

Recercare XVI/1-2 (2004)

INDICE

Articoli

BRIAN E. POWER, *The Swiss connection. Manuscript transmission and the introits of Trent Codex 93*

BETTINA HOFFMANN, *Dal concerto alto al concerto basso: accordature delle viole da gamba nell'Italia del Cinquecento*

PATRIZIO BARBIERI, *Music printers and booksellers in Rome (1583–1600), With new documents on Coattino, Diani, Donangeli, Tornieri, and Franzini*

PAOLO GOZZA, *Anche i megafoni hanno un'anima: la Tromba parlante (1678) di Geminiano Montanari*

HUUB VAN DER LINDEN, *Benedetto Pamphilj as librettist: Mary Magdalene and the harmony of the spheres in Handel's Il trionfo del Tempo e del Disinganno*

DIANA BLICHMANN, *'Ariette teatrali' in den venezianischen Ospedali? Versuch einer näheren Bestimmung der Solomotetten in der Zeit Antonio Vivaldis*

PETER WILLIAMS, *Remarks on the text of Domenico Scarlatti's sonatas*

Comunicazioni

BIANCAMARIA BRUMANA, *Mecenatismo musicale dei Cesi: madrigali di Dragoni per Federico Cesi e Olimpia Orsini*

ELENA BIGGI PARODI, *Preliminary observations on the Ballo primo of Europa riconosciuta by Antonio Salieri: Milan, La Scala Theatre, 1778*

Libri e musica: ROBERT L. KENDRICK, *The sounds of Milan, 1585–1650* (D. Daolmi). Schede: VINCENZO RUFFO – ANDREA FESTA, *Completorium cum quinque vocibus. Otto salmi e un cantico a cinque voci per l'ora di compieta*, a c. di M. Tarrini (A. Morelli). GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum quaternis vocibus*, a c. di D.V. Filippi (A. Morelli). *Chromatic and enharmonic music and musical instruments in the 16th and 17th centuries*, ed. by Joseph Willmann (S. Lorenzetti). SIGISMONDO D'INDIA, *Mottetti concertati a due, tre, quattro, cinque e sei voci. Novi concentus ecclesiastici e Liber secundus sacrorum concentuum (1610)*, a c. di G. Collisani (A. Morelli). *Tullio Cima, Domenico Massenzio e la musica del loro tempo*, atti del convegno, a c. di F. Carboni, V. De Lucca, A. Ziino (R.E. Camerini). OSVALDO GAMBASSI – LUCA BANDINI, *Vita musicale nella cattedrale di Forlì tra XV e XIX secolo* (S. Gaddini). *L'archivio musicale della basilica di San Giovanni in Laterano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI–XX)*, a c. di G. Rostirolla (A. Morelli). "Rifiorir d'antichi suoni". Tre

secoli di pianoforti, a c. di Alain Roudier, Bruno Di Lenna (P. Barbieri). *Piano. An encyclopedia*. Second edition, ed. by Robert Palmieri (P. Barbieri).

SOMMARI

BRIAN E. POWER, *The Swiss connection. Manuscript transmission and the introits of Trent Codex 93*

Il manoscritto 93 dell'Archivio Capitolare di Trento (Tr93) — uno dei sette che formano la più grande e importante fonte di polifonia quattrocentesca — è, in gran parte, una raccolta di messe polifoniche riunite secondo il genere e organizzate, anche se in modo non preciso, secondo il ciclo dell'anno liturgico. Benché le sue origini rimangano sconosciute, come ha dimostrato Peter Wright, il manoscritto Tr93, insieme a una sua copia parzialmente completata, fu portato probabilmente dalla Baviera a Trento nei primi anni Cinquanta del Quattrocento da Johannes Wiser, un copista tedesco che il principe-vescovo di Trento aveva nominato succentor nella sua cattedrale. Entrato in carica, Wiser completò la sua copia di Tr93, con la probabile intenzione di realizzare un manoscritto (oggi segnato Tr90) che fungesse da 'contenitore' di musica destinato all'effettivo uso liturgico.

Gli indizi stilistici e paleografici messi in luce da diversi studiosi da oltre un secolo a questa parte lasciano ritenere che buona parte di questa musica sia di origine nordeuropea, ma la fonte da cui lo stesso Tr93 fu copiato è rimasta tuttora incerta. In questo articolo si vuole sostenere un legame con la città di Basilea e il concilio, qui tenuto dal 1431 al 1439, che, fra l'altro, potrebbe aver funto da punto di smistamento per la trasmissione della musica polifonica sacra nordeuropea verso l'Italia a metà del Quattrocento.

I primi indizi della disseminazione da Basilea si riscontrano nel repertorio degli introiti polifonici presenti sia in Tr93 sia nel cosiddetto 'codice di Aosta' (Ao), alcuni dei quali furono composti da Johannes Brassart ad uso della cappella imperiale durante il concilio basiliense. Dettagli paleografici lasciano pensare che questi due manoscritti non furono copiati uno dall'altro, quanto piuttosto da un comune gruppo di esemplari. Alcuni di questi esemplari potrebbero essere rimasti nell'area di Basilea-Strasburgo dopo la partenza di Brassart e del seguito dell'imperatore. Tali manoscritti potrebbero essere serviti come fonte su cui sia Tr93 sia Ao furono esemplati.

Una serie di coincidenze e di indizi documentari suggerisce poi una possibile via di trasmissione dei codici trentini. Al centro di questa disseminazione si colloca la figura del diplomatico, scrittore e collezionista di musica, Pio Enea Silvio Piccolomini, più tardi papa con il nome di Pio II, che divenne canonico a Trento, recandosi nella città subito dopo la partenza di Brassart da Basilea nel 1439, e che potrebbe aver portato con sé molta della musica sacra, successivamente copiata da Wiser, che ora costituisce quattro dei sette codici trentini.

BETTINA HOFFMANN, *Dal concerto alto al concerto basso: accordature delle viole da gamba nell'Italia del Cinquecento*

Se consideriamo complessivamente i non pochi trattati del Cinquecento e del primo Seicento che ci informano sull'accordatura delle viole da gamba, possiamo suddividerli in due posizioni fra loro in contrasto: per alcuni il basso è accordato in Re_1 o Do_1 (prendendo come nota di riferimento la corda più bassa), tenore e contralto in La_1 o Sol_1 , soprano in Re_2 o Do_2 . Per altri il basso è in La_0 o Sol_0 , il tenore e il contralto in Re_1 , il soprano in La_1 o Sol_1 . In sostanza, da una parte abbiamo informazioni

su un concerto di viole da gamba in accordatura alta, dall'altra in accordatura bassa; ci troviamo, dunque, davanti al paradosso che viole da gamba della stessa accordatura, e quindi di dimensioni simili, possano essere denominato ora basso, ora tenore; oppure ora tenore, ora soprano.

Per comprendere le ragioni di questa discrepanza è necessario rileggere e contestualizzare le fonti a nostra disposizione evitando di pretendere da esse una sistematicità che risulterebbe anacronistica. Emerge così che la *Regola Rubertina* di Ganassi, talvolta citata come testimonianza della convivenza delle due accordature presso lo stesso autore, chiede la sola accordatura alta, seppur suscettibile di molte varianti e ancora più numerosi trasporti, mentre la presunta accordatura bassa non deriva che da un errore dell'autore, prontamente corretto da lui stesso in un altro punto del trattato. Sulla stessa linea di Ganassi si ritrovano Lanfranco, Alfonso della Viola e Ortiz; quest'ultimo – pur interessandosi solo marginalmente alla questione e incorrendo in una trascurabile svista – espone l'accordatura alta con coerenza e chiarezza. Alcune fonti manoscritte anonime possono chiarire il problema solo limitatamente, sia perché non specificano la taglia in questione, sia perché non sempre è chiaro se stiano parlando della viola o del liuto. Dobbiamo infine considerare in modo relativo il valore probativo quei lavori di impostazione enciclopedica che per informazioni tecniche dettagliate si affidano totalmente ad autori spesso anche molto precedenti: perciò, le indicazioni sulle accordature offerte da Marinati, Praetorius, Mersenne e Cerone, palesemente dipendenti dai trattati di Lanfranco, Agricola, Ganassi e Zacconi, non vengono considerate nel nostro studio alla stregua di testimonianze primarie e autonome.

Il quadro che emerge dall'analisi di queste come di altre fonti mostra contorni geografici e storici sorprendentemente nitidi: l'accordatura alta è diffusa nella prima parte del Cinquecento in tutta l'Italia, e permane a Roma e a Napoli fino in pieno Seicento. In alcuni centri dell'Italia settentrionale, come Venezia, Verona, Bologna e Mantova, troviamo invece, a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento, le prime descrizioni dell'accordatura bassa. Le varie testimonianze di questa novità mostrano due elementi comuni, che aiutano a spiegarne le ragioni: 1) le accordature basse hanno affinità dirette o indirette con la Germania meridionale, dove il concerto basso è consolidato da lungo tempo; 2) il loro contesto storico-musicale è quello degli organici fastosi, delle composizioni poliorali riccamente strumentate e caratterizzate da un uso consapevole e mirato delle estensioni strumentali. È il terreno fertile per portare ai limiti la gamma dei suoni disponibili per il compositore, ed è infatti in questo contesto che la viola contrabbasso in La_0 o $Solo$ viene integrata nel concerto delle viole da gamba, il quale si svincola così dall'equazione d'altezza con i registri vocali ed assume un nuovo ruolo nel coro basso.

Per spiegare lo slittamento di denominazione delle taglie della viola da gamba, alcuni studiosi hanno invece ipotizzato che fin dall'inizio della sua storia lo strumento suonasse una quarta o una quinta più in basso rispetto alle descrizioni date da tutti i trattatisti, che si suppone essere stati fondamentalmente disinteressati alle altezze assolute delle note, e quindi ignari del fatto che la viola fosse in realtà uno strumento traspositore. Le viole da gamba sarebbero state perciò di dimensioni molto maggiori rispetto a quelle barocche, e una viola soprano piccola in Re_2 non sarebbe mai esistita durante tutto il Rinascimento.

A questa tesi bisogna innanzitutto replicare che la scrittura musicale non era affatto priva d'un riferimento d'altezza assoluta: la scala guidoniana è ancorata all'estensione complessiva dei registri vocali consentendo ai musicisti dell'epoca quanto a noi di determinare l'altezza delle note con un margine d'imprecisione nell'ordine forse di un tono, non certo d'una quarta o quinta. Se poi consideriamo il polistrumentalismo imperante tanto fra i dilettanti quanto tra i professionisti del Rinascimento, è difficile credere che potesse esistere una tacita pratica diffusa in tutt'Italia ma applicata ad un singolo strumento. Inoltre, raramente troviamo la viola da gamba isolata nella situazione esecutiva: il puro *consort* di viole, cui attende un grande futuro nell'Inghilterra del Seicento, è piuttosto eccezionale nell'Italia del Cinquecento. Si deve ancora notare che nei trattati le istruzioni sui trasporti si trovano con uguale frequenza riferite tanto alla viola quanto agli altri strumenti. Infine, se è vero che le fonti iconografiche raramente ci mostrano strumenti soprani

piccoli, è ancora più significativa l'assenza di raffigurazioni di bassi così grandi da poter credibilmente sostenere corde di solo budello in Sol₀.

In conclusione, il concerto delle viole da gamba del primo Cinquecento si atteneva nella pratica come nella teoria all'accordatura alta, con le sue quattro taglie orientate alle altezze dei relativi registri delle voci che così spesso era chiamato ad affiancare. L'accordatura bassa è invece un prodotto dei radicali cambiamenti formali avvenuti alla fine del sedicesimo secolo; in Italia, tuttavia, essa fu destinata a rimanere senza futuro: la viola da gamba, infatti, cadrà in un oblio quasi totale pochi decenni più tardi, mentre le più fortunate formazioni dell'Europa del nord riprenderanno il concerto in accordatura alta.

PATRIZIO BARBIERI, *Music printers and booksellers in Rome (1583–1600), With new documents on Coattino, Diani, Donangeli, Tornieri, and Franzini*

Benché già avviata a partire dal 1551, l'editoria musicale romana a caratteri mobili ebbe però un esordio vero e proprio solo nel 1583. A partire da tale anno, e fino al 1594, essa risulta essere saldamente controllata dagli stampatori Alessandro Gardano e Francesco Coattino, entrambi provenienti dalla Dominante Veneta, che allora monopolizzava il settore; essi operarono da soli o variamente associati agli editori-librai romani Giacomo Tornieri, Bernardino Donangeli e dai figli di quest'ultimo, Ascanio e Girolamo.

Sul gruppo costituito da detti personaggi nuova documentazione è stata recentemente pubblicata da Vera Vita Spagnuolo (1994), che si aggiunge alle ricerche condotte da Saverio Franchi (1994–2002). Dato però che tale documentazione si arresta al 1590, il §1 del presente studio si propone di produrre nuove acquisizioni archivistiche sugli ultimi anni di attività dei summenzionati artigiani-imprenditori (1591–94).

Si è accertato che di detto gruppo facevano indirettamente parte anche Tito e Paolo Diani, stampatori e librai-editori — anch'essi veneti, nonché imparentati con Coattino — attivi fino al 1591 (anno in cui — morto Tito — Paolo dovette cedere la sua stamperia ad Ascanio Donangeli, «non essendo atto» a gestirla). Fra l'altro è emerso che alla loro bottega fu ammesso come «famulus» — appena decenne, nel 1583 — Andrea Fei, destinato a diventare uno dei maggiori stampatori romani del secolo successivo (di lui è stato inoltre rinvenuto l'atto di battesimo, datato 30 novembre 1572).

Allo stesso anno dei Diani risale anche il ritiro dall'attività di Giacomo Tornieri. Nell'aprile 1591, appena poco più che quarantenne, decise infatti di vendere la sua libreria, con annessa stamperia: acquirenti furono anche in questo caso i Donangeli (ne seguì però una lunga lite giudiziaria, per inadempienze contrattuali da parte di questi ultimi, la cui espansione era stata forse troppo rapida). Tornieri morirà l'anno seguente, lasciando alla sua unica figlia — Clementia, allora di appena quattro anni — un cospicuo patrimonio. Di lui vengono anche documentati contatti diretti con padre Cesare Baronio (di cui stampò, come ultimo suo lavoro, il terzo tomo dei celebri *Annales ecclesiastici*) e col contrappuntista spagnolo Tomàs Luis de Victoria. Questi ultimi contatti ci permettono inoltre di spiegare perché, pur appartenendo alla parrocchia di S. Lorenzo in Damaso, Tornieri abbia preferito farsi seppellire a S. Maria in Vallicella, chiesa dei Filippini.

Dal canto loro, i Donangeli proseguirono l'attività editoriale, ma per un solo anno: il 4 giugno 1592 morì infatti Girolamo, appena diciassettenne, seguito un paio d'anni dopo dal fratello Ascanio. Il padre, Bernardino, dovette così limitare la sua attività a quella di semplice libraio. Loro edizioni musicali erano vendute non solo nelle due avviate botteghe che possedevano a Campo dei Fiori e nella vicina via del Pellegrino, ma anche in altre librerie, tra cui quella di Gaspare Ruspa (vedi lista dei libri di quest'ultimo, del luglio 1592, pubblicata nel § 1.4).

Riguardo a Coattino, è sorprendentemente affiorato che — dopo la morte o il ritiro dall'attività dei suoi summenzionati associati — nel 1593 imprimeva musica alle dirette dipendenze di Giovanni Pierluigi da Palestrina, “presso San Pietro”. Si spiegano così le ben nove edizioni musicali, tutte prive di libraio-editore, fatte uscire da Coattino fra il 1593 e il 1594, ben cinque delle quali relative

a fino ad allora inedite composizioni sacre dello stesso Palestrina: *Litaniae*, *Offertoria pars I-II*, *Missae liber VI*, *Madrigali spirituali libro II* («Il priego alla Beata Vergine»), *Missae liber VII*. La carriera di Coattino aveva quindi subito una involuzione, dato che da imprenditore era scivolato sul versante del semplice prestatore d'opera, pagato mensilmente da Palestrina al prezzo di mezzo scudo a foglio; per di più le sue condizioni finanziarie non dovevano essere affatto floride, come appare evidente dai documenti rinvenuti a riguardo. Gli atti notarili rivelano inoltre che anche Giovanni Luca Conforti, il noto contralto della cappella papale e teorico musicale, possedeva una stamperia di musica: proprio nel 1593 quest'ultima fu da lui venduta a Coattino, che la acquistò anche grazie all'assistenza di Palestrina. Nel 1594 quest'ultimo venne però a mancare e da quest'anno anche del nostro stampatore si perdono le tracce.

Nel breve volgere di tre anni si estinse quindi il maggiore filone dell'editoria musicale romana di quel periodo: come abbiamo visto, esso comprendeva anche i Diani, Tornieri, Alessandro Gardano (sparito a sua volta nel 1591) e i Donangeli, tutti elementi in età per nulla avanzata.

Al fine di avere qualche dato quantitativo sulle musiche che effettivamente allora si smerciavano al pubblico e sulla loro provenienza, vengono anche pubblicati inventari inediti delle edizioni musicali presenti presso i tre seguenti librai dell'Urbe: Gaspare Ruspa (1592, già menzionato nel § 1.4)), Pietro Antonio Lancia (1600, § 4.4), i fratelli Girolamo e Giovanni Antonio Franzini (1586, § 3.1). Tale ultimo fortunato ritrovamento va certamente a costituire il più ampio inventario musicale finora noto riguardante le botteghe romane del Cinquecento: esso infatti comprende oltre 120 titoli, estesi ad almeno una settantina di autori, alcuni dei quali ignorati dai moderni repertori; in esso la quasi totalità delle edizioni risulta essere opera di stampatori veneti, e il rapporto tra composizioni secolari e sacre si aggira intorno a due a uno. Finora era noto che nella seconda metà del Seicento la bottega dei Franzini era il principale punto di smercio di musica pratica della città (vedi l'*Indice dei libri di musica della libreria Federico Franzini*, dato alle stampe nel 1676 dall'editore stesso); alla luce del documento ora citato risulta però che tale ruolo doveva essere ricoperto già al tempo dei due summenzionati avi di Federico, fra i quali Giovanni Antonio era il suo nonno paterno. Quasi tutte le numerose edizioni reperite nei summenzionati inventari risultano essere di musica vocale (sacra o profana), per la maggior parte provenienti da Venezia, e in ogni caso tutte di editori italiani. Solamente nell'inventario di un facoltoso dilettante romano, Alessandro de Grandis (1599, § 4.3), si può rilevare (1) una più sensibile presenza di musica strumentale e teorica, e (2) una quasi totale assenza di composizioni da chiesa. Il marcato predominio della musica secolare, che si riscontra negli inventari generali summenzionati, potrebbe quindi fornire una spiegazione del fatto che anche un grande come Palestrina abbia dovuto provvedere personalmente a farsi stampare — come abbiamo visto poco sopra — ben cinque libri di composizioni sacre fino ad allora inedite (e gli altri libri di messe, apparsi postumi poco dopo, dovevano certamente figurare nella sua lista).

Un fortuito ritrovamento ha infine permesso di rinvenire l'inventario della *Typographia Gabiana* (1593). Anche se non tratta di musica, esso è assai importante, perché in allegato contiene lo specimen dei caratteri di cui la tipografia disponeva (§ 5.1): tale specimen si è infatti rivelato essere il più antico finora noto dell'area romana e, sempre in antichità, il secondo dell'intera Italia.

PAOLO GOZZA, *Anche i megafoni hanno un'anima: la Tromba parlante (1678) di Geminiano Montanari*

Argomento del saggio è il *Discorso sopra la tromba parlante* (Guastalla, 1678), che Geminiano Montanari recitò nel 1673 presso l'Accademia bolognese *della Traccia*. Originato dalla moda delle trombe parlanti che negli anni Settanta del Seicento facevano discorrere di sé nella 'repubblica delle lettere', il *Discorso* di Montanari introduce il lettore all'ascolto del mondo sonoro, che la scienza e la tecnologia fonurgica dell'età barocca stavano plasmando nell'Europa del tempo. Nello spettro acustico della tromba, l'orecchio critico di Montanari scompone le voci principali del teatro sonoro

allestito dalla scienza europea: la dirimpente potenza acustica della tromba, capace di percorrere in lungo e in largo gli spazi del mondo, argomentata attraverso le indefinite ripercussioni dell'aria nel fenomeno dell'eco, assunto come emblema della moderna filosofia naturale del suono; la forma concava del mondo come vaso risuonatore, come contenitore acustico degli eventi sonori che percorrono l'oceano d'aria che lo contiene, e infine gli archetipi sonori e visivi del mito, che con Eco e col suo doppio Narciso, magistralmente rappresentati da Nicolas Poussin, sono per l'uomo di cultura barocco testimoni altrettanto vivi e irrinunciabili dell'osservazione e dell'esperimento.

HUUB VAN DER LINDEN, *Benedetto Pamphilj as librettist: Mary Magdalene and the harmony of the spheres in Handel's Il trionfo del Tempo e del Disinganno*

Il primo oratorio di Händel, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (Roma, 1707), contiene due interessanti e non comuni particolarità musicali: una virtuosistica *Sonata* per organo e orchestra, e un delicato finale che termina sfumando in un *pianissimo*. Il significato e la funzione dei due momenti nella struttura drammatica possono essere interpretati collocando il libretto dell'oratorio, scritto dal cardinale Benedetto Pamphilj, nel contesto intellettuale del primo Settecento romano, e tenendo pure conto della versione riveduta nel 1725 — fin qui poco considerata — e reintitolata *Il trionfo del Tempo nella Bellezza ravveduta*. L'interpretazione dei due momenti si fonda anche sulla disamina dell'antiporta del libretto stampato di quest'ultima versione, in cui sono raffigurate le allegorie dei quattro interlocutori dell'oratorio. Il libretto pone l'accento sugli elementi apolegetici della dottrina cattolica riguardanti il pentimento, la cui allegoria era rappresentata sulla base di varie fonti letterarie e iconografiche. Il principale riferimento letterario del libretto pamphiliano è quello dei *Trionfi* di Petrarca, mentre la rappresentazione e la descrizione delle allegorie che fungono da interlocutori devono molto all'*Iconologia* di Cesare Ripa.

Inoltre, la *Sonata* per organo e orchestra, che costituisce parte dell'*hortus deliciarum* del Piacere, deve essere considerata come un esempio di musica sensuale e, dunque, moralmente disdicevole: essa avrebbe potuto quindi, con la forza del suo virtuosismo, distrarre l'ascoltatore dal contenuto spirituale del componimento. Per converso, la musica dell'oratorio stesso, e specialmente la tranquilla aria finale della Bellezza, mostra il potere che la musica ha di convertire, come pure di rappresentare in termini musicali la conversione della Bellezza. Tuttavia, il dissolversi nel *pianissimo* con cui termina l'aria finale della Bellezza, e quindi tutto l'oratorio, rende chiaro che tutta la musica udibile alla fine deve arrendersi all'armonia della sfera, che normalmente non può essere udita. Secondo l'agiografia, Maria Maddalena veniva quotidianamente sollevata fino al cielo, dove poteva ascoltare l'armonia delle sfere. Il finale dell'oratorio di Benedetto Pamphilj sembra dunque rispecchiare l'estasi della santa e, nel contempo, l'imperfezione della musica terrena.

DIANA BLICHMANN, 'Ariette teatrali' in den venezianischen Ospedali? Versuch einer näheren Bestimmung der Solomotetten in der Zeit Antonio Vivaldis

Il mottetto a voce sola è quel genere musicale, che nel primo Settecento, sovrapponendosi al rito della messa o del vespro, pur non essendo legato alla liturgia, fu cantato a Venezia soprattutto nelle chiese degli ospedali: le chiese degli Incurabili, dei Mendicanti, della Pietà e dei Santi Giovanni e Paolo, ospitavano i conservatori musicali dove le ragazze orfane ricevevano una solida istruzione musicale, strumentale come anche canora. Il mottetto è definito da tratti fondamentali: testo in latino ben comprensibile e non appartenente alle sacre scritture, struttura poetica che consiste di aria-recitativo-aria-Alleluia, conforme alla poesia drammatica tardobarocca e struttura formale Allegro-Largo-Allegro. Dalla specificità di queste caratteristiche poetiche e formali si evince che si tratta di tutt'altra cosa rispetto al mottetto polifonico: si è di fronte ad un genere autonomo, paraliturgico, così diverso dalla sua forma originaria, chiaro segnale del cambiamento di sensibilità che si stava verificando negli uditori

della musica da chiesa a Venezia nel primo Settecento. Questo nuovo sviluppo del mottetto è in grado di far propri mezzi stilistici moderni e profani, creando in tal modo una parentesi durante l'azione liturgica. Conformemente alle notizie che ci giungono dai contemporanei, le esecuzioni dei mottetti a voce sola non erano un momento di devozione, ma soprattutto un'allusione alla festa barocca: il pubblico veneziano e forestiero assisteva alla liturgia nella speranza di trovarla 'adornata', nel finale, di quelle 'ariette teatrali', eco dell'opera carnevalesca. I mottetti venivano cantati dopo il Credo in modo tale che l'ascoltatore, attratto da queste musiche di gusto profano, non abbandonasse la chiesa prima che fosse finito il rito della messa. Da questa breve analisi si può facilmente comprendere come la struttura esterna poetico-musicale dei mottetti sia diversa da quella di tutti gli altri generi musicali legati alla liturgia come, per esempio, antifone, salmi, lamentazioni e Miserere, ma ancora più interessante potrebbe essere indagare come lo stile dei mottetti si avvicini a quello dei generi profani *en vogue* in quell'epoca.

In questo contributo si cerca di ricostruire le tendenze formali e stilistiche sviluppatesi a partire da generi profani in ambito veneziano nel primo Settecento. Antonio Vivaldi, quale rappresentante del principale ospedale veneziano, quello della Pietà, assunse una posizione chiave nella della vita musicale veneziana, motivo per cui può essere preso *ad exemplum*. A questo scopo si scelgono i mottetti più importanti dal repertorio vivaldiano, uno tra i mottetti drammatici e un altro tra quelli 'edificanti'. La forma musicale che ricorre sia nei mottetti a voce sola, sia nell'oratorio sia nel dramma per musica e nella cantata a voce sola è l'*aria da capo*: su questa forma musicale si incentrerà il confronto stilistico. Nello studio si cerca quindi di comprendere a quale di questi stili si avvicinino maggiormente le caratteristiche del mottetto vivaldiano e si tenta di verificare l'ipotesi, per cui il genere qui indagato rispecchierebbe peculiarità profane. Il confronto si svolgerà secondo il seguente schema:

	Mottetto drammatico: aria di 'tempesta' <i>In turbato mare irato</i> (dall'omonimo mottetto, dopo il 1732)	Mottetto 'edificante': aria contemplativa <i>Nulla in mundo sincera</i> (dall'omonimo mottetto, ca. 1713-17)
Oratorio	<i>Agitata infido flatu</i> (<i>Juditha triumphans</i> , 1716)	<i>Vivat in pace et pax regnet sincera</i> (<i>Juditha triumphans</i> , 1716)
Dramma per musica	<i>Agitata da due venti</i> (<i>La Griselda</i> , 1735)	<i>Io son quel gelsomino</i> (<i>Arsilda regina di Ponto</i> , 1716)
Cantata a voce sola	<i>Passo di pena in pena</i> (<i>Amor hai vinto</i> , dopo 1726)	<i>Luce placida e serena</i> (<i>Qual in pioggia dorata i dolci rai</i> , ca. 1720)

Da quest'analisi risulta che le arie dei mottetti presentano affinità con le arie dei drammi per musica, ma che sono stilisticamente ancora più vicine a quelle dell'oratorio, discostandosi invece dalle cantate. Pur assomigliando formalmente alla cantata e stilisticamente all'opera, i mottetti si adattarono in modo sensibile al proprio ambiente di esecuzione, la chiesa, arrivando rispetto all'oratorio a stili finemente elaborati.

Si delinea dunque una nuova tendenza: il repertorio vivaldiano dimostra che i mottetti a voce sola potrebbero essere descritti come genere 'sperimentale misto': se per quanto riguarda la forma si rifanno alla cantata a voce sola, riprendono e fondono molti altri elementi presi da generi diversi: la struttura formale e del ritornello come il principio concertante, dal concerto solistico; l'intonazione del testo e il linguaggio metaforico-musicale dall'aria operistica; il 'principio di contrasto' motivico, armonico e dinamico dall'aria oratoriale, sviluppato però in modo ancora più drastico. Vivaldi è in grado di sfruttare, in modo molto raffinato, le caratteristiche peculiari dei generi musicali più diffusi nella prima metà del Settecento. Questo carattere 'sperimentale' può cogliersi anche ponendo attenzione al modo in

cui la voce viene trattata nella composizione del mottetto: essa si stacca dall'orchestra, elevandosi virtuosisticamente, quasi fosse uno strumento solistico concertante.

BIANCAMARIA BRUMANA, *Mecenatismo musicale dei Cesi: madrigali di Dragoni per Federico Cesi e Olimpia Orsini*

La potente famiglia umbro-romana dei Cesi, che raggiunse il suo massimo splendore tra Cinque e Seicento annoverando tra i suoi membri vescovi, cardinali, duchi, conti e marchesi, nonché il fondatore dell'Accademia dei Lincei, si avvalse anche del mecenatismo musicale per creare i connotati di una identità nobiliare completa. Dopo una ricognizione delle attività musicali promosse dai Cesi in varie città dell'Umbria e a Roma (attività esercitate di preferenza dalle donne della famiglia), si passa all'analisi del *Primo libro de madregali a quattro voci* di Giovanni Andrea Dragoni (Venezia, 1581) dedicato a Federico I Cesi (1562–1630) e a Olimpia Orsini (1562–1616) in occasione delle loro nozze nel 1579 e del completamento del palazzo Cesi di Acquasparta, nelle cui decorazioni sono presenti numerosi elementi di iconografia musicale e una *Stanza della musica*. Il primo ciclo di madrigali della raccolta (nn. 1–8) fa riferimento all'amore dei due giovani e al loro passaggio alla nuova e più alta condizione coniugale. Il secondo (nn. 9–13), collegato al primo per i suoi contenuti, utilizza il testo della quinta ecloga dell'*Arcadia* di Sannazaro e costituisce il primo trattamento musicale dell'intero componimento poetico. Il terzo gruppo di madrigali (nn. 14–25) in lode della caccia ha un andamento poetico e musicale agile e spigliato, e sembra dare consistenza sonora alle scene venatorie che decoravano la facciata del palazzo romano dei Cesi in via della Maschera d'oro.

ELENA BIGGI PARODI, *Preliminary observations on the Ballo primo of Europa riconosciuta by Antonio Salieri: Milan, La Scala Theatre, 1778*

L'*Europa riconosciuta*, «dramma per musica» di Antonio Salieri su libretto di Mattia Verazi con cui fu inaugurato nel 1778 il teatro alla Scala — riproposta nel dicembre 2004 come spettacolo inaugurale per la riapertura dopo i lavori di ammodernamento dello stesso teatro —, costituisce un'esemplare testimonianza delle novità e dei mutamenti in atto nell'opera italiana della seconda metà del Settecento. Il primo atto culmina nel *Ballo primo*, che possiede un grande impatto drammatico. Si è pensato che esso fosse perso, tanto che la recente produzione di *Europa riconosciuta* è andata in scena priva di questo *Ballo*, rimpiazzato da altre danze dello stesso autore. Esso è stato invece rintracciato da chi scrive in uno dei fascicoli autografi di balli di Salieri conservati a Vienna. Il presente articolo ne contiene la disanima e ne ricostruisce l'ordinamento dei movimenti in relazione agli episodi dell'azione drammatica. La fonte identificata, documento in sé completo, contiene indicazioni che dimostrano pure come, probabilmente, il compositore intendesse riutilizzare in parte questo *Ballo* molti anni più tardi per la nuova versione di *Tarare*, che andò in scena il 3 febbraio 1819 nel Teatro dell'Académie Royale de Musique.