

INDICE

Articoli

STEFANO LORENZETTI, *«La sventurata musica ... sì veloce nel morire». Rapporti fra musica e arte della memoria tra Cinque e Seicento*

CLAUDIO ANNIBALDI, *Frescobaldi's Primo libro delle fantasie a quattro (1608): a case study on the interplay between commission, production and reception in early modern music*

ROBERT L. KENDRICK, *Intent and intertextuality in Barbara Strozzi's sacred music*

BARBARA NESTOLA, *La musica italiana nel Mercure galant (1677-1683)*

GABRIELE GIACOMELLI, *Monsieur Champion e padre Martini: un «armonioso segreto» fra lettere e ritratti*

Comunicazioni

GASTONE VIO, *Nuovi elementi biografici su alcuni musicisti del Seicento veneziano*

ELENA PREVIDI, *Gaetano Elli, costruttore di strumenti musicali e patriota milanese*

Libri e musica: IAIN FENLON, *Musica e stampa nell'Italia del Rinascimento*, a c. di Mario Armellini (A. Morelli). *Venezia 1501. Petrucci e la stampa musicale*. Catalogo della mostra, a c. di Iain Fenlon e Patrizia Dalla Vecchia (A. Morelli). REINHOLD SCHLÖTTERER, *Palestrina compositore* (M. Francolino). *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*. Studi di Giancarlo Rostirolla, Danilo Zardin e Oscar Mischiati (S. Gaddini). ANTONIO BRUNELLI, *Arie, scherzi, canzonette, madrigali a una, due e tre voci per sonare e cantare (1613)*, a c. di Marco Mangani (A. Luppi). *Barocco padano 1*. Atti del IX convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII (Brescia, 11–13 luglio 1999), a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (D. Blazey). *Barocco padano 2*. Atti del X convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII (Como, 16–18 luglio 1999), a c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (E. Mascetti). *Teatri nell'età moderna*. Numero monografico della «Rassegna di architettura e urbanistica», XXXIII, n. 98–99–100, (maggio 1999–aprile 2000) (A. Morelli). «*Cantate Domino*». *Musica nei secoli per il duomo di Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 23–25 maggio 1997), a c. di Piero Gargiulo, Gabriele Giacomelli e Carolyn Gianturco (A. Morelli). MANUEL GARCIA, *Traité complet de l'art du chant en deux parties. Trattato completo dell'arte del canto in due parti*, a cura di Stefano Ginevra (G. Montanari). *Sub tuum praesidium confugimus. Studi in memoria di monsignor Higini Anglès*, a c. di Francesco Luisi, Antonio Addamiano e Nicola Tangari (S. Gaddini). BENEDETTA TONI, *La storia del pianoforte attraverso la Collezione di Palazzo Monsignani-Sassatelli di Imola* (G. Montanari). NICOLA TANGARI, *Standard e documenti musicali: i numeri, i modelli, i formati* (A. Addamiano). ROBERT T. BEYER, *Sounds of our times. Two hundred years of acoustics* (P. Barbieri). DANIEL R. RAICHEL, *The science and applications of acoustics* (P. Barbieri)

SOMMARI

STEFANO LORENZETTI, «*La sventurata musica ... sì veloce nel morire*». *Rapporti fra musica e arte della memoria tra Cinque e Seicento*

Preliminarmente, per testimoniare la fecondità di un rapporto che deve essere ancora pienamente studiato e compreso, il saggio vuole indagare la relazione tra musica e arte della memoria nei due territori apparentemente lontani, ma in realtà sotterraneamente affini, delle consuetudini improvvisative connesse alla tecnica della diminuzione, e delle modalità di concettualizzazione, trasmissione e visualizzazione del sapere musicale.

Riguardo il primo aspetto, osserviamo che il sistema di associare a ciascun intervallo una molteplicità di 'passaggi', di diminuzioni caratteristiche, che variamente riempiono, disarticolano, 'commentano' quell'intervallo medesimo, richiama una articolazione logica vicina a quella proposta dall'arte classica della memoria nel suo strutturarsi in *loci* (gli intervalli) e *figurae* (i passaggi). Ma il rapporto tra l'arte della diminuzione e l'arte della memoria non è instaurabile solo implicitamente, mediante il ricorso alla logica dell'analogia, un ricorso per altro culturalmente ben giustificato, poiché, talora, sono le fonti musicali stesse a renderlo esplicito: è il caso della *Cartella Musicale* di Adriano Banchieri in cui il monaco olivetano, negli esempi di passaggi da lui addotti, parla esplicitamente di «memoria locale», e dell'appendice al trattato di Giovanni Chiodino, *Arte pratica latina e volgare di far contrapunto a mente et a penna*, significativamente intitolata *De locis communis musicalibus*.

Riguardo il secondo aspetto, dopo avere osservato che tracce del sapere musicale compaiono nella trattatistica sulla mnemotecnica – come nel caso del *Congestorium* di Host, in cui la mano guidoniana diventa un sistema di luoghi di memoria aperto ad immagazzinare qualsivoglia forma di conoscenza – si testimonia la presenza di una tradizione di trasmissione e visualizzazione del sapere musicale influenzata dalle tecniche di memoria: dal sistema cosmico evocato da Zarlino nelle sue *Istituzioni armoniche*, all'uso del porticato, *locus memoriae* per eccellenza, come diagramma che schematizza le diverse figure di prolazione in Aaron (*Toscanello in musica*), fino all'*Arbore musicale* di Scipione Cerreto, vera e propria macchina retorico-mnemonica che non suggerisce soltanto un'articolazione di contenuti, ma anche sollecita una modalità di conoscerli.

Alla fine del trattato del Cerreto compare un alfabeto visivo che è l'identica riproduzione dell'alfabeto antropomorfo dell'*Ars reminiscendi* di Giovan Battista Della Porta. Se, a questo punto, diamo uno sguardo al trattato del filosofo napoletano ci accorgiamo che l'operazione di scrivere musica è decodificata alla luce dei precetti della mnemotecnica. Riattivando una metafora esplicativa antica, l'autore ci ricorda che, da sempre, la capacità della mente di immagazzinare, elaborare e rappresentare concetti è stata interpretata come scrittura, e inversamente la scrittura come memoria che si esteriorizza, senza che sia stata concepita nessuna fondamentale differenza qualitativa tra due modalità di rappresentazione comunque intrinsecamente simboliche. Oralità e scrittura, più che essere le polarità opposte che danno vita a due tradizioni differenti, sono spazi fluidi di contaminazione e di interscambio di una *tradizione unica* che può oggettivarsi secondo modalità differenti, ma che presuppone sempre e comunque la presenza interrelata delle due dimensioni. Analogamente, anche in musica, l'aver voluto instaurare la presenza di due tradizioni – una tradizione orale ed una tradizione scritta il cui discrimine primo sarebbe appunto la presenza/assenza di un artefatto – è categorizzazione discutibile, proiezione di un moderno sentire che occulta una mentalità altra, estranea, e per questo indebitamente ridotta al silenzio.

CLAUDIO ANNIBALDI, *Frescobaldi's Primo libro delle fantasie a quattro (1608): a case study on the interplay between commission, production and reception in early modern music*

Dopo aver ricostruito i primi anni romani di Frescobaldi prospettandone le *Fantasie a quattro* come l'opera che gli consentì di affermarsi presso la più prestigiosa committenza musicale della Roma borghesiana — si veda il saggio *Frescobaldi's early stay in Rome (1601-1607)*, «*Recercare*», XIII, (2001) —, l'autore si propone qui di evidenziare gli aspetti della partitura che poterono consentire tale successo, guadagnando al giovane musicista l'appoggio di Francesco Borghese, duca di Rignano e generale di Santa Chiesa ma soprattutto fratello del pontefice regnante Paolo V. I percorsi dei due saggi sono diversi ma convergenti, secondo le indicazioni d'uno studio dello stesso autore sull'opera di corte del primo Seicento, per cui la musica del passato della quale interessi la ricaduta in termini d'immagine sul committente di turno andrebbe sottoposta al vaglio incrociato d'una disamina tecnica del testo musicale che ne sia pervenuto e d'una ricerca documentaria intorno alla sua genesi e alla sua recezione sincrona. Pertanto se il presente saggio si pone come completamento indispensabile del suo *pendant* biografico, entrambi rappresentano l'esito dei più recenti sviluppi delle teorie dell'autore sulla committenza 'aulica' della musica in età rinascimentale e postrinascimentale, che iniziano qui a misurarsi con la concretezza d'importanti casi artistici.

Oggetto di questo primo tentativo in tal senso non sono tanto i fondamenti concettuali di quelle teorie — alla cui verifica pratica basterebbe forse l'inizio del secondo finale del *Don Giovanni* di Mozart — quanto l'ipotesi di lavoro secondo cui le iniziative della committenza altolocata, l'operato dei musicisti al suo servizio, la valutazione 'estetica' di tale operato, l'apprezzamento stesso della sua conformità al rango dei committenti di turno dipendevano sostanzialmente dal contesto in cui un evento musicale veniva commissionato, realizzato, fruito. Ciò spiega come la parte centrale del saggio perlustri le *Fantasie* frescobaldiane alla ricerca delle tracce che la destinazione alle accademie musicali di Francesco Borghese poté lasciare sulla loro organizzazione come ciclo di pezzi contrappuntistici, sulla loro sofisticatissima tecnica imitativa, sul modello formale adottato per ciascuna di esse. Il che, beninteso, non significa affatto trascurare questioni di altro genere: dal controverso rapporto fra i generi della *fantasia* e del *ricercare*, all'affinità delle opere tastieristiche del giovane Frescobaldi con quelle della scuola napoletana di Giovanni de Macque; dalla rinuncia al sofisticato contrappunto strumentale delle *Fantasie a quattro*, inequivocabilmente attestata dai *Recercari* frescobaldiani del 1615, all'oblio cui gli stessi discepoli del 'mostro de li organisti' sembrano aver consegnato la prima pubblicazione del maestro per strumenti da tasto.

Quanto alle conclusioni del saggio, il legame delle *Fantasie* con il contesto delle accademie di Palazzo Borghese sembra confermato dal lampante carattere di 'musica per conoscitori' assunto dalla partitura appena se ne analizzano le alchimie contrappuntistiche dal punto di vista della loro oggettiva valenza comunicativa, mentre la ricerca di ciò che poté portarla a soddisfare l'orizzonte d'attesa dei conoscitori romani del tempo, e quindi a essere ritenuta *ipso facto* opera degna del fratello d'un papa regnante, finisce per appuntarsi sulle stesse qualità compositive che la impongono oggidì come il maggior contributo italiano alla *fantasia* per strumenti da tasto. Certo, quanto più si colleghino le qualità in parola alla passione di pochi raffinati ascoltatori per «invenzioni nuove e difficili», tanto più sarà facile obiettare che il caso artistico preso in esame è troppo speciale per valere come conferma delle teorie dell'autore sulla committenza musicale *d'antan*. Ma la complessità di significazioni che un collegamento del genere riesce a restituire a pagine tra le più ignorate e fraintese della produzione frescobaldiana è pur sempre tale da tacitare la maggior obiezione sin qui rivolta a quelle teorie: l'obiezione per cui concentrarsi sull'efficacia della musica d'arte del passato come contrassegno sociale comporterebbe una visione riduttiva della sua valenza ideale.

ROBERT L. KENDRICK, *Intent and intertextuality in Barbara Strozzi's sacred music*

L'articolo esamina la produzione sacra della cantante e compositrice veneziana Barbara Strozzi (1619–1677 ca.). In particolare, esso si concentra sugli imprestiti testuali ampiamente attinti da vari mottetti a voce sola di Maurizio Cazzati e reimpiegati dalla compositrice nel testo del suo mottetto *Quis dabit mihi tantam caritatem?*, apparso nella raccolta collettiva *Sacra corona* (Venezia, 1656), come pure sulle strategie compositive di questo brano. Successivamente vengono presi in considerazione i testi, la scrittura vocale e i procedimenti strutturali dei mottetti a voce sola che la Strozzi pubblicò come op. 5, sotto il titolo di *Sacri musicali affetti* (Venezia, 1655); particolare attenzione è rivolta alla destinazione e alle fonti dei testi del brano che apre la raccolta, il mottetto *Mater Anna quisquae personat*, evidentemente connesso alla dedicataria dell'opera Anna de' Medici, moglie di Ferdinando d'Asburgo arciduca del Tirolo. In ultimo, l'articolo mette a fuoco i problemi legati all'immagine della compositrice nel contesto dell'iconografia coeva, domandandosi quale rapporto della produzione sacra possa esistere con la consapevolezza che la Strozzi poteva avere di sé oltre che con la percezione che possiamo avere della sua personalità in epoca moderna.

BARBARA NESTOLA, *La musica italiana nel Mercure galant (1677-1683)*

La musica italiana in Francia nella seconda metà del Seicento, oscurata dalla crescente fama di Lully, è stata a lungo considerata di secondaria importanza. Il *Mercure galante*, una rivista pubblicata per la prima volta nel 1672 dal letterato Jean Donneau de Visé, allo scopo di informare e intrattenere un pubblico colto e attento, attesta il ruolo della musica nella vita culturale francese. Gli anni dal 1677 al 1783 sono rivelatori di quanto questo periodo fosse fundamentalmente ostile alla musica italiana. Dal 1677 in avanti si trova, però, un maggior numero di riferimenti alla musica italiana, con dettagli sui concerti alla corte di Luigi XIV, recite di melodrammi a Venezia, feste e spettacoli in varie città italiane (Torino, Vicenza, Roma, Napoli ecc.). A tutto questo, a partire dal 1678, furono aggiunti degli inserti con arie italiane, alcune delle quali tratte dalle opere veneziane. Nel 1683 ampio spazio fu concesso a un *pamphlet* di Charles de Saint-Evremond, in cui venivano esaminate e analizzate le differenze tra opera francese e italiana.

Il *Mercure galante* fornisce un ampio e sfaccettato panorama della musica italiana. Di conseguenza, la sua posizione in Francia appare meno polemica e più significativa di quanto si poteva supporre. Sarebbe più logico parlare di una costante presenza, sostenuta e apprezzata dal suo proprio pubblico, e destinata a fiorire nel giro di pochi anni nella materializzazione del concetto di *goût réunis*.

GABRIELE GIACOMELLI, *Monsieur Champion e padre Martini: un «armonioso segreto» fra lettere e ritratti*

Il compositore lorenese Charles-Antoine Champion (1720–1788) giunse nel granducato di Toscana in seguito al cambio di regime politico che conseguì all'estinzione della dinastia medicea. Dapprima si stabilì a Livorno, ma nel 1763 si trasferì a Firenze, dove fu nominato maestro della cappella granducale. Favorito dalle origini lorenese, Champion poté contare sul sostegno del marchese Eugène de Ligneville, influente ministro delle Poste e «direttore della musica» della corte dei Lorena in Toscana. Grazie alla presentazione di Ligneville, Champion entrò in contatto con padre Giovan Battista Martini, di cui ammirava l'abilità contrappuntistica. La corrispondenza fra i due musicisti ci consente di ricostruire l'origine e il compimento di un'impresa del francese, vale a dire la soluzione dei canoni pubblicati nella *Storia della musica* del frate bolognese. Champion si mise a lavorare per svelare «l'armonioso segreto» che si celava in questi canoni. Il suo atteggiamento, che potremmo definire «illuministico», era simile per certi versi a quello di Friedrich W. Marpurg, che aveva pubblicato nella sua enciclopedia *Abhandlung von der Fuge* (1753–54) le soluzioni dei canoni del *Musikalische Kunstbuch* di Johann Theile. Il rapporto di discepolanza e la stima intercorrente tra

Campion e Martini era ben nota nei circoli artistici del tempo. Infatti, in una ben nota incisione che mostra un Parnaso di musicisti, databile all'inizio dell'Ottocento, è significativo il fatto che Champion e Martini vengano raffigurati uno a fianco all'altro. Grazie al confronto con i ritratti conosciuti di Champion (quello nell'acquaforte con il Parnaso, e un altro in un medaglia di bronzo) possiamo identificare con Champion l'anonimo musicista, raffigurato in un pastello della collezione Martini, datato 1776, opera del bolognese Angelo Crescimbeni, pittore che realizzò anche i ritratti del marchese di Ligniville e di padre Martini. Da una lettera di Giovanni Rutini, sappiamo infatti che nel 1776 Champion intendeva fare dono al frate bolognese del suo ritratto. Nel disegno a pastello il musicista indica un libro di musica, mentre tiene contemporaneamente un'opera di Martini. Ciò sta evidentemente a significare una relazione tra i due oggetti, e di conseguenza il libro di musica conterrebbe la soluzione dei canoni che il frate bolognese aveva inviato a Champion tre anni prima.

GASTONE VIO, *Nuovi elementi biografici su alcuni musicisti del Seicento veneziano*

L'articolo intende presentare nuovi documenti — raccolti dall'autore negli anni 1993-2002 — sugli ambienti e le attività di musicisti (A. Formenti, G.B. Grillo, G.B. Marinoni, G.B. Montanini, M. Neri, G. Picchi, G. Rovetta, F. Spongia Usper) e istituzioni musicali a Venezia nel diciassettesimo secolo. Grazie a queste acquisizioni, il rapporto di Grillo con la Scuola di San Rocco documentato nel 1608, si rivela particolarmente interessante, perché fornisce una ben documentata testimonianza del genere di musica eseguita in quell'anno per questo sodalizio. La descrizione della festa del santo titolare del 1608 offertaci dal viaggiatore inglese Thomas Coryat, che si dichiarò «stupefatto» tanto dalla musica vocale che da quella strumentale ascoltata in quell'occasione a San Rocco, metteva in risalto la presenza di tre compagnie di pifferi, dirette da Giovanni Bassano. Inoltre, il cronista inglese segnalava l'impiego di «sette paia d'organi», presumibilmente voluto dal maestro Giovanni Gabrieli, che quasi certamente aveva composto uno dei brani eseguiti con dieci tromboni, quattro cornetti, due violini e altri sei tromboni e quattro cornetti. Il brano concertato con cornetto e violino potrebbe, invece, essere opera di Giovanni Picchi o forse di Giovan Battista Riccio o perfino di Dario Castello. La presenza di due tiorbisti, Vido Rovetta e Francesco Barbarino, indica inoltre il crescente interesse verso un linguaggio musicale più intimo di quello che consentivano i grandi gruppi di ottoni. La corposa antologia veneziana delle *Canzoni da sonar* di Raveri, benché retrospettiva, sembra confermare l'idea del gradimento goduto dai pezzi strumentali 'a due cori' in questi ambienti a quel tempo.

Diverse fonti mettono in luce i legami di Grillo e Spongia (Usper) con Monteverdi, in particolare per le esequie tributate a Cosimo II de' Medici nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo nel marzo 1621. Benché la musica sia perduta, una relazione a stampa riferisce che in quell'occasione Monteverdi compose le musiche per l'introito, il *Dies irae*, il *De profundis* e i responsori, mentre Grillo compose il *Kyrie* e l'offertorio *Domine Iesu*, e Spongia il graduale e il tratto.

Un altro circuito di relazioni emerge dalla documentazione relativa agli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti: maestri di cappella del primo furono Baldassarre Donati (prima del 1604), Giovanni Bassano (1612) e Giovanni Rovetta (1635); mentre Rovetta (1639) e Bonfante (1642) lo furono per breve tempo del secondo. Come le scuole grandi, anche gli ospedali svolsero un ruolo rilevante nell'elevare il livello e la qualità delle esecuzioni di musica sacra a Venezia nel corso del diciassettesimo secolo.

ELENA PREVIDI, *Gaetano Elli, costruttore di strumenti musicali e patriota milanese*

Questo articolo getta nuova luce sulla singolare figura del costruttore di strumenti a tastiera Gaetano Elli, attivo a Milano fra diciottesimo e diciannovesimo secolo. Forse in origine organista, proveniva dal Comasco e aveva aperto la sua bottega a Milano con uno o più fratelli. Attorno al 1785 egli era un costruttore affermato; proprio grazie alla sua fama di abile artefice e sperimentatore nel 1786

riuscì ad entrare nella *Società patriottica* fondata da Maria Teresa d'Austria. Del prestigioso sodalizio facevano parte, accanto ad alcuni "tecnici", soprattutto i massimi membri della nobiltà e della cultura lombarda: la nomina di un costruttore di strumenti musicali costituisce dunque un caso assolutamente eccezionale.

Fervente napoleonico della prima ora, con l'arrivo a Milano dei francesi (1796) Elli inaugurò una brillante carriera politica: nel gennaio 1797 venne nominato da Napoleone membro della *Società di pubblica istruzione* e nel giugno dello stesso anno entrò a far parte del *Corpo legislativo* della neonata Repubblica Cisalpina. Negli anni 1799-1800, con il ritorno degli austriaci, Elli dovette allontanarsi dall'attività politica e ritornare all'antico mestiere di costruttore, come testimoniano i rari pianoforti del modello "a tavolino" (*square-piano*) di quegli anni, i soli suoi strumenti giunti fino a noi. Nel giugno 1800 i francesi riconquistarono Milano ed Elli rientrò in campo politico: divenuto 'consulatore', nel 1802 partecipò ai leggendari *Comizi di Lione*. Tornato in patria entrò nel nuovo *Corpo legislativo* dove rimase fino alla costituzione del primo regno d'Italia (1805).