristiche dei primi Sei Concerti pubblicati dal Bärenreiter. Essi, che possono considerarsi subito posteriori alle opere di Corelli sia per la successione di tempi, diversi nel movimento, sia per l'assenza delle forme di danza (solo il concerto IX ha un Menuet), affermano uno stacco deciso dallo stile barocco e un atteggiamento risoluto verso la predilezione della accuratezza architettonica di gusto classico. I tre strumenti si mantengono indipendenti, quasi sempre camminando in forma imitativa, e il violoncello non ha sempre la funzione di « basso continuo », ma partecipa spesso al dialogo dei due violini « concertando » anch'esso. Veramente si potrebbe sollevare il problema se il Brescianello, partecipando alla pratica del tempo, intendesse, qualche volta, raddoppiare la parte del Basso con uno strumento realizzatore, in quei momenti almeno in cui è facile notare la funzione eminentemente armonica del Basso: vedi, per esempio, nel Concerto Settimo e in qualche momento del dodicesimo. Invece nel Presto e nell'Allegro del Concerto Decimo e in alcune parti dell'Undecimo, il violoncello è chiaramente solista. E' noto che spesso non si scriveva numeri sulla parte del Violoncello e si trova segnato: « solo violoncello » o « senza organo »; ciò si può vedere nel *Miserere* in mi minore di A. Scarlatti esistente nella Biblioteca della Filarmonica di Bologna (ms. 443).

Per la evidente compiacenza della forma contrappuntistica, Brescianello si rivela più uno spirito costruttivo che un'anima contemplativa, poichè anche gli Adagi si svolgono senza abbandonarsi alla effusione melodica e piuttosto obbedendo al disegno architettonico. Eppure la qualità dei temi, oltre ad essere di una plasticità strofica rigorosa, si manifesta originale e, spesso, di una eleganza incomparabile e di una fresca fantasia. Se si volesse avvicinare questi Concerti ad opere di contemporanei, oseremmo ritenerli certamente anteriori a quelle di Somis (1722) o di Tartini (1734) e piuttosto coevi di alcune opere di Geminiani (1716) o del Bontempi (op. XII

del 1720). Anche questi Sei Concerti, come i primi Sei, sono composti di tre Tempi (Allegro, Adagio, Allegro): gli ultimi concerti decimo, undecimo, dodicesimo, contengono un Adagio anche nell'inizio.

* * *

Diamo qui una analisi del Concerto Undecimo presentato in questa Settimana Senese.

Il Concerto Undecimo, in mi minore, si inizia con un *Adagio* di sole ventisei misure, come introduzione all'*Allegro* seguente. E' formato di due bellissime frasi tematiche, che si intrecciano fra loro senza variazioni e con fantasiose modulazioni a toni vicini. Segue un *Allegro* ampiamente sviluppato su di un lunghissimo tema a carattere spiccatamente violinistico, che poi è imitato alla dominante dal secondo violino. Dopo un periodo di sviluppo costituito da elementi del tema, avviene una ripresa nella tonalità maggiore senza la sua risposta. Il Tempo continua fantasiosamente, pur senza sostanziali cambiamenti tematici e solo con sapienti trasporti tonali e di frase. Il seguente *Largo* è il vero *Adagio* del Concerto a differenza di quello iniziale che può considerarsi Introduzione al Tempo seguente. Questo *Largo* ha la sua costruzione binaria, essendo formato di due parti ritornellate. Di singolare ha il tema parallelo nei due violini e non in imitazione. La seconda parte ha lo stesso tema alla dominante, ma si sviluppa in modo diverso, con alcune imitazioni di elementi tematici e con varie modulazioni. Il *Presto* finale è, pure, bipartito con le sue due parti in ritornello. Il tema violinisticamente mosso si svolge precedendo quasi un secondo tema alla dominante, che però non appare nella seconda parte che è costruita col primo tema al relativo maggiore.

In conclusione questo Undecimo Concerto, che è uno dei più belli della raccolta, segna un passo in avanti tanto nella tecnica violinistica, quanto nella forma costruttiva e nella scioltezza del linguaggio.

SEI DUETTI PER 2 VIOLONCELLI DI FELICE GIARDINI IN UN DIMENTICATO MANOSCRITTO VIENNESE

DI MARIO FABBRI

Agli scritti dei non molti studiosi che si sono fin qui occupati, più o meno di sfuggita, della vita e della vasta opera di Felice Giardini ⁽¹⁾, con l'intento di valorizzare qualche aspetto peculiare dell'arte del violinista e compositore torinese, desideriamo far seguire questo nostro breve saggio, affinché, unito agli altri, possa fornire un ulteriore contributo alla completa « rivalutazione » di Felice Giardini; ad uno studio, cioè, vasto e approfondito — che ci auguriamo molto prossimo — valido a mettere in piena luce i non pochi autentici meriti che l'estroso e geniale maestro piemontese seppe acquistarsi nel corso della sua lunga e operosa esistenza.

Prima di passare all'oggetto particolare del nostro studio, fissiamo i dati fondamentali della biografia, fino

⁽¹⁾ Ch. BURNLEY, *A general history of Music*, Londra 1789; L. TORCHI, *La musica strumentale in Italia*, Torino 1901; Appendici ai 2 volumi seguenti: F. GIARDINI, *Sonate per cembalo con violino o flauto traverso. Op. 3 e Quartetti Op. 23 n. 3 e 4*, « I Classici Italiani », Milano 1941; G. RONCAGLIA, *Il melodioso Settecento italiano*, Milano 1935; R. A. MOOSER, *Annales de la Musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle*, Ginevra 1948; W. C. SMITH, *The Italian Opera and Contemporary Ballet 1789-1820*, Londra 1955; A. DAMERINI, *I Quartetti di Felice Giardini*, in « Musicisti piemontesi e liguri », Siena 1959.

ad oggi conosciuti: Felice Giardini nacque a Torino il 12 aprile 1716. Ancora ragazzo fu inviato dal padre a studiare a Milano (alla guida di Giuseppe Paladini, che era a quel tempo maestro di cappella nella basilica di S. Simpliciano e abbastanza reputato come compositore di musica sacra), poi venne richiamato nella città natale, al fine di perfezionarsi nel violino col celebre Giovanni Battista Somis (1686-1763), allievo di A. Corelli. Terminati gli studi, passò a Roma, dove, ancor giovanissimo, fu accolto fra i violinisti d'orchestra di un teatro, per poi portarsi — sempre in qualità di violinista — a Napoli, nell'orchestra del teatro S. Carlo. Nel 1748 lasciò la città partenopea per recarsi, in giro di concerti, in Germania, dove raccolse i primi trionfali successi. Raggiunse anche Parigi, acclamatissimo, nel 1749, e fu allora noto in Francia come *Dejardins*. Nella primavera del 1750 si portò stabilmente a Londra, ben presto considerato « il primo violinista d'Europa ». Il soggiorno londinese divenne pressochè definitivo: per oltre quarant'anni il maestro svolse un'intensa ed ininterrotta attività, sia come concertista, compositore e insegnante (di violino e di canto), sia in veste di impresario e direttore teatrale. Dal 1784 al 1789 fu di nuovo in Italia, soprattutto a Napoli. Rientrato a Londra, Giardini riprese la sua instancabile attività; finchè, portatosi a Mosca (1796) per un giro di concerti — assieme alla cantante (sua allieva) M. Laurenti e al castrato A. Testore — morì nella città russa, di risipola, il 17 dicembre 1796 ⁽²⁾.

Nella vastissima produzione di Felice Giardini — la quale comprende anche varie opere da teatro, un oratorio, ouvertures per orchestra e qualche lavoro didattico (per canto, per cembalo e violoncello) — emergono senza dubbio i 31 volumi di musica strumentale da camera, pub-

⁽²⁾ Per quanto riguarda la data di morte di F. Giardini c'è ancora un po' di confusione fra gli storici. Alcuni, infatti, accettano la data seguente: 8 giugno 1796 (anzichè 17 dicembre 1796). Cfr.: *Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti*, Milano 1959 (pag. 528); A. DAMERINI, *Art. cit.* (pag. 43); etc.

blicati (quasi tutti) a Londra fra il 1751 e circa il 1790; tali volumi comprendono: « *a soli* » e *sonate* per violino [alcuni col Basso], *duetti* per 2 violini e per violino e violoncello, *sonate* a 2 violini e basso, *sonate* per cembalo [pianoforte] con violino [e con flauto traverso], *trii* per archi, *trii* per cetra, violino e basso, *quartetti* per archi [2 con l'oboe al posto del 2° violino], *quartetti* per cembalo e archi, *quintetti* per archi e *concerti* per violino e orchestra. Soltanto una minima parte di queste opere è stata modernamente edita od eseguita in occasione di concerti dedicati a « riprese » di musiche del Settecento ⁽¹⁾.

Per quanto riguarda la biografia del Giardini — per la quale occorrerebbe svolgere accurate ricerche soprattutto a Londra — siamo in grado di segnalare ben poco di nuovo; tuttavia riteniamo di un certo interesse non trascurare le due notizie che abbiamo trovato nella *Gazzetta Toscana* qualche tempo fa, dato che esse potranno risultare tutt'altro che inutili a chi redigerà l'auspicata monografia sul maestro piemontese.

La prima notizia, del 1767, è valida a documentarci, indirettamente, la bontà della *scuola violinistica* che il Giardini aveva aperto a Londra intorno al 1751, e nella quale si formarono — lungo il corso di oltre quarant'anni — moltissimi musicisti, anche di vaglia. Uno di questi — di cui non è però rimasta traccia, neanche nei dizionari più vasti (per la sua probabile immatura morte) — assimilò con tale rapidità gli insegnamenti del maestro che, già all'età di quattordici anni, lo troviamo a spasso per l'Europa, a dar concerti un po' dappertutto, avendo, oltre « *l'imperial Protezione di Sua Maestà la Regina Apostolica* », anche « *la permissione di viaggiare per tre anni l'Europa* », in veste di « *Virtuoso*

⁽¹⁾ Per le edizioni moderne delle opere di F. Giardini, vedi: A. DAMERINI, *I Quartetti di Felice Giardini*, in « Musicisti piemontesi », la trionfale esecuzione del 1° quartetto dell'opera 23 (in Mi bemolle maggiore, per Violino, 2 Viole e Violoncello), da noi revisionato per la « Settimana Musicale Senese » del 13-21 settembre 1959. Il materiale si trova nell'archivio musicale dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena.

di camera » della medesima regina (interprete, anche, di proprie composizioni).

Il nome di questo giovanissimo violinista e compositore è Francesco de la Motte — o, più semplicemente, *la Motte* — nato a Bruxelles nel 1753. Ecco la cronaca del suo trionfale concerto tenuto a Firenze, nel Palazzo Pitti e alla presenza di tutta la corte, il 25 agosto 1767 (in onore della granduchessa Maria Luisa di Toscana): « *Nel tempo del pranzo, in mezzo a molti suonatori che lo accompagnavano, fece sentire sul violino il Sig. Francesco la Motte uno spiritoso [= geniale] concerto da lui medesimo composto, che, per per la veloce e dolcissima maniera di suonarlo, arrivò a sorprendere, considerata anche l'età del professore — non eccedente gli anni 14 — quella nobilissima udienza. Questo giovane, nato in Bruselles (sic) e istruito in Londra dal celebre Sig. Giardini, si è già meritata l'imperial Protezione di S.M. la Regina Apostolica, avendolo dichiarato Suo Virtuoso di camera, e, come tale, ha la permissione di viaggiare per 3 anni l'Europa* » (4).

La seconda notizia, relativa proprio all'ultimo periodo che Giardini trascorse in Italia, ci fa incontrare il maestro a Siena, ed è valida a presentarcelo, oltre che dal lato artistico (interprete di sue stesse composizioni), anche da quello umano: « *Il celebre Sig. Felice Giardini, mosso a compassione dalla critiche circostanze dell'onesta Vedova lasciata dal Maestro di Cappella di questa Metro-*

(4) Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1767, pag. 145. Vedi anche a pag. 137, dove si riporta la cronaca di un precedente concerto (10 agosto 1767), durante il quale « *si meritò l'universale applauso ed ammirazione il Sig. Francesco de la Motte, nativo di Bruselles (sic), che gode la protezione di S.M.I. la Regina d'Ungheria, il quale, non compiti per anco i 14 anni, suonò con tal franchezza e buona maniera un concerto sul violino, che, egualmente eseguito, avrebbe fatto decoro a qualunque altro professore* ». Il giovane violinista partì da Firenze l'8 settembre dello stesso anno: « *Il Sig. Francesco la Motte, abbastanza lodato in altra Gazzetta per la sua grande abilità nel sonare il violino, partì nel dì 8 alla volta di Roma, per seguitare l'intrapreso viaggio, non senza aver riportato dal nostro Real Sovrano un premio di buona somma di zecchini, per il concerto da lui eseguito, in tempo del pranzo pubblico, il dì 25 caduto [mese]* » (vedi: *Gazzetta Toscana*, Anno 1767, pag. 154).

politana [di Siena], si determinò a soccorrerla con il provento di un'Accademia [= concerto] che volle dare a di lei profitto. Fu questa [accademia] pertanto eseguita nel dì 29 dello scroso [mese di Giugno 1786] nel Teatro dell'Accademia « Intronata », magnificamente illuminato a giorno a spese di rispettabili Persone. Oltre diverse Overture e Cantate — eseguite dai nostri Professori, gratuitamente concorsi ad un'opera così pia — il prelodato Sig. Giardini suonò un Concerto, un Trio e due Quartetti con tale e tanta dolcezza e maestria da sorprendere l'Udienza, nonchè da meritare i singolari applausi. Il dì lui animo, veramente benefico, fu encomiato in generale, e servì d'esempio perchè molti gratuitamente s'impiegassero in tutto ciò che riguarda l'apparato e l'esecuzione. Da ciò ne accadde che l'intero prodotto [= guadagno], senza diminuzione d'alcuna spesa, fu consegnato alla Vedova di cui si parla » ⁽⁵⁾.

* * *

Intendiamo richiamare ora l'attenzione del lettore sul vero oggetto che ha motivato il presente saggio, e cioè su un particolare e « raro » lavoro di Felice Giardini, di cui ci è pervenuto — stando al risultato delle ricerche sin qui condotte — un solo esemplare manoscritto, completo nelle sue due « parti » staccate ⁽⁶⁾, conservato nella biblioteca della « Gesellschaft der Musikfreunde » di Vienna; trattasi dei *Sei Duetti a Violoncello Primo e Violoncello Secondo del Sig. Giardinij* (sic), giuntici in buona copia (abbastanza corretta) della fine del Settecento ⁽⁷⁾.

Il maestro torinese si era dedicato al *duetto* — forma solottiera particolarmente amata nel secolo decimottavo, soprattutto nei paesi nordici — fin dai primissimi anni

⁽⁵⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1786, pag. 111.

⁽⁶⁾ Entrambe le « parti » constano di 25 pagine (ognuna), comprese le prime rispettive, riservate al frontespizio.

⁽⁷⁾ Il frontespizio che abbiamo riportato è relativo alla parte del 2° Violoncello. La parte del 1° violoncello reca solo la seguente intestazione: *Duetti a Violoncello Primo*.

della sua permanenza a Londra; tanto è vero che già l'*Opera* 2, data alle stampe verso il 1752, comprende la prima serie dei 6 *Duetti a 2 violini* ⁽⁸⁾, seguita poi da altre due raccolte similari — l'*Opera* 10 e l'*Opera* 13 ⁽⁹⁾ — e dai 6 *Duetti per violino e violoncello*, *Opera* 14 ⁽¹⁰⁾. In un manoscritto della biblioteca del Conservatorio di Milano si ha, ancora, un'altra coppia di duetti: uno per violino e viola, e l'altro per violino e violoncello.

Nonostante l'evidente possibilità di ampia scelta — per di più sulla base di opere a stampa — abbiamo preferito esaminare e revisionare proprio il dimenticato manoscritto viennese ⁽¹¹⁾, non soltanto perchè ci eravamo imbattuti in un'importante notizia, del 1795, relativa all'esecuzione dei brani contenuti in tale manoscritto, ma anche e soprattutto perchè quest'opera viene a portare un contributo italiano alla scarsissima letteratura « duettistica » per 2 violoncelli: contributo tutt'altro che trascurabile e, anzi, per molti aspetti prezioso, cui dovrebbe arridere una singolare fortuna, anche in sede didattica (nei nostri conservatori di musica).

L'opera comprende, come si è detto, sei *duetti*, tutti composti di soli due « tempi », secondo l'ordine seguente:

DUETTO N. 1 (in *Si bem. magg.*) = *Allegretto - Grazioso*
(tempo di Minuetto)

DUETTO N. 2 (in *Fa maggiore*) = *Moderato - Allegro*
(Tamburino)

DUETTO N. 3 (in *Do maggiore*) = *Un poco Allegro - Allegretto* (Giga)

⁽⁸⁾ Vedine un esemplare nel British Museum di Londra.

⁽⁹⁾ Un esemplare dell'*Opera* 10 si conserva nella Biblioteca Nazionale di Parigi; un esemplare dell'*Opera* 13 giace nel British Museum di Londra.

⁽¹⁰⁾ Anche di quest'opera il British Museum di Londra conserva un esemplare.

⁽¹¹⁾ Soltanto R. EITNER (*Quellen-Lexikon*, Band 4, pagg. 238-240), segnala i *duetti per 2 violoncelli* di F. Giardini.

DUETTO N. 4 (*in Sol maggiore*) = *Allegro moderato* -
Allegretto (Rondò)

DUETTO N. 5 (*in Re maggiore*) = *Andante* - *Grazioso*
(Minuetto)

DUETTO N. 6 (*in La maggiore*) = *Cantabile* - *Allegro*
(Rondò)

Le sei composizioni, pur nella loro brevità, rivelano la mano abilissima del maestro piemontese, il quale non perde l'occasione di questo insolito connubio strumentale dialogante, per mettere in bella evidenza non solo una estrosa inventiva tematica e una spiccata padronanza tecnica (nell'articolazione delle parti e nel graduale sviluppo del discorso melodico e « armonico »), ma anche un'insospettata conoscenza di tutte le possibilità « espressive » del violoncello; basterà misurare con quanta arguzia il Giardini sappia sfruttare il « *lato umoristico* » — per dirla con Jarro — dello strumento, con quei rapidi salti dalle note gravi alle acute: « *come accade ai ragazzoni cresciuti in fretta, quando la voce, divenuta bassa quasi d'un tratto, spesso emette degli inattesi suoni acuti e sproportionati!* » ⁽¹²⁾.

La profonda conoscenza che il Giardini dovette avere del violoncello, è del resto comprovata dal fatto che egli volle dedicare a questo strumento anche alcuni *Esercizi*, composti con chiari intenti didattici ⁽¹³⁾.

Per i sei *duetti* a 2 violoncelli del maestro torinese — il secondo, in Fa maggiore, sarà eseguito nel corso della XIX « Settimana Musicale Senese » — sono quindi perfettamente valide quelle considerazioni basilari che fu-

⁽¹²⁾ Sotto questo aspetto è esempio assai significativo il « *passaggio* » finale (del violoncello) contenuto nell'ultimo tempo (Rondò) del *Quartetto in Mi bemolle maggiore, Opera 23 n. 1* (già citato nella nota n. 3).

⁽¹³⁾ Si tratta degli *Esercizi per il cembalo e per il violoncello*, conservati nella Biblioteca del Conservatorio « G. Verdi » di Milano.

rono fatte a proposito dei *duetti* a 2 violini di Giovan Battista Viotti: l'ossequio al gusto del tempo è in fondo motivo di espressione raffinata e intima, come per intrattenersi in un piacevole colloquio a due, quando scherzoso e leggero, quando pieno di interrogazioni, di indagini, di proposte ora dolci, ora garbate, ora più tese e sensibili.

Nel *duetto* tutto è scoperto, tutto agisce alla luce del sole: se vi sono giochi di contrappunto, questi devono essere chiari, semplici, trasparenti, e quindi dimostrare una assoluta padronanza della tecnica costruttiva, anche se questa è esercitata a proposito di una polifonia ridotta ai minimi termini, cioè a due sole parti; se vi sono momenti di abbandono lirico, questi hanno da figurare con la dovuta misura, sotto l'esercizio di un controllo inflessibile; se vi sono passaggi di virtuosismo, l'equilibrio — essenziale al mantenimento delle rispettive pertinenze delle due parti — dovrà far sì che siano essi distribuiti con sagacia e opportunità; se poi vi sono interventi propriamente decorativi, la mano del compositore dovrà essere ferma nel non indulgere, ma semmai dovrà esplicitare opera di rinuncia ⁽¹⁴⁾.

La piena rispondenza che, nei confronti di queste « norme » essenziali, rivela l'opera del Giardini, può del tutto giustificarci se tali *duetti* — forse proprio in virtù della loro semplice e varia architettura — poterono essere eseguiti a Firenze (Teatro della Pergola), « *tutti insieme, uno di fila all'altro, con vera, crescente e intiera soddisfazione della numerosa udienza* », il 2 maggio 1795, dai « *Signori Luigi Bichi-Lolli e Giuseppe, suo Figlio, Professori di Violoncello al servizio di Sua Maestà il Re di Prussia* » ⁽¹⁵⁾.

⁽¹⁴⁾ Cfr.: R. GIAZZOTTO, *Giovan Battista Viotti*, Milano 1956 (pagg. 193, 198 e 199).

⁽¹⁵⁾ Vedi *Gazzetta Toscana*, Anno 1795, pagg. 18 e 32. Naturalmente l'esecuzione di cui si parla nella « cronaca » fiorentina non è la *prima*. Noi pensiamo che i *duetti per 2 violoncelli* risalgano al 1770.

Anche questa preziosa raccolta di *duetti* finisce dunque per offrire un ulteriore stimolo agli studiosi, per intraprendere un lavoro sistematico e approfondito, a vantaggio della maggiore conoscenza della vita e dell'opera del musicista piemontese, il quale, proprio nel periodo più denso di sviluppi e di sorprese, nella transizione fra due epoche musicali, non restò dietro a nessuno, ma anzi giocò talvolta un ruolo non indifferente — soprattutto con i *quartetti* — di anticipatore convinto e geniale.

GIUSEPPE FERLENDIS VIRTUOSO BERGAMASCO
E IL SUO CONCERTO PER OBOE IN FA MAGGIORE

DI GUGLIELMO BARBLAN

Giuseppe Ferlendis: chi era costui? Poichè si tratta di un nome quasi ignoto anche nella cerchia ristretta degli storici della musica, è dunque necessario cominciare col dare qualche notizia su questo autore. Il suo nome compare — forse per la prima volta — nella seconda edizione del dizionario del Gerber ⁽¹⁾, dove si legge che questo Ferlendis fu un virtuoso di oboe e di corno inglese nato a Venezia, che operò nel 1787 a Vicenza, nel 1800 a Trieste, e che ebbe un fratello anch'esso celebre oboista. Assai più informato il Fétis ⁽²⁾ affermò invece che il nostro ignoto eroe nacque a Bergamo e precisamente nel 1755 da famiglia di musicisti. Riuscì a eccellere nel proprio strumento al punto che a vent'anni, nel 1775, fu chiamato a Salisburgo presso la cappella musicale arcivescovile dove dimorò un biennio e dove si perfezionò nel corno inglese. Nel 1778 partì per Brescia e Venezia. Il 1793 lo trovò a Londra dove impose la propria arte avendo a compagno di successi il famoso contrabbassista veneziano Domenico Dragonetti (1763-1846), e dove fece ascoltare sue musiche

⁽¹⁾ ERNEST LUDWIG GERBER, *Lexikon der Tonkünstler*, Lipsia 1812.

⁽²⁾ F. J. FÉTIS, *Biographie universelle*, Parigi 1862, vol. III.

cameristiche (trii, quartetti, e duo concertanti per oboe e corno inglese). Col 1802 si trasferì a Lisbona, dove morì. Ebbe due figli ambedue suoi allievi: ANGELO (Brescia, 1781) oboista di grido che viaggiò la Germania e si spinse fino in Russia; e ALESSANDRO (Venezia, 1783) che, gareggiando col padre nella gloria di virtuoso, lo seguì nel 1802 a Lisbona dove in quest'anno sposò la cantante romana Barberi (un contralto che godette fama europea), nel 1805 si esibiva a Parigi e nel 1810 fece ritorno in Italia.

Queste le notizie fornite dal Fétis che, più o meno, sono state ripetute dai vari dizionari e anche dagli scrittori di cose bergamasche ⁽³⁾; lo Schmidl ⁽⁴⁾ riferisce però la presenza di un quarto Ferlendis, certo ANTONIO, che nel novembre 1810 occupava il posto di primo oboista e di corno inglese nell'orchestra del Teatro Nuovo di Trieste, e aggiunge che il nostro Giuseppe « pubblicò Concerti e Studi per oboe, un Concerto per corno inglese, due Concerti per flauto, ecc., lavori che furono stampati a Parigi ed a Londra ». Eitner invece, più prudente ⁽⁵⁾, dopo aver ripreso i dati biografici già noti, citò come opere a stampa del Ferlendis i soli due Concerti stampati a Parigi « A la typographie de la Syrenne », oggi posseduti dalla Biblioteca del Conservatorio di Milano e di cui uno, il primo in *fa maggiore*, viene presentato nel programma della presente « Settimana Senese ».

Fin qui le notizie tratte da quei dizionari che riportano il nome del Ferlendis; ad esse facciamo seguire quelle altre che è stato possibile rintracciare in fonti diverse. Anzitutto le fonti italiane, le quali vengono subito a smen-

⁽³⁾ Anche G. DONATI-PETTENI in *L'Arte della musica in Bergamo*, Bergamo 1930, pag. 48, ripete le notizie del Fétis; soltanto egli ritiene che il nome del musicista fosse, in origine, Berlendis in quanto fra i nomi del luogo non esistono Ferlendis. Però in tutte le stampe e nei documenti — a cominciare dalle lettere di Mozart che ebbe dimestichezza con l'oboista di Bergamo — troviamo sempre il nome Ferlendis e mai Berlendis. Non è da escludere, eventualmente, che il musicista avesse egli stesso modificato il proprio cognome.

⁽⁴⁾ CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano 1937, vol. I.

⁽⁵⁾ R. EITNER, *Quellen Lexikon*, Lipsia 1900-04, vol. IV.

tire che il Bergamasco sia stato presente a Salisburgo dal 1775 al '78, come viene ripetuto. Il 31 maggio 1776 infatti il concertista famoso è a Torino e si fa applaudire al Teatro Carignano: ce lo comunica il frutto di una ricerca di C. di Pamparato ⁽⁶⁾ che riferisce quanto segue:

« 1776. Il 31 maggio al Teatro Carignano, si producono i fratelli Ferlendi e lo Zaniboni in un concerto per mandolino, flauto e oboe. Giuseppe Ferlendi, nato a Brescia (?) nel 1755, fu celebre concertista di oboe. Quando venne a Torino pel suo primo concerto apparteneva già all'orchestra di Salisburgo. Il Mozart scrisse per lui un concerto in fa per oboe ».

Sempre il Pamparato riporta, più sotto, la notizia di un secondo concerto che, ancora a Torino, i due Ferlendis tennero tre anni più tardi:

« 1779. Secondo concerto dei fratelli Ferlendis e del Delfino per violoncello, oboe e corno inglese. 23 luglio ».

Appena ventenne, nel 1776, il nostro Ferlendis era dunque artista già noto se veniva invitato a tenere un concerto nell'importante teatro di Torino: e il successo dovette essere notevole se a Torino ritornava nel '79. Nelle due citate accademie figurano anche: la prima volta un mandolinista certo Zaniboni; e la seconda, il noto violoncellista Alessandro Delfino che era il 1° violoncello dell'orchestra del Teatro alla Scala allora da un anno inaugurato; e il Ferlendis si esibisce col fratello suonatore di flauto e di corno inglese: è probabile che si tratti di Antonio, di cui parla lo Schmidl. Ma nell'estate del 1776 il Ferlendis si trova ancora in Italia e, proseguendo un suo giro di concerti, lo vediamo spingersi fino a Firenze, dove il 3 e 12 agosto suona con successo, come ci viene documentato da un articolo apparso sulla « Gazzetta Toscana » di quell'anno ⁽⁷⁾:

« Trovandosi di passaggio in questa Città il Sig. Giuseppe Ferlendis [...] professore d'oboe e corno Inglese [...], nella sera dello scorso sabato [3 agosto 1776] dette nel Teatro di Via S. Maria

⁽⁶⁾ S. CORDERO DI PAMPARATO, *Gaetano Pugnani violinista torinese*, in « Rivista Musicale Italiana », vol. XXXVIII, 1930, pag. 554, 555.

⁽⁷⁾ « Gazzetta Toscana », 1776, pagg. 125-126 (Bibl. Naz. di Firenze, segnatura Ge. III. 930). Dobbiamo questa segnalazione alla cortesia del giovane e valoroso collega Mario Fabbri.

un'Accademia, nella quale eseguì bravamente diversi concerti con detti istrumenti, per cui riportò il maggior applauso [...], particolarmente [per] il corno Inglese che, per la sua novità e dolcezza, recò una grata sorpresa a' circostanti. Lunedì sera [12 agosto] sarà nuovamente ripetuta ».

Ora, basterebbero queste testimonianze a persuaderci di un fatto incontrastabile: che, cioè, nel 1776 il Ferlendis *non poteva essere* alla corte arcivescovile di Salisburgo, notoriamente tanto avara nel concedere permessi, se riusciva a girare così tranquillamente l'Italia. Anche se condivisa dall'autorevole Köchel ⁽⁸⁾, la data del '76 come anno d'ingresso del Ferlendis a Salisburgo era dunque errata. Ed ecco, infatti, che Bernhard Paumgartner viene a chiarire la cosa ritrovando a Salisburgo il decreto col quale il severissimo arcivescovo Hieronymus Colloredo, accogliendo la supplica del Ferlendis, lo nominava oboista della cappella della sua corte in data 1 aprile 1777, con lo stipendio annuo di 540 fiorini ⁽⁹⁾. (Da notare che, a quell'epoca, Mozart percepiva 500 fiorini annui!).

La permanenza del Ferlendis si protrasse dal 1° aprile '77 alla fine giugno del '78: a questa data, nonostante che egli fosse divenuto il « favorito » della corte (così scriverà il padre di Mozart, Leopold, al figlio) egli abbandonò Salisburgo, adducendo la scusa che l'aria del posto non confaceva alla salute della moglie (nel frattempo si era, dunque, sposato). Dalla data del suo ingresso nella città arcivescovile egli ebbe costanti contatti col grande Mozart per la durata di quasi sei mesi, cioè fino a quando Mozart partì per Mannheim (22 settembre): e che il sommo musicista gli riservasse stima e simpatia è dimostrato dal fatto che compose per lui un Concerto per oboe, e che non mancherà di ricordarlo nelle future sue lettere. Dalle lettere che Leopold Mozart invia al figlio, veniamo a conoscenza del carattere bizzarro e del temperamento inquieto del

⁽⁸⁾ KÖCHEL-EINSTEIN, *Verzeichnis... Tonwerke W. A. Mozarts*, Lipsia 1937, pag. 520.

⁽⁹⁾ B. PAUMGARTNER, *Zu Mozarts Oboen-Concert C dur KV 314* (285d), in « Mozart-Jahrbuch », Salisburgo 1950, pag. 24.

Ferlendis: in uno scritto del 1° novembre 1777 egli narra come l'oboista avesse chiesto all'arcivescovo di poter andare a Vienna dove avrebbe guadagnato di più (e la corte locale gli assegnerà un compenso straordinario di 2 ducati per ogni esecuzione solistica); e che, essendo andato un giorno a caccia di uccelli (da buon bergamasco non rinunciava, evidentemente, alla polenta e uccelli), era caduto malamente battendo il petto sì da non poter suonare per alcun tempo. Insomma, dato il suo spirito avventuroso, il Ferlendis preferì la vita randagia del virtuoso di professione alla tranquillità di una posizione dignitosamente sicura.

Un'altra testimonianza della presenza del Ferlendis nel Veneto attorno al 1787 (come già comunicato dal Gerber) l'abbiamo trovata nella biografia del coetaneo operista ferrarese Alessio Prati (1750-1788) tramandataci dal Florimo ⁽¹⁰⁾. Parlando dell'opera *Demofoonte* che il Prati fece rappresentare al Teatro S. Benedetto in Venezia nel carnevale del 1787 ⁽¹¹⁾, il Florimo scrive che, per soddisfare il capriccio del celebre castrato Gaspare Pacchiarotti, il Prati compose un'aria « di un effetto tutto nuovo » in quanto era accompagnata dall'arpa e dal corno inglese, e che questo insolito strumento « era suonato dal bravo Ferlendis ».

Trasferitosi a Londra attorno al 1793, probabilmente in seguito a invito del Dragonetti che colà trionfava, ebbe l'onore di partecipare il 4 maggio del 1795 all'ultima grande manifestazione data in onore di Haydn, che abbandonava definitivamente la capitale inglese. Ferlendis eseguì un Concerto di propria composizione; Haydn, ascoltandolo, ebbe l'impressione di trovarsi di fronte ad un esecutore di « medio calibro », e come tale lo annotò nel pro-

⁽¹⁰⁾ FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli*, Napoli 1889, vol. II, pag. 404.

⁽¹¹⁾ TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento*, Venezia 1897, pag. 400.

prio diario ⁽¹²⁾. Evidentemente l'età e la vita movimentata avevano influito sulle facoltà dell'acclamato virtuoso.

Col 1802, come sappiamo, il Ferlendis prese dimora a Lisbona col figlio minore Alessandro, allora diciannovenne, e null'altro sappiamo di lui. Dato che Alessandro col 1805 era a Parigi, è da ritenere che il padre fosse morto poco dopo essere giunto a Lisbona.

* * *

La figura di Giuseppe Ferlendis sarebbe rimasta sepolta nelle brevi notizie dei dizionari che annotano gli esecutori che godono larga fama alla loro epoca, ma dei quali nulla sopravvive attraverso le opere, se il suo nome non fosse legato ai due ricordati Concerti per oboe e orchestra stampati a Parigi certamente dopo la morte dell'autore, e all'attribuzione di essi fatta nientemeno che al nome di Mozart. Fu l'eminente studioso mozartiano Georges de Saint-Foix a lanciare il sasso nelle acque che stagnavano attorno al nome del Ferlendis, in un cospicuo saggio apparso nel 1920 coll'attraente titolo: *Mozart ou Ferlendis. Histoire de deux Concertos inconnus pour le hautbois et le cor anglais* ⁽¹³⁾. Il Saint-Foix prese le mosse per il suo studio dalla circostanza che del Ferlendis null'altro si conosce di rilievo al di fuori di questi due Concerti i quali « brillano da soli come due fari nella notte »; e insistè sul fatto che il Ferlendis all'epoca di Salisburgo (1777) non doveva certamente essere un astro come virtuoso, dal momento che al passaggio dalla città austriaca del famoso oboista torinese Carlo Besozzi, Leopold scriveva al figlio di non aver mai ascoltato un artista di tal

⁽¹²⁾ CARL F. POHL, *Mozart und Haydn in London*, Vienna 1867, pag. 301. La frase di Haydn è: « bläst mittelmässig ». Il nome del Ferlendis ricorre più volte nel volume del Pohl.

⁽¹³⁾ Pubblicato in « Rivista Musicale Italiana », vol. XXVII, 1920, pp. 543-560. I due Concerti sono custoditi nella Biblioteca del Conservatorio di Milano, nel Fondo Nosedà. Il numero d'Opus 13 che si legge nel frontespizio del Concerto in fa magg., non si riferisce, secondo il Saint-Foix, alla serie di opere del Ferlendis bensì a una collana editoriale.

CONCERTO

Pour
Hautbois
Solo

JOSEPH FERLENDIS

Œuvre 13

Prix 6^{fr}

À PARIS

À LA TYPOGRAPHIE DE LA SYRENNÉ *Périssable du Théâtre-Fovart coté de la Rue Marivaux ?*

Ed. a Milano Presso Artaria sotto l'Arco d'Ipocrisi.

Propriété de l'Éditeur

Déposée à la Bibliothèque L.^{re}

(Chapman, Scip.)

Il frontespizio del Concerto per oboe e orchestra di GIUSEPPE FERLENDIS, stampato a Parigi ai primi dell'800 (Milano, Biblioteca del Conservatorio)

valore; e che lo stesso Leopold, dando in una successiva lettera (3 agosto 1778) la notizia che il Ferlendis se n'era andato definitivamente da Salisburgo, aggiungeva che, da quando il Besozzi era colà arrivato, il Bergamasco « aveva imparato molto da lui » (*von ihm vieles gelernt hat*).

A questa prima dimostrazione che appare condotta, in un certo senso, « per assurdo », il Sait-Foix ne aggiunge altre due a sostegno della tesi con la quale egli vorrebbe attribuire questo Concerto in fa maggiore a Mozart. La prima di tali nuove prove sarebbe offerta dal fatto che Mozart, proprio nell'estate del 1777, compose a Salisburgo, per il Ferlendis, un Concerto per oboe e orchestra di cui si è persa traccia; mentre la seconda prova sarebbe di natura cosiddetta « interna », e consisterebbe nelle caratteristiche dello stile mozartiano riscontrabili nel Concerto in questione. Osserviamo adesso più dettagliatamente questi due argomenti ritenuti probanti dal Saint-Foix.

Che Mozart, durante i mesi in cui il Bergamasco gli visse vicino a Salisburgo, avesse composto un Concerto per oboe e che questo Concerto fosse stato scritto appunto per il Ferlendis, viene confermato dalle sue lettere. Infatti il 14 febbraio 1778 egli scrisse da Mannheim al padre che l'oboista Ramm « ha eseguito, per la quinta volta, il mio Concerto dedicato a Forlendi » (sic). E cinque anni più tardi, da Vienna (15 febbraio 1783), lo stesso Mozart chiederà al padre: « La prego, mi mandi il libretto dove si trova il Concerto per oboe composto per Ramm, o piuttosto per Ferlendis. L'oboista del principe Esterhazy mi offre per esso 3 ducati; e me ne offrirà 6 se gliene farò uno nuovo » ⁽¹⁴⁾. Dunque, nel 1783, Mozart aveva ancora in mente il fortunato Concerto dedicato al Ferlendis cinque anni prima, pur non possedendone una copia presso di sé; e in quello stesso anno si accingeva a comporre un nuovo Concerto per oboe, su richiesta dell'oboista viennese che faceva parte dell'orchestra di Esterhazy, certo Anton Mayer.

⁽¹⁴⁾ *Briefe und Aufzeichnungen W.A. Mozarts*, a cura di E. MÜLLER VON ASOW, Berlino 1942, vol. III, pag. 195.

Di questi due Concerti composti da Mozart il primo, quello che qui ci riguarda, è andato smarrito; del secondo, invece, ci restano soltanto dei frammenti che gli storici hanno catalogato come appartenenti al Concerto, sempre in *fa maggiore*, KV 293 ⁽¹⁵⁾.

Considerando, poi, le ragioni « interne » che potrebbero far coincidere il Concerto pubblicato sotto il nome di Ferlendis con quello composto e dedicatogli da Mozart, il Saint-Foix — tracciando un'analisi dettagliata della composizione — giunge a conclusioni che possono essere riassunte nelle seguenti frasi. « Lo stile è omofono e sempre espressivo, la qualità delle idee spesso ammirevole: la maniera con cui il secondo tema è modulato nella parte solistica, presenta, nel corso dello sviluppo, un carattere tutto « mozartiano » nella sua semplicità espressiva. Da sottolineare l'assenza completa di cadenze... » ⁽¹⁶⁾. Inoltre lo studioso osserva come il solista sia precipuamente accompagnato « dal quartetto d'archi in maniera assai discreta e riservata », come appunto si nota « nei Concerti scritti da Mozart nel 1776 e 1777 ». Infine non manca di rilevare il senso rapido e « popolare » della composizione, che dà l'impressione di un'opera scritta per commissione nonostante « l'inesauribile ricchezza nell'invenzione dei temi ». E prosegue: « quale metodo perfetto, tutto « mozartiano », nella costruzione del pezzo, nell'osservanza delle più minute regole inerenti al genere del Concerto! », per concludere con la domanda: « il presente Concerto è proprio di Ferlendis? o non è piuttosto quello composto per Giuseppe Ferlendis, quello, andato perduto, e che Mozart gli aveva dedicato? Qualcosa del profumo di

⁽¹⁵⁾ G. DE SAINT-FOIX, *W.A. Mozart sa vie musicale et son oeuvre*, Parigi 1936, vol. III, pag. 413. In un primo momento questi frammenti erano stati considerati come appartenenti al Concerto in *fa magg.* composto per il Ferlendis; ma, come il Saint-Foix ha rilevato, l'attribuzione non era sostenibile in quanto l'organico del Concerto incompiuto reca due clarinetti; e questo strumento non esisteva a Salisburgo nel 1777. I frammenti appartengono quindi a epoca posteriore: e precisamente al 1783, l'anno della citata lettera di Mozart al Padre.

⁽¹⁶⁾ Nel citato saggio, pag. 551.

Mozart ventenne si trova in questo Concerto...». Circa il fatto che il pezzo sia stato pubblicato a Parigi sotto il nome del Ferlendis, il Saint-Foix non ha difficoltà a sostenere l'ipotesi che il figlio del Ferlendis, avendo ritrovato detto Concerto fra le carte del defunto padre, l'abbia in buona fede ritenuto opera paterna e sotto questa sigla lo abbia dato alle stampe durante il soggiorno parigino.

Come ognuno vede la questione sarebbe grossa se, attentamente considerata, non si presentasse a noi per nulla accettabile nel senso voluto dal Saint-Foix. In questo nostro netto rifiuto alle induzioni dello storico francese siamo confortati da due autorevolissimi predecessori: Alfred Einstein che già trattò la cosa dal punto di vista tecnico-stilistico nella magistrale sua edizione del Catalogo mozartiano del Köchel, e il già ricordato Paumgartner che ritornò sull'argomento nello studio citato; ambedue questi insigni musicologi concordano nel non rintracciare la mano di Mozart nel Concerto del Ferlendis (17). Il pro-

(17) A. EINSTEIN, a pag. 347 del *Catalogo* cit., elenca col numero KV. 271 k il Concerto smarrito di Mozart; e riguardo a questo del Ferlendis scrive: « Il Concerto, sebbene molto piacevole e non privo di grazia, contraddice pienamente allo stile compositivo di Mozart — e non solo a quello del 1777, ma al suo stile in generale —, e risale veramente a un ideale di Concerto anteriore a quello di Mozart, e cioè a quello di Tartini. Non mozartiani sono (a prescindere dall'organico, in quanto Mozart avrebbe contrapposto ai due corni due flauti piuttosto del fagotto): l'accompagnamento dei *Soli* affidato esclusivamente ai due violini; la imperizia della forma (ripresa abbreviata nel primo tempo) e una serie di non lievi scorrettezze. In contrasto con tutto ciò sta invece l'inventiva già 'moderna' che addita piuttosto a un'epoca post-mozartiana, e precisamente a quella del mozartiano Spohr ».

Di rincalzo il PAUMGARTNER, a pagg. 32-33 dello studio sopra citato, aggiunge in merito: « Indubbiamente il Concerto per oboe (del Ferlendis), malgrado il dichiarato dilettantismo tipico del virtuoso compositore, è un lavoro non privo d'ingegno e di grazia, che fa apparire strano il fatto che di tale artista non ci sia pervenuto altro che questi due Concerti. (Una serie di Studi ci è nota solo attraverso il catalogo di A. Meysel, Lipsia 1817). In nessun caso però l'opera può essere considerata come lavoro di Mozart: sono in contraddizione con tale attribuzione la sintesi, la strumentazione e numerosi dettagli [...] Io porrei il Concerto fra l'allievo di Tartini, Nardini, e Simone Mayr; e ciò considerando la sua condotta stranamente disuguale. Già nell'inizio manca lo scatto vitale che dà subito l'avvio anche ai più piccoli Concerti di Mozart, con plastica inimitabile. Nel caso di questo Concerto in *fa magg.* dovremo (con lo Einstein) mantenere la paternità al Ferlendis ».

blema potremmo dunque considerarlo concluso, se non preferissimo invece rispondere punto per punto alle tre argomentazioni del Saint-Foix, recando in tal modo definitivi apporti a così delicata discussione.

a) Il tentativo di dimostrazione che abbiamo chiamato « per assurdo » non convince: che i due Concerti del Ferlendis siano le sole pagine conosciute di questo autore, e che brillino « come due fari nella notte », non significa che esse non *debbano* essere sue composizioni. Le Biblioteche musicali sono fonti di continue scoperte, e non è da escludere che, nell'attuale fervore di riordino e di ricerche, affiorino pagine rimaste finora ignote che ci portino a meglio conoscere altre pagine dell'oboista bergamasco;

b) che Mozart abbia composto per il Ferlendis un Concerto per oboe e orchestra nell'estate del 1777, e che questa composizione — divenuta il « cavallo di battaglia » del nostro virtuoso — sia poi andata smarrita, non è dato sufficiente per indurre a identificare il pezzo mozartiano con quello che il Ferlendis figlio pubblicò a Parigi dopo la morte del padre;

c) c'è infine, come appoggio sostanziale, la prova cosiddetta « interna »: e cioè l'esame stilistico che, nel caso in esame, avrebbe dovuto costituire l'argomento più convincente. E qui avremmo preferito che non toccasse a noi l'obiettare alla memoria di un « mozartiano » di alta statura quale fu il Saint-Foix, come in tutti, o quasi, i Concerti per solista e orchestra pubblicati negli ultimi decenni del '700 o nel primo Ottocento, spiri quel « clima mozartiano » ch'egli ritrova, giustamente e fatalmente, anche nel Concerto del Ferlendis. La prodigiosa personalità di Mozart, così aderente al gusto musicale dell'epoca, così pronta e agevole ad essere ricalcata nelle strutture esterne in tutte le forme da lui trattate, e tanto facilmente assimilabile nella chiarezza del suo linguaggio, dominò la fantasia e guidò allora la mano di tutti i maestri minori, persino governò i primi passi dei creatori di genio: superfluo fare i nomi. (Piuttosto — e per quanto riguarda la specifica

forma del Concerto — resterebbe ancora da chiarire quanto Mozart fosse debitore alle influenze di altri autori minori, e specialmente italiani).

Ma, dopo avere ammesso questo incontrastato principio di un alone mozartiano che quasi avvolge la composizione di cui stiamo trattando, ecco che, per quanto riguarda l'invenzione melodica e la condotta dei temi, non è possibile sottoscrivere affatto l'opinione dello studioso francese. Già nel primo tempo (*Allegro*) certe inflessioni del « secondo tema », sia del *tutti* sia del *Solo*, ci lasciano abbastanza perplessi circa una loro ipotetica attribuzione a Mozart; e poi tutta l'ampia frase dell'oboe solista nell'*Adagio* con la dolente sua cantilena, con gli abbandoni espressi negli incisi accorati quasi ripiegantisi in se stessi, con le invocanti decrescenze cromatiche, ci sembra sigillare una tenerezza patetica ed elegiaca per nulla mozartiana bensì di pretta marca napoletana. Nel *Rondò* finale il piglio svelto e agile del tema riprende il movimento che fu tipico dell'antica « Giga » o della più lirica « Siciliana », ma qui ha già un sapore di « Tarantella ». Comunque, pure qui, si tratta di un ritmo e di una struttura adottati invariabilmente da tutti i compositori dell'epoca e quindi anche da Mozart; ma che non presentano le singolarità del particolare slancio mozartiano. Anzi, l'immane episodio centrale in « minore » denuncierebbe — a parer nostro — ancora un'espressività accorata e meridionale.

Conclusione? Per noi una cervelotica questione Ferlendis non è mai esistita; nè mai ci siamo sentiti di mettere in dubbio la paternità dell'opera nel nome che la stampa parigina reca chiaramente sul frontespizio. Tanto più che certi accorgimenti di effetti strumentali, come il *do* acuto tenuto a lungo a mo' di pedale effettistico nella conclusione del Concerto, non sono frutti mozartiani ma furono senza dubbio dettati dall'esperienza di un virtuoso che abilmente tendeva a strappare l'applauso finale.

Accogliamo dunque, e con simpatia, nella scarsa letteratura oboistica la moderna riabilitazione di una ragguardevole pagina settecentesca che reca il nome di un ce-

lebre ed estroso virtuoso italiano che stimolò persino la considerazione altissima di Mozart; che fu artista prediletto alla difficile corte di Salisburgo; e che, anche come perfezionatore e divulgatore del corno inglese, fu applaudito dai pubblici delle capitali europee (¹⁸).

(¹⁸) Ancor prima del suo arrivo a Salisburgo il Ferlendis aveva coltivato e divulgato il corno inglese, allora scarsamente conosciuto come 'oboe da caccia' ossia oboe contralto tagliato una quinta sotto all'oboe normale. Lo abbiamo visto sorprendere con questo strumento il pubblico fiorentino nel 1776, e nel 1787 fare presa sulla sensibilità dei Veneziani nell'opera del Prati. Se il grande Haydn non riportò di lui oboista una grande impressione a Londra, come si è già visto, il fratello Michael Haydn, che fu maestro di cappella alla corte di Salisburgo, lo apprezzò moltissimo soprattutto come virtuoso concertista di corno inglese, e scrisse per lui, nel 1795, un quartetto nel quale al corno inglese è affidata la parte principale (cfr. G. DE SAINT-FOIX, op. cit., vol. V, pag. 329, dove è citato l'*Adagio in do* di Mozart per corno inglese, due violini e violoncello KV. suppl. 94, che è ritenuto ispirato dal Ferlendis).

Non si è potuto stampare l'articolo del
Dott. Oscar Mischiati perchè giunto in ritardo.

N. D. R.

IL QUARTETTO TOSCANO

PIETRO NARDINI
VIOLINISTA DELL'AMORE ⁽¹⁾

DI CLAUDIO SARTORI

In una galleria di ritratti di violinisti italiani, se ordinata cronologicamente, quello di Pietro Nardini verrebbe a sistemarsi in mezzo fra il Tartini e il Pugnani. E fra l'adunco profilo del Tartini, il suo maestro, e il volto stranamente appuntito e il capo sfuggente dalla bassa fronte del Pugnani, il dolce viso rotondo, dai lineamenti delicati, dai grandi occhi innamorati e paterni, ma pieni di tristezza, di Pietro Nardini richiamerebbe l'attenzione forse più degli altri due, per quel senso di profonda e coltivata umanità che dalle sue fattezze e dalla sua stessa persona, che non ha nulla del far grande, ma trasandato, ma un po' alla brava degli altri due, emana e attira e affascina. A non conoscerlo, lo si crederebbe piuttosto un cantante, uno dei grandi cantanti dell'epoca, avvezzo agli onori e agli omaggi, ma certamente un signore, un raffinato per istinto, per doti naturali d'animo e per educazione.

E il ritratto risponde al vero, per quel poco che sappiamo di lui, sia come uomo, sia come artista. Toscano,

⁽¹⁾ Riprodotto dal *Numero Unico* della XII « Settimana Musicale Senese » del 1955.

nato a Livorno il 12 aprile del 1722, si reca a Padova e studia con Tartini, divenendone il prediletto allievo e ricambiando l'affetto del maestro con un affetto filiale e una devozione all'arte di chi riconosceva di tanto più grande di sè, che non si estingueranno nemmeno con la morte del Tartini.

Eccolo infatti, dopo aver lasciato il maestro per una brillante carriera di concertista in Italia che gli era valsa la chiamata come violino solista presso la cappella di corte del Duca del Württemberg a Stuttgart, dove si era trovato, dal 1753 al 1767, nella stessa orchestra che riuniva contemporaneamente lo Jomelli e quelli che venivano ormai considerati come i tre più grandi violinisti europei, a detta del Burney, cioè proprio il Nardini, il Ferrari e il Lolli, eccolo ritornare a Padova, presso il vecchio maestro, per mettere a disposizione dell'artista indebolito e invecchiato la sua fresca energia. Eccolo prima assumersi il ruolo di insegnante nella scuola di Tartini, e poi quello di infermiere al capezzale del maestro, nella lunga malattia e nell'agonia finale, veramente più figlio che discepolo. Ed eccolo poi, dopo la morte del maestro, quando da tutti ne era considerato il continuatore, l'erede e quasi il depositario, illustrare invece, ancora al Burney, la grande arte del Tartini, suonandone per lui le composizioni, ma assicurandolo modestamente che la propria esecuzione era di gran lunga inferiore a quella del Tartini stesso, era solamente l'insufficiente tentativo di un allievo di riecheggiare l'arte irraggiungibile del grande maestro scomparso e non sostituibile.

Ed era in parte vero. Chè il Nardini non fu il virtuoso dalla tecnica sbalorditiva, ma piuttosto il dolce cantore dal purissimo suono. Fu l'Antonio Bazzini del suo secolo e come quello, più che sbalordire, commosse, più che stupire insegnò. Le testimonianze sono tutte concordi. A non vederlo suonare, ad ascoltarlo discosti, la voce del suo violino la si sarebbe creduta voce di cantore. « Evita il difficile », qualcuno dirà di lui, « e l'arte sua sta nel ma-

neggio dell'arco ». Preferiva cioè alla agilità esteriore una cantabilità profondamente espressiva. « E' il violinista dell'amore », dice Daniele Schubart, ed assicura che principi e dame piangevano ascoltando i suoi *Adagio*, e che il Nardini stesso piangeva talvolta lagrime sul suo violino. « Er riss nicht wie Tartini die Noten mit der Wurzel heraus, sonder küsste nur ihre Spitzen », conclude infine. Leopold Mozart lo ascolta col figlio a Stuttgart e scrive a Lorenz Hagenauer (11 luglio 1763) il suo entusiasmo, proclamando che è impareggiabile per bellezza, purezza ed eguaglianza di suono e per dolcezza cantabile. E con lui i Mozart si incontrano ancora a Firenze e in un concerto a corte (2 aprile 1770) Nardini accompagna il piccolo Mozart, con gran gioia di quest'ultimo. Nello stesso anno il Burney l'ascolta, sempre a Firenze, eseguire una sua *Sonata* per violino e un *Concerto*, ed assicura che ha una cavata uguale e dolce, un suono non molto voluminoso, ma limpido e intonato, ma soprattutto infonde molta espressione nei movimenti lenti, per concludere che il suo stile è delicato, corretto e raffinato, e che la sua esecuzione più che sorprendere soddisfa e piace.

E' insomma il violinista di stile, dall'intonazione pura, dalla cavata piena e calda, dalla viva musicalità. Con i maggiori virtuosi, che lo precedono e che lo seguono, non ha la possibilità nè il desiderio di rivaleggiare. Preferisce incidere, ma profondamente, la sua orma sul cammino della conquista della cantabilità espressiva del suo strumento in un raggio d'azione del tutto italiano, sensibilissimo nella così libera costruzione delle sue composizioni, sia nel carattere tipico della sua frase melodica, refrattaria all'influenza tedesca, sia nella libertà della sua costruzione, libera da convenzioni formali, e nel carattere personale delle variazioni e figurazioni.

E dei grandi virtuosi della sua epoca è assai meno prolifico. Più che la quantità della produzione, ricerca la qualità. Publica infatti solamente *Sei Concerti* (op. 1) per violino principale e 5 strumenti (Viol. 1° e 2°, Viola, Vio-

loncello e Organo, con due Corni da caccia al libitum), *Sei Sonate* per violino e basso (op. 2), *Sei Duetti* per due violini (anche questi: op. 2), *Sei Quartetti* per archi, *Sei Trii* per due flauti e bc. e *Sei Solo* per violino (op. 5). E in tutte le sue composizioni è evidente la ricerca della vivacità, della grazia, del dolce sentimentalismo, che danno un senso di maggiore modernità di forma e di sentimento alla sua opera, che non a quella di Tartini, anche se del Tartini gli manca la profondità concettuale che può resistere meglio al tempo. Ma la sua sonata, che pur deriva da quella di Veracini e di Tartini, se ne distacca indubbiamente, come anche da quella del Locatelli, proprio per quel senso di accentuata modernità, non tanto sensibile negli *allegro*, rigorosamente divisi in due parti e bitematici, quanto piuttosto negli *adagio*. Sono anche questi costruiti su due temi, ma quasi sempre senza ritornello, e la melodia si muove liberamente, svincolandosi da ogni formula, fino alla finale ripresa del tema principale, non sempre riprodotto nella forma primitiva, ma sempre perfettamente riconoscibile, giungendo così a una concettosità tipica e personale che nasce da una successione di idee concatenate, scorrenti l'una nell'altra senza convenzioni formali, in un assetto del tutto nuovo, dove la melodia non è sempre periodica, dove l'euritmia non è sempre rigorosa, e che proprio da questa irregolarità acquista maggiore e più sorprendente fascino, creando un ambiente tipicamente italiano nella sua estrosità ardita.

Ma più dei grandi virtuosi della sua epoca, egli è un maestro. Libero dalla preoccupazione del divismo, non teme, ma anzi desidera affidare ad altri il suo patrimonio, la ricchezza della sua arte fatta di sostanza interiore più che di capricciosità brillante. E, ritornato alla sua terra, per quella caratteristica aspirazione propria di tutti i toscani, di voler concludere la propria vita nei luoghi della giovinezza, assunto nel 1770 alla direzione della cappella della corte di Toscana in Firenze e in Livorno, raccoglie intorno a sè le giovani forze della regione e crea una

scuola di violinisti toscani, sostenendone i più validi esponenti, e lanciando nel mondo allievi che portano i nomi di: Campagnoli, Cambini, Brunetti, Manfredi e Moriani. Una vera aristocrazia del violino, ai quali si accompagnano anche gli allievi stranieri, gli inglesi Agus e Thomas Linley, e nell'ambito dei quali vive e crea anche Luigi Boccherini. Poichè vera o non vera la supposizione del Torrefranca che Nardini e Mozart eseguissero nel 1770 le *Sonate op. 5* del Boccherini, è certo che questi doveva partire per la Spagna con un altro allievo, il Brunetti, ed è anche certo che i *Quartetti* del Boccherini vennero eseguiti da un quartetto toscano costituito da Nardini e Manfredi violinisti, dal Cambini alla viola e dal Boccherini stesso al violoncello.

Così, per questo suo espandersi attraverso la scuola, per questa continuità di tradizione e di insegnamento, per la nobiltà della sua anima e della sua espressione, Pietro Nardini, anche se meno genialmente d'altri creatori, lascia però una impronta più valida e più feconda.

Del Nardini sarà eseguito il 2° dei *Sei Quartetti a 2 violini viola e violoncello* (Firenze, Poggiali [1782]). Revisione di Pina Carmirelli (dall'esemplare conservato nella Biblioteca della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna).

FILIPPO MANFREDI

DI ALFREDO BONACCORSI

Nacque a Lucca nel 1729; dapprima studiò alla scuola del Seminario di San Michele in Foro sotto la guida dell'abate F.M. Lucchesi, che gli insegnò armonia e composizione, mentre Gio. Lorenzo Gregori, violinista della Cappella Palatina, lo avviava allo studio del violino; in seguito fu allievo a Livorno del Nardini e si ritiene anche del Tartini; nel 1765 lo troviamo a Venezia, poichè di lui si parla a proposito di un famoso « a solo » per violino dell'opera *Nitteti* di Giuseppe Sarti, rappresentata al teatro San Benedetto: successivamente si recò a Genova, pare per insegnare il violino, e quivi infatti ebbe parecchi allievi, fra cui G. Romaggi, il futuro direttore della Cappella di Lucca sotto il governo dei Baciocchi. Nel 1767 intraprese col Boccherini un viaggio di concerti, che culminò a Madrid dove il Manfredi venne nominato primo violino della musica da camera del Principe delle Asturie. Nel 1772 tornò a Lucca, con grande dolore del Boccherini che gli si era legato di molto affetto, essendo stato chiamato dalla Repubblica a riprendere il suo posto nella Cappella Palatina ove era stato nominato primo violino fin dal 5 settembre 1758. Nella Cappella, dopo avere ottenuto la qualifica di « capo degli strumenti », rimase fino alla morte avvenuta il 12 luglio 1777, all'età

di quarantotto anni. La notizia pervenuta a Madrid fu un grave colpo per l'amico Boccherini, che era rimasto colà. Informa lo Schletterer: « Dies war der härteste Schlag, der Boccherini treffen konnte » (*Luigi Boccherini*, Lipsia 1882, p. 121).

La distinzione fra il modo di comporre del Manfredi e quello del Boccherini, che furono, come sappiamo, conterranei e compagni nelle *tournées* dei loro concerti, l'uno violinista e l'altro violoncellista, secondo quel poco che si sa specialmente del Manfredi, è abbastanza chiaro riguardo alla forma storica, mentre quella estetica, in entrambi spontanea, si avvicina e talora si confonde. Boccherini sentì la forma-sonata bitematica moderna, ma la usò con circospezione non volendo scostarsi troppo dalla forma monotematica all'italiana, variamente accentuata nel susseguirsi di più motivi o temi secondari, che richiedevano continua invenzione. Il passato, del resto molto prossimo, nel quale avevano vissuto e studiato nello stesso ambiente lucchese tanto il Manfredi quanto il Boccherini, doveva essere troppo vivo nel ricordo se anche il Boccherini non se ne staccò, pur subendo fino ad un certo punto la continuità dello svolgimento storico, che portò alla forma-sonata di un Beethoven. Il Boccherini, della nuova forma se ne giovò e se ne accrebbe, ma ciò non dimostra che nella vecchia forma egli fosse inferiore quanto a espressione, e perciò non poteva rappresentare, di fronte al Manfredi, un'età contro un'altra, nè si potrebbe affermare che il Manfredi, sotto lo stesso aspetto, gli stesse al di sotto. Soltanto sarebbe da studiare il Manfredi in tutte le sue opere, opere che ancora non conosciamo ad eccezione delle sonate per violino e basso che si conservano all'Istituto « Boccherini » di Lucca (A. Bonaccorsi, *Filippo Manfredi, il compagno di Boccherini*, in « Atti » dell'Accademia nazionale dei Lincei, 1954, vol. IX).

Certamente Boccherini e Manfredi furono spiriti affini, per quanto il loro modo di comporre, come s'è detto, fosse

prevalentemente diverso, e amiamo pensarli a discutere durante i viaggi in Italia e fuori, quando andavano a concertare per il mondo. E certamente discutevano con seria intelligenza e con intelligenza delle forme, da cui si sprigiona l'animo poetico, mentre componevano anche viaggiando, gomito a gomito, per così dire. E possiamo supporre che il Manfredi non abbia risparmiato le critiche ai novatori, forse vantandosi di rimanere di qua dai due temi, che sono convenzionali, come prova il ritorno del secondo tema nel tono del primo nella ripresa, e che il Boccherini abbia osservato, in risposta, che il nuovo stile rinforza e arricchisce l'ordine della sonata, l'ordine delle cose che contribuisce all'armonia del tutto senza pregiudizio dell'ispirazione, e così via.

Nel periodo musicale non si scorge invece differenza fra i due compositori: abbiamo una melodia tematica periodizzata nello schema delle otto battute, come non si riscontra, ad esempio, nelle sonate per cembalo del Platti, composte già nel 1740 circa (quelle del Manfredi supponiamo che siano state scritte prima dell'op. 5 del Boccherini, cioè prima del 1768), così italiane, con la felice disarmonia nella successione delle battute.

Nella Settimana senese verrà eseguito il *Piccolo Trio in si bem. magg. per violino viola e violoncello* del Manfredi, inedito, rinvenuto, trascritto e revisionato da Mario Fabbri su la base di un raro manoscritto della Bibl. dell'Istituto Music. « Morlacchi » di Perugia. Ciò rientra negli scopi della Fondazione chigiana di riportare alla luce le opere dei nostri musicisti del passato, nella speranza e con l'augurio che possano venire accolte in repertorio. E' uno scopo più meritevole di quanto sembra a primo aspetto: l'arte, che dovrebbe essere imperitura, è invece talvolta peritura, per circostanze spesso inspiegabili. Dovrebbe essere giunta l'ora della restituzione alla storia di quanto era nella storia, con la pubblicazione e l'esecuzione di quelle opere che furono create per una vita non transitoria.

GIOVANNI GIUSEPPE CAMBINI QUARTETTISTA

DI GINO RONCAGLIA

Nato a Livorno il 13 febbraio 1746, Giovanni Giuseppe (o Giangiuseppe) Cambini, allievo del Padre Martini, fu compositore insigne, anche se, come tanti altri sommi, dimenticato per lungo tempo. Specialmente nella forma « Quatetto d'archi » fu uno dei primissimi, se non il primo, a dare alla costruzione di essa uno stile « concertante », e al 1° tempo la forma-sonata. Appare significativo che egli abbia chiamato le sue composizioni quartettistiche appunto « Quartetti concertanti ». Può tuttavia essere dubbio se in questo stile egli abbia o no preceduto il Boccherini, suo coetaneo (1743-1805), ma di certo precedette l'Haydn. Infatti quando il Cambini compose i suoi primi quartetti e quintetti concertanti, Joseph Haydn era ancora fermo alla forma della « Sinfonia a 4 », in cui uno dei quattro archi, generalmente il 1° violino, cantava mentre gli altri accompagnavano. Cosicchè il Cambini può essere a ragione considerato uno dei padri di tale forma cameristica nella sua struttura moderna.

Dal punto di vista puramente storico si deve però precisare che quasi certamente iniziatore di questa forma fu il modenese Giovanni Maria Bononcini (1642-1678) nelle sue *Sonate da Camera e da ballo a 1-2-3 e 4, op. 2^a* (1667),

ed anche in *Vari fiori del Giardino musicale, ovvero Sonate da Camera a 2-3 e 4 col suo B.C. op. 3^a* (1669), e infine, e più ancora, nell'*op. 5^a: Sinfonie, Allemande, ecc.*, in cui la *Sinfonia a 4* non solo ci presenta l'insieme strumentale tipico del Quartetto d'archi (2 violini, viola e violoncello), ma uno stile nettamente contrappuntistico e concertante, caratteristico, del resto, della Scuola strumentale modenese fiorita sotto il ducato di Francesco II d'Este, e cioè tra il 1674 e il 1694.

Vennero poi, per citare solo le composizioni e gli autori più noti e notevoli, le *Sonate a 4* del Tartini, e le composizioni quartettistiche del Giordani, del Galuppi, del Latilla (¹), del Nardini, del Rutini, del Bertoni, di Tommaso Giordani, del Boccherini, del Manfredi, dello Zanetti, del Cambini, e del Bruni, tutti incamminati per la via che doveva condurre all'Haydn, a Mozart, e a Beethoven, così per la struttura e per lo stile come per l'invenzione e lo spirito.

Di Quartetti noti del Cambini ce ne sono 144, ma forse altri sono rimasti ignoti. Per bellezza di idee e di fattura gareggiano con quelli del Nardini e del Boccherini della prima maniera, e dev'essere stato veramente un piacere il sentire eseguite le loro opere del complesso quartettistico formato appunto da sommi artisti come il Nardini e il Manfredi (violini), il Cambini (viola) e il Boccherini (violoncello).

Povero Cambini! Perseguitato dalla sventura per tutta la vita mal compreso e mal giudicato dai contemporanei, è passato alla storia per la sua facile e ammirevole fecondità, e pei suoi casi sciagurati che culminarono nell'atroce avvenimento della sua cattura da parte di corsari, i quali lo costrinsero ad assistere, legato ad un albero della nave, alle violenze da essi usate alla sua fidanzata. Venduto come schiavo in Barberia, portato in Ispagna, venne poi comperato e liberato da un ricco generoso

(¹) Gaetano Latilla (1711-1788) appare veramente importante. Dei suoi quartetti il De Saint-Foix scriverà che « toutes les voix, même celle de l'alto, se meuvent avec une parfaite indépendance et gardent une allure de style très concertant » (R.M.I.) 1924, p. 518.

mercante veneziano, che lo condusse a Parigi e lo raccomandò al Gossec. Dopo aver scritto un oratorio, una ventina di melodrammi, oltre duecento fra quartetti quintetti e sinfonie, dopo essersi occupato anche di critica musicale, morì in estrema miseria e, pare, anche infermo di mente, all'ospizio di Bicêtre presso Parigi nel 1825.

Il bisogno di guadagnare per vivere ha fatto sì che la sua produzione presenta disuguaglianze di scrittura e di valore dovute alla fretta: una fretta che sa di fame. Ma quando ha qualche momento di calma e di respiro i segni della trascuratezza scompaiono, ed egli compone pagine tuttora ammirevoli per finezza di stile e per commossa ispirazione. Trascurato talvolta, dicevo, ma sciatto mai. Tutt'altro che « faible et puérile », come superficialmente lo giudicò il Fétis. Mozart, che pure non era tenero per gli Italiani, ch'egli stimava tutti *ciarlatani*, e che sospettava avere il Cambini impedita l'esecuzione di una sua sinfonia, pure scriveva al proprio padre che fra i quartetti del livornese ve ne sono di « tre jolis ». Inoltre nel loro stile elegante e spesso ricco di presentimenti romantici, il Cambini afferma una propria inconfondibile personalità.

I suoi quartetti sono costituiti per la maggior parte da due tempi, un minor numero da tre, scarsissimi quelli in quattro tempi (più frequenti nelle prime opere che nelle ultime). La ragione di ciò è da ricercare nelle esigenze degli editori, che volevano composizioni brevi e facili. A tale esigenza dovette sottomettersi anche il Boccherini, il quale scriveva al pianista compositore costruttore ed editore Ignazio Pleyel: « eccovi due opere a modo mio, le altre quattro a modo vostro, posto che lo richiede la speculazione mercantile ».

Ciascun tempo è bipartito e con ritornelli. Nella seconda parte si riprende il tema della prima con varianti e con differente sviluppo che conduce alla chiusa senza stretta o cadenza o altra preparazione alla chiusa medesima. Il secondo tempo è formato spesso da un tema di ispirazione affettuosa seguito da variazioni estrose, esenti

da velleità virtuosistiche. All'ultimo tempo accresce spesso varietà e interesse un frequente mutare di tempo e di movimento senza interruzione (per es.: *Presto* 4/4; *Grazioso* 3/4; *Presto* 4/4: 3° tempo del Quartetto op. 1, n. 2; ed altri). Questo atteggiamento libero, insieme al suo frequente passare rapido attraverso a emozioni di spirito diverse e talora contrastanti, è un'altra prova della sensibilità romantica del Cambini. Un altro esempio del suo amore per la libertà e varietà degli effetti timbrici consiste in quel modo tutto suo (che appunto per ciò vorrei chiamare *modo cambiniano*) di frazionare uno stesso motivo passandone le singole frasi attraverso ai quattro strumenti, dando così a ciascuna di esse un diverso colore. (Non per le limitazioni nell'estensione del registro, si noti, ma solo per desiderio di varietà timbrica; es. 1° tempo del Quartetto op. 12, n. 2). Ed anche questo è un effetto di natura romantica.

Vi sono pure quartetti o parti di essi che hanno un titolo (per es. *La chasse*: 3° tempo del Quartetto n. 4 del libro 17°), consuetudine, del resto, comune nei compositori dei secoli passati, e che denota un interesse particolare per il descrittivismo musicale; interesse che risale per lo meno al secolo XIV. Alcuni quartetti poi sono composti per flauto, violino, viola e violoncello, e anche per un violino, due viole e violoncello, creando in questo caso un'atmosfera timbrica più grave. Numerose ricorrono le indicazioni dinamiche. Le parti strumentali si svolgono con scioltezza, dialogando fra loro con garbo e buon gusto, ottenendo l'effetto di una conversazione cortese, animata e interessante, in cui talvolta la viola o il violoncello salgono a dire la loro ragione al di sopra del 1° violino. Le parti si imitano, si rispondono con un gioco agile e sicuro; ora una canta mentre le altre legano armonicamente l'insieme, oppure accompagnano marcando il ritmo: un ritmo sempre vivido e spiccato, obbediente al senso di vita interiore che anima e regola l'intera composizione e che dal ritmo stesso trae appunto la sua forza.

Tutto ciò lascia a distanza il compassato Stamitz come l'uniforme Gossec (sia detto senza peraltro discutere i loro meriti reali), e lascia a distanza il tipo galante e sentimentale del Settecento per avviarsi verso un'espressione più severa o decisamente romantica, e talvolta addirittura drammatica. E' evidente che i valori artistici di tali composizioni non possono esser posti in rilievo che dalla purezza dell'esecuzione e dallo stile dell'interpretazione, quali potevano risultare, per esempio, dal Quartetto toscano dianzi ricordato, e del quale il Cambini faceva parte come violista.

Per meglio chiarire lo stile quartettistico del Cambini e i valori della sua arte, già da me esaminati largamente vari anni fa in altri miei studi ⁽¹⁾, prenderò brevemente in esame il *Quartetto, in re magg. n. 5 del libro 20°* che figura in programma ⁽²⁾.

Nel 1° tempo (*Allegro con grazia*), bipartito e con ritornelli, i due violini e la viola si alternano esponendo diversi motivi affettuosi, eleganti e patetici. Dopo un intervento giocoso della viola il 1° violino riprende a cantare in *la min.* con un senso di abbandono accorato, ma passa ben presto al *la magg.*, col quale conclude la 1ª parte. Nella 2ª parte il 1° violino riprende il tema nella stessa tonalità, e con sviluppo variato e ardita modulazione lo porta a concludere in *sol*. Subentra la viola con un disegno pieno di colore; prosegue il 1° violino con tono più sorridente passando il motivo con malinconia in *re min.*, per chiudere con vigore nella tonalità fondamentale di *re maggiore*.

Il 2° tempo (*Adagio*) è in *re min.*, in tempo 6/8 e in forma bipartita. E' il tempo più sviluppato dal lato concertante perchè tutti e quattro gli strumenti partecipano

(2) Cfr. gli articoli pubblicati su «La Rassegna musicale» alle date: settembre-dicembre 1933, e novembre-dicembre 1934.

(3) L'edizione a stampa esiste alla Bibliot. Estense di Modena, pubblic. a Parigi, presso Sieber (s.d.).

al dialogo, ed ha un'espressione che oggi diremmo vivaldiana. Il tema, esposto dal 1° violino, passa in *fa magg.* al 2°. A questo punto il violoncello, che per tutto il primo tempo aveva funzionato solo da Basso fondamentale, accoglie il motivo cantabile sviluppandolo e portandolo nella tonalità di *la minore*. Il 1° violino e il violoncello si alternano nel dialogo; poi il 1° violino attacca una breve cadenza che passa al 2°, il quale la ripete chiudendo la 1ª parte in *la minore*. All'inizio della 2ª parte il 1° violino accetta il motivo in *la min.*, ma attraverso a sorprendenti arpeggi e disegni modulanti ci riporta nella tonalità originale di *re minore*. Violoncello e 1° violino si palleggiano ancora il motivo con espressione commossa e patetica ancora in *la minore*. Finalmente il 1° violino cadenza, imitato dalla viola, per chiudere in *re minore*.

Il 3° tempo (*Allº con brio e vaghezza*) ci riporta subito col primo accordo alla tonalità fondamentale del quartetto, in *re maggiore*. E' da notare subito l'intenzione espressiva di quel « con vaghezza » aggiunto al consueto « Allº con brio ». Aggiunte di tal genere, indicanti l'espressione desiderata, sono frequenti nelle composizioni del Cambini: (*Andate con cantilena*: 2° tempo del Q. op. 1, n. 3; *Allº amoroso*: 2° tempo del Q. op. 3, n. 3; *Allegretto innocente*: 2° tempo del Q. n. 6 del libro 18º; *All con nobiltà*: 1° tempo del Q. n. 3 del libro 20º; ecc.). E' un tempo brillante, diviso nella proposta del tema e in quattro « variazioni » che il Cambini chiama con denominazione poetica « stanze ». Variazioni in cui il tema subisce profonde modificazioni melodiche, ma non per aumentazioni o diminuzioni ritmiche. In altri quartetti, specie in quelli dell'op. 12, il tema variato viene spezzato e passato a frammenti da uno strumento all'altro generando varietà di effetti timbrici secondo il modo che ho detto « cambiniano ». Nella proposta il tema è affidato al 1° violino; nella 1ª stanza al 2°, e nella 2ª stanza alla viola, in *re minore*. Nella 3ª stanza, di nuovo in *re magg.*, a vari momenti di unisono di effetto maestoso, si alterna il canto

del violoncello. Nell'ultima stanza, sempre in *re magg.*, il 1° violino torna ad assumersi la parte principale, dialogando talora col 2° e con la viola. Da notare che le stanze sono tutte bipartite e con ritornelli, e che nella 4ª stanza il 1° violino suona spesso a corde doppie; ed è questo l'unico indizio di una ricerca di un effetto virtuosistico, però tecnicamente assai modesto. Dopo di che viene ripetuto il tema proposto a modo di conclusione.

Nel complesso, si impone la freschezza e l'abbondanza delle idee melodiche, che spesso si allontanano dal consueto gusto galante settecentesco, per aderire ad una sensibilità più nuova e spiccatamente preromantica. Di questi temi melodici interessano naturalmente anche lo sviluppo chiaro e spontaneo, la varietà espressiva, coi frequenti cambiamenti di sonorità e le alternative improvvise tra *f* e *p*, la vivezza del dialogo strumentale, e, in vari momenti, specialmente nel 2° tempo, l'inquieto e ansioso mutare di tonalità attraverso a modulazioni spesso affascinanti per la frequenza e l'arditezza nuove. Quartetto, dunque, importante non solo perchè riconferma la forma concertante, già sicuramente costruita, anche se in attesa di ulteriori sviluppi, ma per l'avvio verso nuovi orizzonti espressivi e verso un nuovo mondo spirituale.

LUIGI BOCCHERINI E IL QUARTETTO

DI ALFREDO BONACCORSI

Le denominazioni di sonata, concerto, quartetto, sinfonia, potrebbero essere termini astratti, ma in realtà non lo sono, o per lo meno non lo sono per lo storico il quale deve rendersi conto e render conto di come è avvenuta la creazione.

Non vorremmo parlare di concetti, ma semplicemente di forme, se è vero che bisogna fare una critica che sia necessariamente coordinatrice di valori di forme. Non è che l'essere della musica vada oltre ogni confine. Il confine è sempre la forma. Non si tratta per altro di una coesistenza di due valori di pari importanza: la forma e l'espressione. Il valore estetico è uno, l'espressione, che si manifesta nella forma e la forma altro non è che la forma di quella espressione.

E' un fatto, però, che la forma forma, la forma storica, esiste prima della forma estetica, anche se non ha valore di espressione. E certamente all'artista non si chiede una valorizzazione della forma in sé, che giustifichi la sua opera e la valorizzi come mestiere; gli si chiede solamente che, nelle delimitazioni fisiche della forma, faccia sorgere l'espressione. Le parole vengono dopo l'arte, e siamo noi a pronunziarle per spiegare il corso dell'arte. Ma non è vero, ripetiamo, che la forma storica sia estra-

nea: di lì si parte, di lì l'espressione sorgente si riversa nella nuova forma, nella forma conveniente al tipo di composizione prescelto.

Ma nella sonata, nel concerto, nel quartetto ecc. si possono ricercare e trovare appigli di forma autonoma? Cosa fa stacco in essi? Quale la differenza? E la loro forma è un elemento calligrafico preordinato?

Non arriveremo, certo, fino ad ammettere quest'ultimo punto, ma non potremo tuttavia negare che la forma empirica non giovi, con la propria esperienza nel corso del tempo, con la stessa logica dell'esperienza, alla formazione della nuova forma, come parimenti non potremo negare che la differenza fra sonata, concerto, quartetto ecc. più che una differenza di forma sia una differenza di respiro. Perchè la distinzione risorge appunto in ciò, che il respiro si sprigiona con varia intensità. Ma se non ci limiteremo a guardare la forma empirica a colpo d'occhio, ci accorgeremo che ogni composizione, pur nella stessa forma-sonata (concerto, quartetto, sinfonia), viene a prendere diversi procedimenti nella scrittura, atteggiamenti diversi dello spirito, diversi gradi nell'intonazione. Si pensi alla differenza fra la sonata solistica e il concerto, come e quanto i procedimenti vanno diversamente presentandosi nelle ramificazioni, come influisca l'idea del concertare, quanto agisca il maggior numero di mezzi strumentali nella sinfonia in confronto alla sonata solistica (qui nel senso di uno strumento solo): nello sviluppo e nei colori, nel più largo sviluppo permesso dall'apporto appunto dei mezzi aumentati, nella più estesa struttura permessa appunto dalla possibilità di porre in luce una tavolozza più ricca e di porre in azione la forza di più strumenti.

Riguardo all'autonomia della composizione, questa non si mette in dubbio nell'opera d'arte, in cui l'autore ha preso la via che gli è propria per conformarsi e conformarla con originalità.

Nell'organico della medesima-diversa forma, dalla sonata alla sinfonia, si è sentito più volte l'elogio del quartetto, nel senso di un felice equilibrio, di un'armonia e fusione fra le parti come suono e come amalgama appunto di suono.

Chiediamo venia se il titolo di questa nota, così impegnativo, può far pensare al proposito di voler risolvere la questione Boccherini in rapporto al tipo preferito dall'autore: il quartetto. Purtroppo non siamo in grado di trattare oggi tale problema, bisognerà attendere la pubblicazione delle opere del Boccherini per prenderlo tutto in considerazione. Si può dire frattanto che il Boccherini non tradisce mai lo sforzo del comporre; rapido naturalmente il suono, o calmo e cantante: significativo e sano il ritmo; armoniosi, leggerissimi gli abbellimenti; chiara, tersa l'atmosfera.

Ciò si può affermare con sicurezza. Ma troppo poco si conosce ancora del Boccherini per confrontarlo con i suoi predecessori, contemporanei e susseguenti, sebbene, oggi, qualcosa si faccia per farlo conoscere e apprezzare; ad esempio nei « Classici italiani della musica », editi dal Del Turco sotto gli auspici del *Conseil International de la Musique* (U.N.E.S.C.O.), compaiono, di Boccherini, quartettini, quintettini e sinfonie, nella revisione di Pina Carmirelli: tutti inediti. Si può già avere un'idea della forma nell'analisi da noi fatta nella prefazione di quelle opere.

Nel Quintettino I, op. 30 (del 1780), in luogo di due temi contrastanti si possono vedere nel primo tempo due zone non contrastanti; la seconda reca alla fine una Ripresa, si potrebbe dire in riassunto (in questi lavori tipo sonatina la Ripresa viene a volte di sfuggita e senza chiaro disegno). Il seguente minuetto, dopo le due parti, presenta il trio che a sua volta è diviso in due parti, con la ripresa alla fine della seconda e il « da capo » dal minuetto al trio. Tale lo schema del primo quintettino; gli altri gli

somigliano. Si escluda però il sesto quintettino, ancora dell'op. 30, di forma libera e di carattere descrittivo, con la musica notturna delle strade di Madrid, l'Ave Maria della parrocchia, il rosario, ecc., dove anche nelle forme strofiche par di sentire un'atmosfera di campane a sera; quintettino che si chiude con la Ritirata e nove Variazioni.

Nel Quartettino I, op. 33 piccola (del 1781), un rondò in luogo del minuetto: due volte il rondò e due periodi secondari, i *couplets*. Nel Quartettino secondo parti molto libere tenute però in equilibrio da una invenzione di figure concatenate, al solito con alternative di maggiore e minore, successione di terze all'italiana, assai dolci: parti fra loro distinte e nello stesso tempo congiunte; secondo tempo un minuetto con due trii. Nel Quartettino III, dopo il primo tempo, un *Presto assai* finale (un rondò per quanto non denominato). Anche negli altri quartettini, poichè l'autore non vuole punto ridurre a schemi fissi il suo lavoro, egli cangia la disposizione secondo il rilievo che vuol dare di volta in volta alla propria costruzione: nel quinto, fra il primo tempo e il minuetto, un *Allegro assai vivo* che ritorna con una coda alla fine, dopo il minuetto; nel sesto un *Adagio*. A volte si ha autonomia delle parti, ma in genere, ad eccezione specialmente del sesto quintetto, esse sono intrinseche fra loro e la seconda, intrinseca dalla prima sebbene non ne sia l'ombra perchè ha pari luce, non potrebbe vivere staccata. In tutte queste composizioni, fin dal primo tempo (il secondo, come si è visto, se è una danza non può sottrarsi al battito di questa forma) si può capire il Boccherini, la sua ingenua espressione sfuggente dal convenzionale. Tale scrittura è ordita in modo che non si potrebbe tirar fuori un particolare senza disfare il tutto. Musica gradevole, vorremmo aggiungere, se non avessimo timore che venisse fraintesa la parola.

La sinfonia op. 37 grande reca la data: « mese di giugno 1787 ». Il primo tempo è quello stesso pubblicato da Robert Sondheim, che però cangia completamente gli altri tempi, tutti da lui compresi sotto il titolo di



LUIGI BOCCHERINI, d'autore ignoto
« Istituto musicale Cherubini » - Lucca

« Sinfonia Divina ». 'E' in re minore e principia col primo tema intonato da vari strumenti; le viole sole attaccano, al relativo maggiore del tono d'impianto, il secondo tema. Si ha, in questo primo tempo, uno sviluppo che possiamo dire leggero, dato che l'autore, forse volutamente, non s'impegna troppo nella elaborazione allo scopo di farlo scorrere senza fatica, con l'aria circolante sotto le note. Seguono un minuetto, un *Andante amoroso* e un rondò.

La Sinfonia op. 21 n. 3, sebbene abbia un numero inferiore alla precedente, è datata nell'anno 1799; si tratta per altro di un « arrangiamento » del quarto quintetto pubblicato a Parigi nel 1771 e dedicato al « Signor Marchese di Benavente ». Questo quintetto dovette piacere assai al Boccherini se lo trascrisse anche come *Concerto grande a più strumenti obbligati* op. 7, composto a Madrid nel 1769. La sinfonia è in do maggiore e vi scorgiamo due idee: la prima la intona il primo violino; la seconda viene esposta dal fagotto e dal violoncello. Si potrebbe citare altresì un motivo laterale affidato all'oboe. Nello sviluppo i temi si ripresentano a frammenti, ma la testa di essi di solito mantiene la forma dell'esposizione. Il secondo tempo reca il seguente schema: Introduzione | tema | svolgimento del tema | ritorno di elementi dell'introduzione. Il terzo tempo è un rondò.

Si può dire che in queste sinfonie Boccherini si specchi intero nel settecento: egli fa luce dai suoni col suo elastico, plastico giuoco strumentale, canta affetti gentili nel tempo centrale, raggiunge adeguate proporzioni fra idee ed elaborazione con una evidenza di risultato realmente comunicativa.

Da questo sommario profilo delle forme si può scorgere un poco la forma boccheriniana. Ora, nella Settimana senese di quest'anno, sono in programma quartetti del Nostro; anche da essi si potrà apprendere e intendere, e non dubitiamo che la figura del Boccherini, com'è da aspettare, si faccia sempre più importante.

Altri impegni per nuovi lavori ci aspettano a proposito del Boccherini e del suo tempo. Ma quanti italiani ci mancano per commisurarli al Boccherini, per poter collocare il Lucchese in un disegno delle vicende del quartetto. Tale disegno avrebbe voluto farlo il Torrefranca e l'avrebbe certamente portato a termine se la morte non fosse sopravvenuta ad interrompere un'opera di storia. Ma la questione rimane aperta e potrebbe chiudersi se fosse capace di suscitare interesse nella cultura italiana. In ogni modo il quartetto deve avere la sua storia particolare, per rientrare, è ovvio, in quella generale come parte del tutto mentre si afferma come parte, assieme ad ogni forma o genere, o comunque si dica, di musica.

Ma non si fa nulla, fuor che nei titoli, se gli storici non ci offriranno il materiale raccolto. La storia della musica italiana, purtroppo poco nota o ignota, lo attende da un pezzo.

APPENDICE

« IL NATALE DEL REDENTORE » DI LORENZO PEROSI

DI GINO RONCAGLIA

Anni fortunati per l'arte di Lorenzo Perosi e per la musica italiana quelli che vanno dal 1897 al 1899. In questi soli tre anni il giovane Maestro tortonese (allora tra i 25 e i 28 anni d'età) dette alla luce ben cinque dei suoi maggiori oratori: *La Passione*, *La Trasfigurazione*, *La risurrezione di Lazzaro*, *la risurrezione di Cristo*, e *Il Natale del Redentore*, gli ultimi tre dei quali sono autentici capolavori. *Trasfigurazione*, *Risurrezione di Lazzaro* e *di Cristo* sono del 1898. In quest'anno a Parigi venivano eseguite per la prima volta le ultime composizioni di Verdi: i *Pezzi sacri*. *Il Natale* di Perosi è del 1899. A questo seguirono nel 1900 altri due stupendi oratori: *L'entrata di Cristo in Gerusalemme* e *La strage degli Innocenti*. Poi, nel 1901, il *Mosè*, e, a ritmo rallentato ma con non minore fervida fantasia inventiva, nel 1904 *Il Giudizio Universale* e il *Dies iste*, nel 1907 il *Transitus Animae*, nel 1910 *In patris memoriam* e nel 1912 la *Vespertina oratio*. Gli ultimi due oratori del Perosi furono *Il sogno interpretato* e *Il Nazareno*, rispettivamente del 1937 e del 1950, ma portano i segni della grave crisi attraversata e di una potenza creatrice fortemente diminuita.

L'apparizione di Perosi costituì un avvenimento di eccezionale importanza (il « caso Perosi ») lo si chiamò

allora) in quanto egli resuscitava una forma che nell'Ottocento, salvo pochi e scarsamente riusciti esempi, passati sotto silenzio in quell'epoca di melodrammismo acuto, si può dire che fosse scomparsa in Italia (dov'era nata) dal tempo del Carissimi (secolo XVII) in poi. Le composizioni di tale genere dello Stradella, dello Scarlatti, del Bononcini, del Perti, per non ricordare che i maggiori, non ebbero che vita effimera, e solo oggi se ne riscopre qualcuna che era degna di sopravvivere, mentre all'estero Bach e Händel portarono l'oratorio a superba altezza inventiva e formale. In Italia il melodramma, col suo fascino teatrale e mondano coi suoi fascinosi cantanti, coi suoi geniali compositori, colle scenografie sfarzose, aveva incantato e polarizzato pubblico e critica, specie nel secolo di Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi (per non ricordare che i massimi compositori italiani di melodrammi). Frattanto all'estero Berlioz, Gounod, Weber, Wagner e Mussorgski si affiancavano ai nostri, e seguendo o abbandonando le orme di Gluck e di Cherubini e rinnovandosi, si affiancavano ai nostri come continuatori e riformatori di genio dell'opera teatrale.

In questo ambiente il « caso Perosi » scoppiò improvviso come un'esplosione vulcanica e attrasse l'attenzione di pubblico e di critici per la novità inattesa, come un soffio d'aria che allargava il respiro, come una rivelazione folgorante. Romain Rolland in uno slancio di entusiasmo rievocava il canto antico delle fanciulle elleniche: « E' arrivata la rondine che porta seco le belle stagioni e le belle annate ». Ora, il fenomeno Perosi non avrebbe suscitato tanto interesse, tanta commozione e tanta ammirazione anche all'estero se non si fosse manifestato coi segni inconfondibili della più chiara genialità. E' stato facile a una certa critica spulciatrice, sempre malevola e pronta a denigrare (quella, per intenderci, che non capì Puccini neppure dopo *La Bohème*, e per più di trent'anni andò scrivendo sciocchezze su di lui) riconoscere negli oratori di Perosi (che acume!) echi di Bach, di Brahms:

e di Wagner; ma non riuscì a riconoscere la novità, la forza, la passione, l'alto e rapito senso lirico e religioso della sua ispirazione, e la personalità della sua fantasia musicale. Quel senso religioso pel quale Dio non è una astrazione mistica sovrumana, ma una realtà vivente nel cuore dell'uomo.

Echi di predecessori antichi e recenti? Certo: nessuno ne va esente, specie nelle prime opere, per le affinità di spirito che collegano qualsiasi autore al passato. L'arte è una nel suo divenire; non ci sono compartimenti stagni che separino in maniera assoluta un'epoca dall'altra, un autore dai suoi predecessori. Ma epoche e autori formano un unico vasto fiume lungo il quale l'ispirazione, gli stili, le forme, confluiscono e defluiscono intimamente mischiandosi, compenetrandosi e subendo gli impulsi di sensibilità diverse in continua evoluzione, trasformandosi a seconda delle più o meno forti capacità di assimilazione e della personalità dei singoli creatori, non refrattari certo nè estranei ai gusti e agli indirizzi del loro tempo, come a taluni richiami del passato. Ma Perosi rievocò l'antico pur rimanendo artista del suo tempo, e seppe assimilare elementi antichi e moderni a lui congeniali trasformandoli in sangue proprio e infondendo alla propria opera un'unità stilistica e un profondo senso di umanità. Il pubblico fu più pronto dei critici a comprenderlo e ad amarlo; ma, con la consueta fatuità del gusto popolare, fu altrettanto pronto ad abbandonarlo, a dimenticarlo.

Uno degli elementi più importanti dell'arte di Lorenzo Perosi è l'uso ch'egli fa di solenni temi gregoriani, che affida ai cori o agli ottoni, a volte anche a una sola tromba spesso alla *cornetta in si bem.*, strumento a lui particolarmente caro, al quale seppe dare un'espressione come di voce misteriosa (il senso del mistero non è mai perso di vista dal musicista), lontana e fatale; ed è fatale per Perosi tutto ciò che la mente umana non giunge a spiegare, e che è predestinato dalla prescienza e dalla

volontà divina. I corali gregoriani sono avvolti dal musicista in un ricco e vario tessuto contrappuntistico, determinando talvolta interessanti adattamenti armonici del nostro sistema tonale agli antichi modi dei canti medesimi.

Ma il fatto essenziale dell'arte di Perosi è quel suo partecipare alle vicende delle narrazioni sacre, e quel suo rivivere e soffrire quasi fisicamente gli episodi dolorosi, o quel suo esaltarsi alle manifestazioni miracolose e redentrici, e quei suoi scatti gioiosi di una fede ingenua e quasi fanciullesca, e quel suo pregare devoto e umile, e quell'attesa ansiosa del miracolo, che si annunzia fra accenti arcani e prorompe in un fulgore di note glorificanti che danno alla scena un'efficacia rappresentativa quasi di cosa vista nella realtà. Tutto ciò con aspetti persuasivi ed avvincenti di profonda sincerità e di intensa umanità. Senso di umanità, afferma il Damerini, che domina sovrano, « più spesso compreso dal dolore e dal dramma della vita; senso di umanità che si fonde, talvolta assorbendolo, al senso religioso che pure è profondissimo in Perosi » (1). In comune con gli altri musicisti italiani del suo tempo, Perosi ha l'istinto vivo e predominante del *canto*, sia esso vocale o strumentale. Un canto che illumina la parola e la trasfigura, e convince e commuove con la pronta aderenza delle cose nate dalla sincerità di un impulso geniale e da una totale partecipazione dello spirito.

La forma dell'oratorio perosiano è sostanzialmente quella originale del *Carissimi*, col testo latino, e la figura preminente dello « Storico » che narra la sacra vicenda ed evoca i personaggi, i quali espongono i loro discorsi. Il coro interviene anch'esso ora come un personaggio, o personificazione di una folla (Angeli, dannati, farisei, pastori, ecc.), ora come un complesso impersonale di voci preganti, o piangenti, o esultanti. L'orchestra aderisce alla narrazione e ai discorsi con moti descrittivi, con

(1) A. DAMERINI: *Lorenzo Perosi*, Milano, Bietti, 1953.



Lorenzo Perosi

commenti che approfondiscono la natura psicologica o religiosa dei discorsi e dei fatti o con ambientazioni naturalistiche di paesaggi o di fenomeni visti con senso di poesia. Inoltre essa interviene anche con preludi isolati o con intermezzi e commenti intercalati ai discorsi, o con « variazioni » interposte alle strofe o ai versetti di un coro, ma sempre in stretta aderenza al soggetto, alla situazione e al testo sacro.

* * *

Il Natale del Redentore fu eseguito per la prima volta a Como il 13 settembre 1899 con grande successo, ed è uno degli oratorii che meglio hanno resistito al tempo e alle mode per l'equilibrio della forma e la forza della ispirazione. Il testo dell'oratorio, diviso in due parti, fu tratto dallo stesso Perosi dai capitoli I e II dell'Evangelo di S. Luca, integrato da frammenti tolti da altri testi sacri e da preghiere.

La 1ª parte, « *L'Annunciazione* », invece che col consueto preludio orchestrale, inizia con la formula, dolcemente modulata dal coro e dagli archi soli: « In nomine Jesu Christi, Amen ». Quindi in un breve preambolo, lo Storico (baritono) e il coro annunziano che oggetto della narrazione sarà la nascita di Gesù, « cui sempiterna sit laus et honor saeculorum saecula ». I disegni del canto e i colori dell'orchestra hanno già toni patetici e caldi. E si entra senz'altro nel primo episodio, nel quale lo Storico racconta come, inviato da Dio, l'Angelo Gabriele annunziò a Maria la concezione di Gesù ad opera dello Spirito Santo. Il racconto procede animato, con accenti ora solenni, ora commossi. Il nome di « Maria » è ripetuto dallo Storico su vasti arpeggi degli archi e dell'arpa, accordi tenuti dei corni, una dolce frase discendente dei legni, mentre i violoncelli ripetono l'intonazione del nome di Maria. Il motivo dell'episodio si svolge principalmente su un basso formato da una nota ribattuta con insistenza, che è un modo assai frequente di animare l'azione in

Perosi, e sembra avere il significato di pulsazioni accelerate o dello scorrere del tempo.

Ora le viole e i violoncelli introducono con tenerezza l'Angelo nell'abitazione di Maria, non senza qualche fuggevole incontro dissonante che forse vuole sottolineare lo smarrito stupore di Lei per l'eccezionale evento. Gabriele (tenore) annuncia la miracolosa Concezione di Gesù con le stesse prime parole dell'« Ave Maria », accompagnate dai corni. Un coro angelico, accompagnato dalle trombe (ecco gli strumenti che, come s'è detto, Perosi usa nelle espressioni mistiche e fatali) riecheggia con devoto fervore le parole dell'Angelo.

Al turbamento di Maria, che lo Storico descrive e l'orchestra commenta con movimenti vari, Gabriele risponde rassicurandola: « Invenisti gratiam apud Deum »; e le parole di Gabriele sono accompagnate da un concitato commento fugato, che sfocia nella ripresa entusiastica della salutatione angelica da parte del coro. Al dubbio di Maria (soprano) l'Angelo risponde « in tono profetico »: « Spiritus Sanctus superveniet in te »: l'orchestra esalta le parole dell'Angelo con un ritmo di gioia balzante. Ed è anche da notare la casta umiltà delle risposte di Maria (« Quomodo fiet istud », ed « Ecce ancilla Domini »). Legni, tromboni, veloci scale di archi, e squillanti accordi di corni in un crescendo imponente di sonorità commentano l'annuncio del miracolo: « Et Verbum caro factum est ». Dal tema ritmico balzante che sottolinea le spiegazioni di Gabriele si sviluppa il maestoso « Canto della Vergine », l'esultante « Magnificat » che chiude la 1ª parte.

* * *

Una breve introduzione pastorale dei corni e degli archi, e il coro « Jucundare, filia Sion », il cui motivo col suo ripetersi varie volte acquista il carattere di un tema di gioia per la nascita di Cristo, aprono serenamente e soavemente il « Prologo » alla 2ª parte: « Il Na-

tale ». All'esclamazione « Alleluja » le trombe e i corni all'unisono intonano un tema melodico solenne, che verrà ripreso anche dal coro allorchè ripeterà le parole dell'Offertorio: « Jucundare, filia Sion », e diverrà anch'esso un altro « tema della gioia » per la nascita del Redentore.

Subito dopo il « Prologo » lo Storico ricorda il censimento ordinato da Cesare Augusto, e il viaggio di Giuseppe e Maria a Betlemme, ove Gesù nacque. E il nome di Betlemme viene ripetutamente e liricamente esaltato nel canto. Al racconto si intercalano brevi interventi corali e movimenti fugati dell'orchestra, tutti intonati ad elevato sentimento religioso. Notiamo per incidente che i movimenti fugati e le fughe vere e proprie Perosi le affidava sempre e solamente all'orchestra, a differenza di quanto fecero Händel e Bach. Ciò risponde al suo amore per la ricchezza e la varietà dei coloriti orchestrali, evidente in ogni pagina delle sue partiture.

Fra le parti corali, le più notevoli per forza di commo-
zione sono il coro « Et tu Bethlehem », che precede il
fugato preludiente alla seconda parte del racconto dello
Storico: « Factum est autem, cum essent ibi, impleti sunt
dies ut pareret » e le solenni invocazioni corali: « o Ema-
nuel, o Adonai », e l'appassionato ultimo grido: « veni
ad salvandum nos ». L'annuncio della nascita di Gesù non
è commentato da un motivo gioioso, bensì dal doloroso
« tema orchestrale della *Passione* » (già udito nel preludio
della terza parte della *Passione di Cristo*, e alle parole di
Gesù: « Eloi, lamma sabachthani ») seguito subito dallo
spunto di un motivo triste che si udrà più volte nella
Risurrezione di Cristo durante la descrizione del terre-
moto che accompagna la morte del Redentore. Queste
citazioni musicali vogliono sottolineare il fatto che Gesù,
atteso con fede, con speranza, con gioia dall'umanità, ci
salverà, ma solo coll'atroce sacrificio della Sua vita. Sotto
voce il coro invita ad adorare « Christum natum »; coro
concluso con la ripresa con espressione mesta da parte
dell'oboe e del corno inglese del motivo « Jucundare ».

A questo punto un ampio intermezzo strumentale divide in due la 2^a parte dell'oratorio. E' la descrizione della « Notte tenebrosa » in cui nacque Gesù, e nella quale i pastori s'avviano in cerca della stalla di Betlemme. Il corno inglese, poi l'oboe espongono un motivo dolcemente malinconico; archi, legni e ottoni vi aggiungono un loro tema grave, ripreso dai legni su un misterioso pizzicato degli archi. Ed ecco, un oboe, un flauto, il corno inglese e un fagotto intrecciare, con entrate successive per imitazione, un mesto dialogo pastorale. Sembra che la Natura si rattristi nel presentimento della Passione che attende il Neonato. All'invito dell'Angelo ai pastori perchè cerchino il Salvatore e si affrettino ad adorarlo, l'orchestra acquista movimenti più vivi e appassionati, mentre un coro angelico intona un « Gloria in altissimis Deo » con senso di serena pace e infinita dolcezza.

Un breve e vivace coro dei pastori segue alla sollecitazione angelica: « Transeamus usque Bethlehem ». Lo Storico soggiunge: « Et invenerunt Mariam et Joseph, et infantem positum in praeseptio ». Il motivo che (per intenderci) s'è chiamato dianzi « tema della gioia » riecheggia negli archi e nei clarinetti. Seguono due cori: l'« Inno dell'Adorazione » (« Jesus, Redemptor omnium »), intercalato da parti solistiche per mezzosoprano, e l'« Inno del ringraziamento » (« Te Deum laudamus ») variamente contrappuntato dall'orchestra. Questi inni, col loro fulgore espressivo, col fervore solenne e i vividi fugati conducono alla ripresa del canto « Jucundare » con cui l'oratorio si avvia alla conclusione. I corni ripetono il disegno pastorale con cui si apriva la 2^a parte, i violini e le arpe tracciano un motivo ascendente che sfuma pianissimo, mentre il coro mormora come un'eco di voci dal Cielo: « Gloria! ».

Ed è per l'animato fervore della musica, per l'alta penetrante commozione di essa, per i canti ora simili a una sommessa preghiera, ora esultanti come un inno

glorificatore, per le intonazioni idilliche e pastorali immerse nell'onda mistica che domina i vasti quadri sacri, per gli accenti ora vibratamente drammatici, ora liricamente patetici, per la sapiente elaborazione della forma, per la bellezza plastica dei motivi e la suggestione dei colori e degli effetti dinamici e ritmici che la partitura del *Natale* resta tuttora una fra le più nobili e compiute affermazioni e delle più affascinanti espressioni oratorie del Maestro tortonese.

INDICE

N.D.R. - In memoria di Vittorio Baglioni . . .	Pag. 3
La Redazione - Prefazione	» 5

Celebrazioni

E. KENTON - Lo stile tardo di Giovanni Gabrieli . . .	» 9
G. BARBLAN - Un ignoto omaggio di Francesco Geminiani ad Arcangelo Corelli	» 35

Memorie

R. ALLORTO - La Sonata a uno o più strumenti in Italia . . .	» 45
A. BONACCORSI - Il Concerto	» 59
C. GALICO - Musica vocale da camera in Italia nell'Età barocca	» 85
P. PETROBELLI - Per l'edizione critica di un Concerto tartiniano (D. 21)	» 97
A. LUALDI - Agostino Steffani diplomatico per forza . . .	» 129
M. FABBRI - Francesco Feroci nella scuola organistica fiorentina del XVIII secolo	» 145
M. FABBRI - Francesco Zanetti, musicista volterrano « dall'estro divino »	» 161
M. FABBRI - Il terzo maestro di Luigi Cherubini: Ales- sandro Felici	» 183
M. FABBRI - Uno sconosciuto allievo di Giovan Marco Rutini: Giuseppe Buccioni	» 195
G. RONCAGLIA - La religiosità di Verdi, il suo « Te Deum » e lo « Stabat Mater »	» 205

Saggi

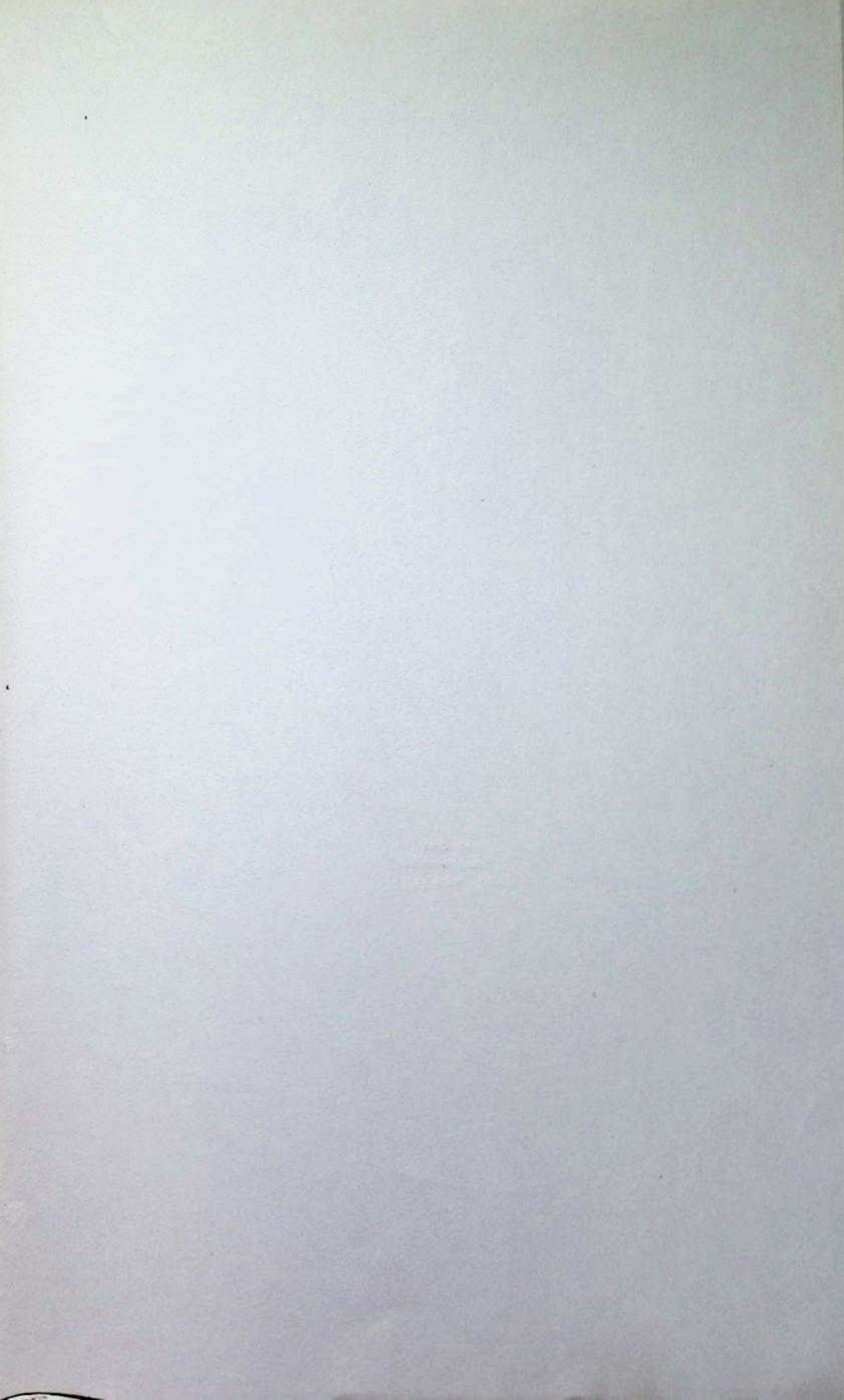
B. BECHERINI - Uno sguardo alla produzione vocale da camera di Antonio Lotti	Pag. 223
A. DAMERINI - Giovanni Bononcini e le sue « Arie per Basso col Violoncello »	» 233
O. RUDGE - <i>Juditha triumphans</i> di Antonio Vivaldi: 1° coro	» 237
M. FABBRI - Un'ignota composizione di un ignoto musicista del settecento lo « Stabat Mater » di L. P. Bonsi	» 243
A. DAMERINI - Giuseppe Antonio Brescianello e un suo Concerto a tre sconosciuto	» 253
M. FABBRI - Sei duetti per 2 violoncelli di Felice Giardini in un dimenticato manoscritto viennese	» 257
G. BARBLAN - Giuseppe Ferlendis virtuoso bergamasco e il suo Concerto per oboe in fa maggiore	» 267

Il Quartetto Toscano

C. SARTORI - 1° violino: Pietro Nardini, « Violinista dell'amore »	» 283
A. BONACCORSI - 2° violino: Filippo Manfredi	» 289
G. RONCAGLIA - Viola: Giovanni Giuseppe Cambini, quartettista	» 293
A. BONACCORSI - Violoncello: Luigi Boccherini e il quartetto	» 301

Appendice

G. RONCAGLIA - « Il Natale del Redentore » di Lorenzo Perosi	» 309
--	-------



SIENA
ARTI GRAFICHE TIOCI
ANNO 1962

Prezzo L. 4.000