

Recercare XVIII/1–2 (2006)

INDICE

Articoli

LUCA DELLA LIBERA, *I Concerti sacri di Alessandro Scarlatti. Osservazioni sullo stile e nuovi documenti sulla cronologia*

GASTONE VIO, *L'Arte dei sonadori e l'insegnamento della musica a Venezia*

DAVIDE VERGA, *Besozzi-Farinelli: origini di un sodalizio artistico nella Parma del tramonto farnesiano*

CLAUDIO BACCIAGALUPPI, «*Con quegli 'Gloria, gloria' non la finiscono mai*». *The reception of the Neapolitan mass between Rome and Northern Europe*

Libri e musica: Cecilia Luzzi, *Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo di Monte (1580-1595)* (P. Cecchi); Candida Felici, *Musica italiana nella Germania del Seicento: i ricercari dell'intavolatura d'organo tedesca di Torino* (C. Jeanneret); *De Clavicordio VI. Proceedings of the VI International Clavichord Symposium*, ed. Bernard Brauchli, Alberto Galazzo, Ivan Moody (P. Barbieri); *A viola da gamba miscellanea. Articles from and inspired by viol symposiums organized by the Ensemble Baroque de Limoges, France, Christophe Coin director*, ed. Susan Orlando (B. Hoffmann); Antonio Salieri, *Mass in D minor*, ed. Jane Schatkin Hettrick (E. Biggi Parodi)

SOMMARI

LUCA DELLA LIBERA, *I Concerti sacri di Alessandro Scarlatti. Osservazioni sullo stile e nuovi documenti sulla cronologia*

L'importanza della raccolta dei *Concerti sacri* op. II di Alessandro Scarlatti — stampata da Estienne Roger e Michel-Charles Le Cène ad Amsterdam nel 1707–08 ca. — è legata al fatto che si tratta di una delle rare edizioni di musica che il compositore diede alle stampe durante la sua vita. Tuttavia, la scoperta nell'Archivio Capitolare di Aosta (Italia) delle parti del Tenore e del Basso dei *Mottetti sacri*, che Scarlatti diede alla stampa a Napoli nel 1702 presso l'editore Michele Luigi Muzio,

dimostra che il compositore aveva già pubblicato almeno una parte di questi mottetti in una precedente edizione. La raccolta dei *Mottetti sacri* (Napoli, 1702) contiene cinque dei dieci mottetti presenti nei *Concerti sacri* (Amsterdam, 1707–08 ca.); essa reca una dedicatoria ad Angela Voglia, una cantante romana, che dopo essere stata a servizio della regina Cristina di Svezia, nel 1696 si era trasferita a Napoli, al seguito del viceré Luís Francisco de la Cerda, duca di Medinaceli, di cui era l'amante. Alcuni inediti documenti d'archivio, concernenti i pagamenti fatti tramite una banca dal compositore all'editore Muzio nel 1697 per la stampa dei *Mottetti sacri*, permettono di stabilire che Scarlatti compose questa musica durante il periodo in cui era maestro della Real cappella di Napoli. In particolare, uno dei mottetti, *Est die trophei*, fu scritto probabilmente in occasione dell'arrivo a Napoli del nuovo viceré, il duca di Medinaceli, il 5 maggio 1696; il testo contiene infatti un invito ai cittadini a gioire e applaudire per l'arrivo del glorioso Francisco de La Cerda e a pregare per lui (*Assurgite cives, applaudite laeti [...] Franciscus coronis ornatur [...] Iubilemus, concinamus, exultemus, extollamus tanti ducis gloriam*). La raccolta dei *Concerti sacri* op. II contiene nove mottetti da una a quattro voci, due violini e basso continuo, che presentano la maggior parte delle arie e dei brani concertati nella forma con il "da capo", oltre a un *Salve Regina* per quattro voci, due violini e basso continuo, composto sulla melodia gregoriana dell'omonima antifona.

GASTONE VIO, *L'Arte dei sonadori e l'insegnamento della musica a Venezia*

Negli ultimi decenni una vasta bibliografia ha illuminato vari e numerosi aspetti della cultura musicale e del suo consumo quotidiano a Venezia, dove chiese, confraternite, palazzi, istituzioni assistenziali e teatri fungevano da casse di risonanza di un fenomeno di tale entità in tutta l'Europa. Poco, tuttavia, è stato scritto finora sull'insegnamento della musica e sull'organizzazione sociale dei musicisti nella città lungo i secoli. Ospedali e cappelle musicali, come luoghi deputati all'insegnamento della musica, sono stati indagati a fondo. Di contro, sono stati considerati solo marginalmente i luoghi, i sodalizi e le opportunità offerte da musicisti e da corporazioni professionali, tra cui, per esempio, quella delle botteghe dei barbieri-musicisti. Come hanno mostrato recenti studi, la domanda di suonatori, anche a livello popolare, doveva essere controbilanciata da una non disprezzabile offerta didattica. Infatti, le occasioni di lavoro offerte ai musicisti erano così numerose da alimentare una loro autonoma attività, che esorbitava dagli usuali ambienti istituzionali, come la cappella di San Marco e altre. Senza la pretesa di esaurire l'argomento, in questo articolo, grazie a inediti documenti d'archivio, l'Autore prova a mettere in prospettiva non soltanto la lunga storia dell'organizzazione sociale degli strumentisti a Venezia, concentrata nella cosiddetta Arte dei sonadori, ma anche le fonti della formazione del peculiare mestiere dei sonadori dal quattordicesimo secolo alla fine della Repubblica veneziana. Dopo aver tracciato una breve storia dell'Arte dei Sonadori e delle loro relazioni con il governo veneziano, l'articolo illustra le procedure attraverso cui gli strumentisti erano ammessi alla corporazione, le tasse imposte agli aderenti e le limitazioni a cui erano soggetti. Altri documenti mostrano i modi in cui veniva impartito l'insegnamento musicale. Da numerosi contratti di apprendistato sappiamo pure che alcuni barbieri era soliti insegnare musica ai loro apprendisti durante le pause dal lavoro, così che, una volta raggiunto un certo livello nel suonare uno strumento, essi potessero suonare nella bottega, contribuendo ad aumentare l'incasso, spesso con esecuzioni anche fuori della bottega ma sempre agli ordini del padrone, secondo i termini del contratto da loro sottoscritto. Grazie ai documenti di alcuni uffici amministrativi veneziani è possibile stimare il numero dei membri dell'Arte dei sonadori e individuare alcune categorie di aderenti, come gli orbi, gli ecclesiastici e alcuni pifferi del doge. Non è da escludere che tra gli aderenti all'Arte dei sonadori vi fossero alcune donne.

DAVIDE VERGA, *Besozzi-Farinelli: origini di un sodalizio artistico nella Parma del tramonto farnesiano*

I fratelli Alessandro e Girolamo Besozzi, virtuosi di oboe e fagotto nella Torino del Settecento, sono noti soprattutto grazie ad una testimonianza di Charles Burney che li incontrò nel 1770 quando erano ormai settantenni; proprio in quell'occasione i due strumentisti prepararono per Burney una lettera di raccomandazione indirizzata a Farinelli: indizio prezioso di un legame esistente tra loro ed il celebre castrato. Un sonetto dedicato da Carlo Innocenzo Frugoni ad Alessandro Besozzi e a Farinelli che «con pari onore sostengono il paragone in un'arietta», e la stessa aria per soprano e oboe obbligato scritta per loro da Geminiano Giacomelli nel 1729 a cui il componimento di Frugoni fa riferimento, suggellano in maniera definitiva la certezza che tra i Besozzi e Farinelli, astri di pari grandezza nel panorama strumentale e vocale del tempo, dovesse esistere un rapporto artistico e fors'anche umano. Terreno in cui nacquero e si consolidarono tali legami fu il ducato farnesiano di Parma e Piacenza, dove la famiglia Besozzi si era insediata agli inizi del diciottesimo secolo e in cui Farinelli debuttò nel 1726. Attraverso un percorso indiziario supportato da numerosi documenti d'archivio, sullo sfondo della complessa situazione storica della Parma dei primi tre decenni del Settecento, vengono individuate e illustrate le varie occasioni d'incontro avute dai Besozzi e da Farinelli, illuminando di riflesso i rapporti, finora poco esplorati, intercorsi tra il castrato e la corte Farnese. Emerge nel contempo un quadro nitido della musica a Parma negli ultimi anni della dinastia farnesiana, dalla banda di fiati della Guardia irlandese alle sontuose produzioni operistiche: realtà in cui la famiglia Besozzi, fecondo vivaio di oboisti destinati poi a raccogliere onori in tutta Europa, si distinse sempre da protagonista. Nel 1731, morto senza eredi il duca Antonio Farnese, affascinante figura di sventato mecenate, Alessandro e Girolamo Besozzi si trasferirono a Torino, città in cui avrebbero vissuto per il resto dei giorni: a debuttare con loro nel Regno di Sardegna, ancora, per l'ultima volta, Farinelli.

CLAUDIO BACCIAGALUPPI, «Con quegli 'Gloria, gloria' non la finiscono mai». *The reception of the Neapolitan mass between Rome and Northern Europe*

A partire dalla metà del diciottesimo secolo un gruppo di compositori napoletani viene assunto a modello per lo stile sacro concertato. Per la prima volta musica sacra concertata viene copiata ed eseguita lontano dal luogo d'origine e a distanza di vari decenni dalla composizione. Durante, Leo, Pergolesi e altri assumono il ruolo di classici. Su quali basi è stato possibile il successo della 'scuola napoletana' nel campo della musica sacra, e in particolare della messa?

In primo luogo è necessario isolare delle caratteristiche che possano differenziare la messa napoletana degli anni 1720–1740 da quella di altre regioni d'Italia o dell'Europa cattolica. Nel contesto liturgico della messa solenne, i compositori napoletani mettono in musica con il massimo impegno formale solo il Kyrie e il Gloria. Nelle successive parti della messa — quando vengono composte — si utilizza uno stile nettamente più umile, senza brani solistici, né forme con ritornelli.

L'organico delle messe napoletane comprende solitamente un coro a cinque voci e un'orchestra incentrata sulla sezione degli archi. Rari sono gli strumenti obbligati, mentre diffusissimo è l'uso del doppio coro (una distinzione tra soli e ripieni) e della doppia orchestra (una divisione degli archi). Questa policoralità napoletana è però più spesso riconducibile alla prassi esecutiva piuttosto che a caratteristiche strutturali della partitura. All'interno del Gloria, tipicamente suddiviso in numerosi singoli movimenti, vi è una notevole attenzione per l'equilibrio architettonico. Le pagine corali, accanto all'apertura concertata, prevedono spesso l'uso dello stile 'alla breve', raramente di un vero e proprio 'stile antico'. Le pagine solistiche si orientano sulla forma della aria da chiesa 'semplice' (due episodi solistici e tre ritornelli) a causa della loro struttura testuale: quasi ogni solo

nella messa corrisponde testualmente a un singolo versetto del Gloria. Nelle pagine che riassumono più versetti, solitamente il *Laudamus* e il *Domine Deus*, le soluzioni formali sono molteplici, con una preferenza per la forma dell'aria da chiesa 'estesa' (tre soli e quattro ritornelli).

Una serie di lettere scambiate con Girolamo Chiti in occasione della commissione a Giovanni Battista Martini di una messa concertata da eseguirsi a Roma nella primavera del 1753 permette di isolare certe specificità regionali e ricostruire in dettaglio il contesto pragmatico di una funzione liturgica. In particolare va sottolineato il ruolo della musica non originale: la sinfonia all'offertorio e, se necessario, le parti dell'ordinario successive al Gloria.

Partiture di messe napoletane si diffondono e si eseguono non solo in Italia ma in tutta Europa. Il ruolo della dominazione asburgica di Napoli (1707–1734) è probabilmente determinante nella trasmissione delle messe napoletane nel Nord. In Austria vi è uno scambio diretto di musicisti con la Napoli asburgica, ma nella pratica della composizione prevale il forte modello locale. A Praga invece, e di riflesso a Dresda, la messa napoletana si diffonde già a partire dagli anni Venti. Nei paesi protestanti invece, dove le messe si diffondono a partire dagli anni Quaranta, prevale l'interesse collezionistico. Mentre gli inglesi acquistano partiture durante il *grand tour*, i tedeschi di confessione protestante conoscono il repertorio attraverso il filtro dei musicisti di Praga e Dresda. Verso la fine del secolo però i nascenti movimenti di riforma della musica sacra tornano a condannare in blocco la musica sacra concertata. La nascente musicologia inoltre mette in secondo piano la tradizione sacra napoletana. La direzione data nell'Ottocento agli studi ha conseguenze durature sulla musicologia novecentesca, che solo negli ultimi anni hanno potuto essere identificate e corrette.