

PAOLO ALBERTO RISMONDO

*La cappella musicale di San Marco nel periodo
tra Giovanni Rovetta e Giovanni Domenico Partenio (1644-1701):
Repertori musicali, pratiche esecutive e compositive**

La cappella musicale ducale di San Marco a Venezia, a differenza delle altre cappelle musicali al servizio di principi d'Italia e d'Europa, non doveva soltanto fornire adeguato accompagnamento alle festività maggiori cui presenziava il principe (incarnato a Venezia dal doge); doveva anche prestare veste sonora alle celebrazioni correnti che si tenevano nella chiesa di San Marco, essendo questa non soltanto chiesa di stato, ma anche chiesa parrocchiale.¹

L'ambivalente *status* della chiesa e della sua amministrazione si rifletteva infatti su molti suoi aspetti; essa non era sede vesco-

* Si ringrazia il personale tutto dell'Archivio di Stato (abbreviazione usata: I-Vas), della Biblioteca Marciana (I-Vnm), della Biblioteca Civica Correr di Arte e Storia Veneziana (I-Vmc), e dell'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (I-Vasp). Altre abbreviazioni usate: *DBI* = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-; *GASPARI II* = GAETANO GASPARI, *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, 2 ("Musica vocale religiosa") Bologna, Forni, 1961² (ed. orig. Bologna, Libreria Romagnoli dall'Acqua, 1893, e Bologna, Tip. Fratelli Merlani, 1905); *PdS* = I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori "de supra", Atti; *b.* = busta; *f./ff.* = foglio/-i. Le citazioni da documenti si attengono all'originale, con qualche minima modifica atta a rendere meglio il senso (talvolta oscurato da punteggiatura mancante o difettosa, uso improprio di minuscole e maiuscole, uso di varianti locali, etc.).

¹ Sono tuttora conservati (in I-Vasp) i registri canonici parrocchiali, nei quali sono debitamente registrati i decessi di tutti gli abitanti del compren-

vile, che era posta invece nella chiesa di San Pietro di Castello, piuttosto appartata rispetto al centro cittadino. Il numeroso clero della basilica era guidato da un ecclesiastico di spicco, il *primicerio*, dotato di alcune prerogative vescovili;² mentre l'amministrazione corrente del personale laico (e quindi anche della cappella musicale ducale) era affidata ai *procuratori de supra* o di *San Marco*. La cappella ducale era la «gioia ch'adorna il [...] diadema regale»³ del doge, e perciò, per esempio, i suoi componenti, in caso di infrazione anche minima delle leggi veneziane,

sorio parrocchiale, compresi quelli dei maestri della cappella ducale – ai quali, com'è noto, era concessa l'abitazione nei pressi della basilica marciana –, per tutto l'Antico Regime; le annotazioni in questi registri andrebbero preferite alla copia, non sempre esatta e completa, riportata nei registri dei *necrologi* della magistratura statale dei *Provveditori alla Sanità* oggi conservati nel fondo omonimo in I-Vas.

² Sulle prerogative del *primicerio*, e sui difficili suoi rapporti con il doge da una parte e con i procuratori dall'altra, v. in generale GAETANO COZZI, *Giuspatronato del doge e prerogative del primicerio sulla Cappella Ducale di San Marco (secoli 16.-18.): Controversie con i procuratori di San Marco de supra e i patriarchi di Venezia*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLI, 1992-1993, Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti, fasc. I, pp. 1-69; più specificamente sul periodo in esame, ID., *Note su Giovanni Tiepolo Primicerio di S. Marco e Patriarca di Venezia: l'unità ideale della chiesa veneta*, in *Chiesa Società e Stato a Venezia. Miscellanea di Studi in onore di Silvio Tramontin nel suo 75. anno di età*, a cura di Bruno Bertoli, Venezia, Studium Cattolico Veneziano, 1994, pp. 121-150, in particolare pp. 126-129. Attriti tra *primicerio* e maestro della cappella ducale sono documentati nei materiali preparati dal primo in vista di una sua petizione, oggi in I-Vas, *Consultori in Iure*, filza 40 fasc. 43, specie ff. 270^r-271^v. Sulla connessione tra liturgia e musica a San Marco negli ultimi decenni del Cinquecento si veda DAVID DOUGLAS BRYANT, *Liturgy, Ceremonial and Sacred Music in Venice at the Time of the Counter-Reformation*, Ph. D. Dissertation, University of London, 1981.

³ Così si afferma nel documento, conservato sino ad oggi in due copie, in I-Vas, PdS, b. 91, proc. 208, fasc. 2 («1677:/Contesa in proposito d'una terminatione avanti il Serenissimo Prencipe»); e I-Vmc, ms. Cicogna 3118/43 (v. più estesamente a nota 11). La seconda copia, proveniente probabilmente dall'archivio privato Corner, presenta qualche significativa variante rispetto alla copia dell'archivio della *procuratia*.

avrebbero dovuto essere da lui giudicati;⁴ ma, a confronto con gli obblighi consueti dei musicisti a servizio di corti principesche, la funzione di accompagnamento della vita privata del principe (banchetti, serenate serali o notturne, etc.) era assai limitata, mentre era importante la sua funzione di accompagnamento al culto corrente della chiesa ducale.

Per rispondere ad esigenze tanto diverse, la cappella musicale marciana doveva essere un organismo notevolmente duttile, formato sì di virtuosi in grado di eseguire le composizioni più avanzate sul piano stilistico e tecnico, ma anche di cantori addetti all'esecuzione del repertorio corrente nelle feste minori. Si formò perciò spontaneamente, nel tempo, un repertorio specifico per le festività mediane e minori, che i cantori potevano agevolmente affrontare con un minimo di preparazione preventiva; sappiamo per certo che essi dovevano essere in grado di eseguire prontamente quelle composizioni richieste più frequentemente dalle esigenze liturgiche correnti.⁵ Anche in

⁴ Cfr. il caso dell'incarcerazione e processo al compositore e organista marciano Massimiliano Neri, i cui atti passarono dai *provveditori sopra monasteri*, al consiglio dei X, al doge, quindi all'*Avogaria di Comun*, prima che il processo fosse avvocato a sé dal doge (il quale, comunque, lasciò cadere il processo senza emettere esplicitamente un giudizio); v. PAOLO A. RISMUNDO, *Massimiliano Neri (ca. 1618 - dopo il 1670) e la famiglia Negri tra Italia e Germania*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XXVI, 2005, pp. 57-109: 88-93. È pur vero che, almeno per gli anni 1609-1619, sono registrati provvedimenti disciplinari a carico di cantori della cappella ducale, emessi invece dal *primicerio*; un intero, corposo registro di atti emanati da questi (I-Vas, Cancelleria Inferiore, Doge, b. 196, registro segnato «N° 20 / Acta Primicerius / Ecclesia Sancti Marci Venetiarum», con atti dal 24 ottobre 1609 al 15 aprile 1619) contiene molte annotazioni riguardanti provvedimenti disciplinari – e spesso interi processi – a carico di cantori marciari. Ciò dimostra quanto le giurisdizioni all'interno della cappella ducale potessero soffrire mutazioni anche notevoli nel tempo, ed essere soggette a controversie.

⁵ Si vedano almeno i documenti pubblicati in JAMES HAROLD MOORE, *Vespers at St Mark's*, 2 voll., Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, I, p. 271, doc. 98 (12 ottobre 1598); p. 276, docc. 115 (agosto 1600), 116 (13 ottobre 1589); p. 277, docc. 117 (16 ottobre 1589), 118 (16 agosto 1600).

altre cappelle principesche o ecclesiastiche, del resto, era necessario avere a disposizione un insieme di composizioni atte a soddisfare le esigenze più correnti del culto; tanto presso la cappella pontificia, come presso la cappella imperiale viennese, era in atto una analoga distinzione, non formalmente codificata, tra repertori 'alto' e 'corrente'.⁶

Le notevoli peculiarità che caratterizzavano la gestione della cappella ducale marciana, rispetto alle cappelle principesche

⁶ Per la cappella pontificia cfr. CLAUDIO ANNIBALDI, *La cappella musicale pontificia nel Seicento. Tomo primo: Da Urbano VII a Urbano VIII (1590-1644)*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2011, pp. XVIII-XIX (in riferimento all'opinione di Jean Lionnet, che segnalava un'analoga, «quasi schizofrenica» divisione del repertorio della cappella papale, divisa tra la necessità essenziale di fornire adeguato sostegno musicale al culto – lì poi rinforzata dalla volontà, più volte esplicitamente espressa, di perpetuare lo 'stile antico' di ascendenza palestriniana –, e quella ancor più importante in chiave rappresentativa, di accompagnare le «liturgie officiate nelle stanze del papa, per i banchetti da lui offerti a ospiti di riguardo o per le feste teatrali dei suoi parenti»), e cap. III (pp. 157-223): "Repertori musicali e pratiche esecutive. Il primo Seicento come fine di un'epoca". La situazione della cappella musicale viennese, in connessione con la liturgia che vi si officiava, è affrontata in STEVEN SAUNDERS, *Cross, Sword and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand 2. of Habsburg (1619-1637)*, Oxford, Clarendon Press, 1995, particolarmente il cap. 3 "Music and Liturgy at the Imperial Court", pp. 33-57, e in ANDREW HUDSCO WEAVER, *Piety, Politics, and Patronage: Motets at the Habsburg Court in Vienna During the Reign of Ferdinand III (1637-1657)*, Ph. D. Dissertation, Yale University, 2002, particolarmente il cap. 3 "The Ceremonial Functions of the Imperial Chapel", pp. 91-118. Al di là dei dati offerti da una documentazione spesso scarsa e non sempre affidabile, una distinzione tra repertorio corrente e repertorio 'alto' salta agli occhi quando si prendano in esame le raccolte edite a stampa dei maestri di quella cappella (come Giovanni Priuli, Giovanni Valentini e Giovanni Felice Sances, contenenti composizioni per poche voci e continuo), con le composizioni 'festive', poliorali e con largo uso di strumenti 'concertanti' degli stessi autori o di altri operanti presso quell'istituzione – tutte rimaste invece manoscritte, perché eseguibili solo da una cappella di primaria importanza, e per festività relativamente infrequenti –; cfr. GIOVANNI FELICE SANCES, *Missa Sanctae Mariae [recte: Mariae] Magdalенаe, for 6 wind instruments, 6 string instruments, 7*

italiane ed europee, erano ben avvertite dai suoi componenti.⁷ Nel 1677, il *procuratore cassier* Alessandro Contarini volle far sottoporre tutti i cantori marciano a nuove prove per verificarne l'efficienza; ma il collega Giovanni Battista Corner *Piscopia* presentò un memoriale denso di considerazioni che miravano a scoraggiare l'applicazione del provvedimento. Egli fece presente che, posti di fronte al rischio di un licenziamento magari disonorevole, i cantori avrebbero abbandonato in gran numero la posizione marciano; anche perché molti tra loro non avrebbero avuto difficoltà a trovare una posizione presso le corti principesche nordeuropee, con le quali spesso già intrattenevano strette relazioni. Con un contro-memoriale Contarini ribadì la sua posizione allegando tra l'altro l'esperienza di Pietro Andrea Ziani, già cantore marciano,⁸ successivamente attivo nella cap-

voices, and organ, edited by David Hauser and Steven Saunders (WLSCM No. 2) all'URL <https://www.sscm-wlscm.org/main-catalogue/browse-by-composer/33-wlscm-no-2>; GIOVANNI VALENTINI, *Cantate gentes*, Motet for seven string and ind instruments, seven voices, and organ, edited by Andrew H. Weaver (WLSCM No. 9), all'URL <http://www.sscm-wlscm.org/main-catalogue/browse-by-composer/41-wlscm-no-9>; PIETRO VERDINA, *Two Concerted Motets*, for multiple SATB choirs, strings, trombones, cornetti, and organ, edited by Andrew H. Weaver (WLSCM 28), all'URL <http://www.sscm-wlscm.org/main-catalogue/browse-by-composer/117-two-concerted-motets>; tutte edite all'interno del sito *Web Library Of Seventeenth-Century Music* (www.sscm-wlscm.org).

⁷ Gli elenchi più comprensivi e complessivamente attendibili dei componenti della cappella ducale marciano nel periodo qui considerato, compilati da studiosi moderni, sono in ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Dover, Mineola (NY), 1994³ (a pp. 330-332 le cariche più importanti, alle pp. 335-346 gli strumentisti), e REINMAR EMANS, *Die Musiker des Markusdoms in Venedig: 1651-1708* [I/II], «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», voll. 65 e 66, 1981/1982, rispettivamente alle pp. 45-81 (a pp. 64-81 l'elenco dei cantori), e 65-82 (a pp. 65-72 l'elenco degli strumentisti).

⁸ Vedi I-Vas, PdS Chiesa, Reg. 145 (*Chiesa Actorum* 1648-1654), f. 48^r, in data 12 aprile 1650; le registrazioni di pagamenti presenti in I-Vas, PdS Chiesa, reg. 13 (alle date 13 luglio 1650, 6 settembre 1650, 10 novembre 1650, 24 gennaio 1651, 27 febbraio 1651, 20 maggio 1651, giugno 1651, 20 settembre 1651, 18

pella imperiale viennese,⁹ e poi tornato a Venezia all'incarico di organista della medesima chiesa ducale; spinto (secondo Contarini) dalla considerazione che

le fatiche, che [i musicisti] fanno a quella corte sono immense, mentre [=perché] le cappelle hanno l'obbligo d'assistere sempre alle tavole, al pranzo, ed alla cena, con cantate così molteplici, che molti abbandonano *per* il pesante servitio quel impiego; come fece il Ziani mastro primo dell'organo di S. Marco,¹⁰ che lasciò il servitio di mastro di cappella dell'Imperatrice, benchè godesse cento talleri

novembre 1651, 10 febbraio 1652), confermano la posizione di Ziani quale cantore; il suo stipendio – che usualmente rifletteva lo *status* (sia professionale, che di prestigio) del musicista – si può definire mediocre.

⁹ Ziani fu vice-maestro di cappella dell'imperatrice madre Eleonora Gonzaga almeno dal 1662 sino al 1669, quando fu appunto eletto organista marciano (v. alla nota successiva).

¹⁰ Da lui sostenuto dal 20 gennaio 1669, cfr. E. SELFRIDGE-FIELD, *Venetian Instrumental Music* cit., p. 333; peraltro, la vicenda associata al *memorandum* dal quale le righe riportate qui sopra sono tratte (v. alla nota seguente) si incrociava – un po' ironicamente – con le lettere che lo stesso Ziani, ancora nominalmente primo organista marciano, scriveva da Napoli dove si era recato per la rappresentazione di alcune sue opere. Egli dapprima tentava di rabbonire i *procuratori*, assicurandoli tramite il nobiluomo Giacomo Vitturi di voler tornare al suo servizio marciano entro il maggio del 1677 (nota della *procuratia* del 12 aprile 1677); quindi chiedeva una proroga al suo ritorno affermando di soffrire di *podagra* (lettera dell'11 maggio 1677, con certificazione di medici locali autenticata da un notaio); e, dopo la concessione della proroga da parte dei *procuratori* sino al giugno venturo (29 maggio 1677), comunicava infine la sua definitiva rinuncia alla posizione di organista (29 giugno 1677), stante la sua avvenuta elezione al «magistero di questa Cappella Reale, esibitomi da questo signor ViceRè», pur assicurando ai *procuratori* il suo «desiderio ardentissimo di sempre impiegarmi (se non con l'opre) almeno con la volontà in servizio della mia *Serenissima patria*», ricordando di aver in altri tempi «tralasciato il Magistero di *Sua Maestà Cesarea*», con relativo salario di 1600 ducati annui, per il meno remunerativo ma più comodo posto di organista marciano. Le lettere citate di Ziani sono in I-Vas, PdS, b. 91, fasc. 1, proc. 208 («Musici»), ff. 17^r, 18^{r-v}, 23^{r-v}.

al mese di stipendio in riguardo alle molteplici obbligazioni ordinarie, et straordinarie, e si ridusse di nuovo in questa Città al solo esercizio dell'Organo, con minor provento, ma con minor fatica¹¹

Le pochissime testimonianze pervenute, relative alle funzioni private svolte dalla cappella ducale veneziana durante banchetti offerti dal doge, o altre simili occasioni non ufficiali (quando, comunque, era richiesta la presenza soltanto di alcuni componenti della cappella) sembrano confermare l'ipotesi che il ruolo della cappella ducale in quelle occasioni fosse assai limitato, in confronto alle cappelle principesche di media importanza.¹² Altre considerazioni, peraltro, spingevano i musicisti a preferire una posizione nella cappella ducale veneziana: innanzitutto i possibili proventi derivati dalle attività nei teatri cittadini, numerosi, rinomati e assai attivi; le frequenti possibilità di servizi saltuari presso gentiluomini veneziani di spicco, anch'essi numerosi e opulenti; lo svolgimento di qualsiasi attività collaterale rispetto a quella marciana, inoltre, era agevolato dal fatto che i *procuratori* – a differenza dei principi assoluti – conce-

¹¹ Il passo è riportato succintamente in R. EMANS, *Die Musiker des Markusdoms in Venedig* [I] cit., p. 49 nota 7. L'incartamento dal quale proviene, relativo alla disputa accesa in *procuratia* nel 1677, è stato già citato qui sopra (nota 3); la diatriba ebbe origine dall'iniziativa presa dal *procurator cassier* Alessandro Contarini il 19 aprile 1677 (I-Vas, PdS, reg. 147, f. 41^{r-v}, 20.4.1677; a f. 19^v della copia nel reg. 148), secondo la quale buona parte dei cantori arruolati negli ultimi dodici anni sarebbero stati assunti senza regolare concorso, seguito da prove, perciò avrebbero dovuto subire una nuova prova di assunzione. Un successivo provvedimento dei *procuratori* (registrato in I-Vas, PdS, reg. 147, f. 54^{r-v} (10 marzo 1678), e a f. 24^v della copia nel reg. 148) ridimensionò fortemente l'iniziativa di Contarini.

¹² Le più note testimonianze di esecuzioni musicali durante i banchetti offerti dal doge a visitatori illustri sono quelle provenienti dalla documentazione della biografia monteverdiana; si veda p. es. in PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 195-196, 220; più scarse, per non dire inesistenti, quelle successive, anche perché la documentazione tuttora conservata della corte dogale è assai lacunosa.

devano con relativa facilità licenze anche prolungate, e talvolta regolarmente retribuite.

Le ambiguità di fondo della gestione della chiesa ducale venivano alla luce nel modo più evidente durante le crisi politiche più acute, che Venezia periodicamente attraversava a causa della sua posizione geopolitica, e dei suoi interessi economici e politici spesso in conflitto con quelli di altri stati italiani ed europei. Particolarmente grave fu la crisi che dovette sostenere all'inizio del Seicento, essendo colpita dall'*Interdetto* fulminato nel 1606 da Paolo V; tra i suoi molti effetti collaterali, vi fu quello di mettere in discussione i ruoli e la rispettiva importanza dei vertici della chiesa ducale. I più stretti e fidati consiglieri di stato di Venezia – come il padre servita e 'consultore in jure' Paolo Sarpi – si affrettarono a rassicurare il doge circa la sua assoluta potestà sopra la basilica marciana, e su tutto il personale che vi prestava servizio; e sul ruolo subordinato del *primicerio*, che di conseguenza dovette soffrire una forte diminuzione del prestigio personale.¹³

Ma già pochi anni dopo ci si avvide che la contesa con il papato aveva posto Venezia in un pericoloso isolamento politico, e la nobiltà veneziana più avvertita e prudente non poté che constatare l'urgente necessità di un riavvicinamento con Roma. Lo stato veneziano si guardò bene dal prendere provvedimenti ufficiali in merito, ma la sua direzione politica cambiò decisamente nei decenni successivi; per esempio, la corrispondenza diplomatica per la quale Venezia andava già allora giustamente celebre fornisce ampia documentazione dello sforzo che tutti gli ambasciatori – e non soltanto, com'era ovvio, quelli inviati presso la sede papale – profusero per rassicurare i vertici di tutti

¹³ Vedi G. COZZI, *Giuspatronato del doge e prerogative del primicerio* cit.; sui riflessi dell'isolamento veneziano in ambito artistico: ID., *Politica, cultura e religione a Venezia tra manierismo e barocco*, in ID., *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Saggi su politica, società, cultura nella Repubblica di Venezia in età moderna*, Venezia, Marsilio, 1997 («Presente storico», 5), pp. 249-267: 256-257.

gli stati europei circa la devozione particolare della *Dominante* verso la chiesa cattolica, non senza contemporaneamente sottolineare la sua indipendenza politica.

I *procuratori*, gentiluomini sensibilissimi alle necessità politiche del momento, sapevano bene che bilanciando sapientemente le due funzioni della basilica ducale – quella prettamente ecclesiastica, e quella rappresentativa dello stato veneziano – era possibile assecondare efficacemente la politica veneziana del momento. Essi perciò accrebbero decisamente per tutto il corso del Seicento l'importanza delle funzioni religiose correnti della chiesa di San Marco, e il ruolo della cappella ducale durante le festività minori, così da stimolare la fiducia e considerazione verso Venezia da parte del papato, e di conseguenza aumentare l'efficacia dei rapporti diplomatici con Roma, che nei primi anni del Seicento erano stati seriamente compromessi.¹⁴ Ciò ebbe a sua volta un riflesso importante sulla produzione musicale dei compositori attivi – come maestri o vice-maestri, come organisti o come semplici cantori – nell'ambito della cappella ducale. Infatti, molti di essi diedero alle stampe, negli anni centrali del Seicento, raccolte di composizioni di difficoltà e impegno esecutivo non eccessivo e dallo stile piuttosto semplice e relativamente più attardato rispetto a quello da loro usualmente praticato, evidentemente concepite per le funzioni correnti della cappella ducale; ed infatti, non di rado, quelle raccolte sono dedicate espressamente ai *procuratori* allora in carica.¹⁵

¹⁴ Con un suo memoriale datato «1653», e conservato solo in copia nell'incartamento relativo alla già citata disputa del 1677 (v. qui sopra, note 3 e 11), Rovetta si faceva portavoce dei cantori marciari, che lamentavano il grande numero di «obligationi ordinarie» annuali, ben 525, alle quali dopo la pestilenza del 1630 se ne erano aggiunte altre 80, delle quali molte esterne alla basilica (alla chiesa di San Lorenzo, alla Salute, etc.). Il documento ora cit. è a p. 10 della copia in I-Vas, mentre una sua edizione, dalla copia in I-Vmc, è in J. H. MOORE, *Vespers in St. Mark's cit.*, I, p. 268, doc. 88.

¹⁵ La produzione di Natale Monferrato, data la sua relativa abbondanza e varietà, offre la possibilità di verificare la distinzione tra raccolte contenenti

La funzione rappresentativa della cappella ducale, di conseguenza, subì un ridimensionamento, che ebbe anch'esso un effetto avvertibile sulla produzione musicale: si sono infatti conservate pochissime composizioni 'festive', per grande organico e con presenza di impegnative parti evidentemente concepite per solisti vocali o strumentali di spicco, espressamente concepite per la cappella ducale nel periodo considerato.

L'esistenza di un repertorio 'corrente' di composizioni, quasi serbatoio cui i musicisti marciani potevano attingere nelle occorrenze più correnti, è testimoniata da un elenco dei libri musicali «inservienti all'uso della capella di San Marco»,¹⁶ stilato da Marchiò Angeli, persona specificatamente eletta dai *procuratori* per la

composizioni concepite per occasioni festive di grande spicco, e altre ideate invece per l'uso corrente della cappella ducale; si confrontino le raccolte di musiche per festività 'correnti': *Messe et Magnificat a quattro voci composti per uso di capelle*, di D. Natale Monferrato, ... opera XVIII, Venezia, Giuseppe Sala (RISM A/I, M 3051); *Salmi brevi a otto voci a due chori* [...], Bologna, Giacomo Monti, 1675 (RISM A/I, M-3045; GASPARI II, p. 275); *Missae ad usum Cappellarum Quattuor, & Quinque vocibus Concinnendae*. [...], Venezia, Giuseppe Sala, 1677 (RISM A/I, M-3047; GASPARI II, p. 109) – con quelle contenenti composizioni festive: *Salmi concertati a cinque, sei, & otto voci, con violini & senza ... opera prima*, Venezia, Gardano, 1647 (RISM A/I, M 3034); *Salmi concertati a tre, quattro, cinque, sei, sette, & otto voci, con instrumenti, & senza ... libro secondo, opera ottava*, Venezia, Francesco Magni detto Gardano, 1671 (RISM A/I, M 3044; MM 3044; GASPARI II, p. 275); *Salmi concertati a due voci con violini et senza ... opera undecima*, Venezia, Giuseppe Sala, 1676 (RISM A/I, M 3046; GASPARI II, p. 275).

¹⁶ Così l'intestazione, che specifica inoltre che essi erano conservati «nell'Armaro verso la Corte di S. Marco»; l'originale è in I-Vas, PdS, b. 91, proc. 208, fasc. 1 (*Musicisti, e suonatori*, 1404 a 1720), ff. 150^r-152^v. L'edizione che ne diede FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, 2 voll., Venezia, Antonelli, 1854-1855 (ristampa a cura e con aggiornamenti di Elvidio Surian, 1987, Firenze, Olschki), II, pp. 99-103, è assai imprecisa, forse per la scarsa leggibilità del documento con i mezzi in uso allora; attualmente ne è possibile una lettura integrale con l'ausilio della luce di Wood, e perciò se ne dà una trascrizione nell'Appendice del presente studio.

loro custodia.¹⁷ Egli stesso redasse un altro elenco per i libri liturgici con *canto fermo*, che non erano destinati alle esecuzioni correnti della cappella ducale, ma «concernenti alle Cerimonie, et officatura del Coro»¹⁸ – cioè al gruppo di chierici comunemente denominato *coro* nei documenti marciani, specificatamente addetti all'esecuzione del *canto fermo*, una varietà di quello che oggi viene detto impropriamente 'canto gregoriano'. Questo repertorio seguiva il rito proprio della chiesa di San Marco, che peraltro non si discostava molto da quello in uso in altre chiese dell'Italia settentrionale, comunque eseguito con modalità assai diverse da quelle con le quali viene oggi eseguito il cosiddetto 'canto gregoriano'. Sono tuttora esistenti alcuni dei manoscritti

¹⁷ Angeli era incaricato della custodia dei libri musicali già dal 1684, e sino alla data dell'elenco qui riportato (1720); v. LUIGI COLLARILE, «*Ad uso della cappella ducale di Venetia*». *Intorno a due inedite composizioni sacre di Francesco Cavalli*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra* (Roma, 26 maggio - 1 giugno 2011), a cura di Antonio Addamiano e Francesco Luisi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 639–664: 642. È opportuno precisare alcuni dati forniti da quest'articolo: Antonio Rovetta, cui i due inni di Cavalli citati nell'inventario di Angeli (v. nell'Appendice, al n. 43) sono attribuiti nella copia tarda in I-Vnm, It. IV 1136 (=10965), potrebbe tutt'al più identificarsi nel fratello del più noto Giovanni, non certo nel padre, che era il noto strumentista marciano Giacomo (cfr. PAOLO A. RISMUNDO, *Giovanni Rovetta*, «*uno spirito quasi divino, tutto lume in nere et acute note espresso*», «*Recercare*», XXVIII, 2016, n. 1-2, pp. 121-173: 168-169); Francesco Cavalli non ha mai «figura[to] tra i giovani di coro della cappella marciana» (p. 644 dell'articolo di Collarile), ma era uno dei cantori effettivi della cappella ducale (cfr. P. A. RISMUNDO, *Giovanni Rovetta* cit., pp. 139-140). Infine, la raccolta musicale *Sacra Corona* – sulla quale v. qui oltre – non è stata ristampata nel 1659 dal medesimo editore (Francesco Magni) della sua prima edizione del 1656, ma dagli eredi Phalèse ad Anversa; v. *Sacra Corona / Venice, 1656*, edited by Paolo Alberto Rismondo, Madison, A-R Editions, 2015, («*Recent Researches in the Music of the Baroque Era*», 189), p. 239.

¹⁸ L'intestazione continua specificando che questi volumi erano invece conservati «nel banco in chiesa di San Marco»; I-Vas, PdS, b. 91, proc. 208, fasc. 1, f. 149'.

relativi; pur relativamente recenti, sono copie probabilmente fedeli di originali risalenti a parecchi secoli prima, e si può quindi ragionevolmente affermare che essi trasmettevano una tradizione musicale centenaria, relativamente immobile nel tempo.¹⁹

Se le norme e la consuetudine tendevano a stabilire una distinzione netta tra il *coro* e la cappella musicale marciana, tra i due organismi esisteva comunque una certa osmosi; per esempio, gli *zaghi* del *coro*, ovvero fanciulli cantori utilizzati normalmente per l'esecuzione del *canto fermo*, tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento furono spesso chiamati ad eseguire o rinforzare le parti acute della cappella ducale, in occasione di esecuzioni polifoniche o policorali.²⁰ Alcuni tra i cantori che facevano parte del *coro* potevano inoltre, se dimostravano buone doti musicali, trasferirsi tra i cantori della cappella ducale, e trascorrervi la relativa carriera sino al magistrato o vicemagistrato. Era però un evento abbastanza raro; come esempio tra i più noti e importanti si può citare quello di Alessandro Grandi, *giovane di coro* tra gli anni 1604 e 1608, entrato nella cappella ducale come cantore dal 1617, e vice-maestro nel 1620.

¹⁹ Cfr. *Musica e liturgia a San Marco: testi e melodie per la liturgia delle ore dal 12. al 17. secolo: dal graduale tropato del Duecento ai gradualini cinquecenteschi*, a cura di Giulio Cattin, 4 voll., Venezia, Fondazione Levi, 1990-1992; per una sintesi, v. GIULIO CATTIN, *La tradizione liturgico-musicale di San Marco*, in *I libri di San Marco: i manoscritti liturgici della Basilica Marciana*, a cura di Susy Marcon, Venezia, Il cardo, 1995, pp. 29-45.

²⁰ Vedi I-Vas, PdS, reg. 141, f. 30^r (19 gennaio 1615 m.v. = 1616); i *procuratori*, vedendo che «Isepo, et Bortolo fioli de Paulo Roman cantor [si tratta di Paolo Veraldo, cantore marciano e autore di lavori teatrali con musica, di provenienza romana], e Zuan Battista fiol de Pier' Antonio Bevilaqua, tutti tre zaghi in S. Marco», sebbene «di tenera età sono introdotti nella musica in modo, che cantano il soprano sicuramente, et che quando si fa cappella servono ancor loro a far corpo alla musica, come ha fatto fede il Maestro di cappella», decisero di donare dodici ducati ciascuno, «et questo per darli animo di attender con maggior spirito ad amaestrarsi per poter poi riuscir boni musici da condur al servizio della chiesa».

I rapporti tra ‘coro’ e ‘cappella [ducale]’ – e quindi tra le due figure che dirigevano i due complessi²¹ – non erano sempre facili, tanto che si cercò di regolare le rispettive competenze con alcune specifiche prescrizioni:

Ma accioché nell’esecuzione dei loro carichi, et offitij non sij alcuno de impedimento all’altro, dichiarimo che nel compartir delle voci per la Musica, il Maestro di choro ponto non s’ingerisca nell’offitio del Maestro di Capella, sicome ordiniamo che né esso Maestro di Capella, né il Maestro di Choro si ingeriscano nella officatura delle messe propria de sagrestani, et così parimente che né essi sagrestani, né molto meno il *Maestro* di Capella habbino ad ingerirsi nell’officiatura del choro, commessa alla cura del Maestro di choro, né meno opponersi in quello che fosse tenuto di fare per obbligo dell’officio suo, conforme alle constitutioni, et mente de *Serenissimi* Prencipi, et *nostra*, qual è principalmente che il servitio del choro non sij interrotto, né impedito da chi si voglia.²²

Significativamente, non sono conservati, e probabilmente non sono mai esistiti, elenchi simili a quelli citati, relativi ad altri repertori della cappella: gli strumentisti infatti, data la loro forte connotazione corporativa, conservavano i loro materiali librari altrove; ed altrettanto si può dire per gli organisti che, essendo

²¹ La netta distinzione delle due figure è sottolineata dalla distinta documentazione nell’archivio antico della *procuratia*: I-Vas, PdS, busta 89, processo 199, fasc. 1 per il “capo coro” (o maestro di coro); busta 90, processo 204, fascicoli 1-4 per il maestro di cappella.

²² Da I-Vas, *Consultori in Iure*, filza 40 fasc. 43, ff. 364r-367v, 366v. Il documento non è datato, ma venne certamente stilato sotto il dogado di Marc’Antonio Memmo, quindi tra il 24 luglio 1612 e il 31 ottobre 1615; v. ANDREA DA MOSTO, *I dogi di Venezia*, Firenze-Milano, Giunti, 2003² (ed. orig. come *I dogi di Venezia con particolare riguardo alle loro tombe*, Venezia, Ferdinando Ongania, 1939), pp. 331-336. La *procuratia* dovette intervenire anche per sedare le tensioni tra il *primicerio* e il maestro di cappella; I-Vas, PdS, busta 90 processo 204, fascicoli 2-4 (“Contestazioni della *procuratia* contro il *primicerio* pel Maestro di Cappella”).

di norma autentici virtuosi, usualmente eseguivano o improvvisavano creazioni loro proprie.

Il repertorio vocale polifonico corrente

Nelle frequenti occasioni nelle quali era prevista l'esecuzione di musica polifonica (specificate da un'apposita tabella, indicante le festività principali, e le presenze richieste ai componenti la cappella musicale)²³ ci si affidava in primo luogo al repertorio di base della cappella, costituito da composizioni polifoniche ma relativamente semplici, anche quando prevedevano il 'doppio coro' nella sua formazione più classica a otto parti reali, e quindi per un minimo di otto cantori.

Il sopracitato elenco dei manoscritti contenenti composizioni polifoniche per l'uso della cappella ducale ci dà un'idea abbastanza plausibile della consistenza di questo repertorio, e soprattutto del carattere stilistico delle composizioni che vi facevano parte: si tratta di un repertorio volutamente arcaizzante e quindi uniforme, tendenzialmente immune da influenze esterne o 'moderne', con esclusione di passaggi 'concertanti' per solisti vocali, e senza alcun intervento strumentale indipendente dalle voci; il che, oltre a corrispondere al meglio alle direttive musicali e culturali della *procuratia*, aumentava la facilità, e quindi la prontezza, dell'esecuzione. Già Giovanni Croce, Claudio Monteverdi, e poi i successivi maestri di cappella si premurarono di far acquistare dalla *procuratia* vari volumi di autori cinquecenteschi (divenuti probabilmente rari già a quell'epoca), proprio per venire incontro a quest'esigenza corrente della cappella.²⁴

La data dell'elenco citato è assai tarda, eppure molto probabilmente non soltanto i volumi in esso citati erano ancora custo-

²³ Pervenuta solo in una copia tarda a stampa, esistente in più esemplari; quello più accessibile è in I-Vas, PdS, b. 91 (trascritta in J. H. MOORE, *Vespers at St Mark's* cit., I, pp. 301-308, doc. 143).

²⁴ Per Croce cfr. I-Vas, PdS, reg. 139, f. 182^v-183^r, 22 aprile 1607: i *procuratori* decisero, dopo che Croce fece eseguire alcuni brani dalla cappella, l'acquisto di due volumi a stampa con messe di Orlando di Lasso, Cipriano de Rore,

diti gelosamente, ma le composizioni contenute erano effettivamente ancora eseguite dai cantori della cappella ducale; accanto ad alcune relativamente recenti all'epoca della stesura del documento (come quelle di Antonio Lotti e Antonio Biffi), se ne trovano elencate altre, di autori già allora certamente considerati arcaici ed oscuri, come (per esempio) Nicolle des Celliers de Hesdin (+1538),²⁵ musicista franco-fiammingo coevo e conterraneo del primo maestro di cappella marciano di una certa rinomanza, Adrian Willaert.

Thomas Crecquillon, Josquin des Prez, Clemens non Papa (giudicate «bone, dottissime, et breve»), nonché un volume di mottetti di Heinrich Isaac e Josquin. Per Monteverdi v. P. FABBRI, *Monteverdi* cit., p. 186; l'annotazione risale al 1614, l'anno successivo all'accesso del compositore alla massima carica, e specifica che i libri musicali di autori evidentemente considerati ormai 'classici' (Palest[r]ina, Soriano, di Lasso, ma anche Gerolamo Lambardi e il non meglio noto Paolo Paisoti) dovevano servire «nelli giorni feriali tutto il tempo dell'anno come è l'ordinario per brevità». Alcuni di quei volumi si possono forse identificare con quelli presenti nell'elenco sopracitato; si vedano, nell'Appendice a questo studio, ai numeri 19, 20, 21, 35, 39. Giovanni Rovetta si riferisce esplicitamente all'uso corrente e frequente di questo tipo di composizioni, quando nella dedica ai *procuratori* dei suoi *Salmi a otto voci accomodati da cantarsi alla Breve secondo l'uso della Serenissima Capella Ducale di S. Marco*, Venezia, Francesco Magni detto Gardano, 1662 (RISM A/I, R-2980; GASPARI II, p. 304), affermò che i salmi sarebbero rimasti «smarriti, e consunti, se solamente ad alcuno esemplare di penna fossero [stati] raccomandati [...]; cadendo molto unente l'uso, e necessità di quelli», gli sembrò perciò opportuno darli alle stampe, «quali s'ha il beneficio e di molteplici copie, e di durabilità più costante»; ed infatti, con ogni probabilità sono identificabili con i «Libretti di Salmi del Rovetta / numero nove», citati al n. 63 nella tra-scrizione dell'elenco qui allegata.

²⁵ Al n. 36 dell'Appendice qui allegata; sull'autore si veda JOSHUA RIFKIN, s.v. «Hesdin, (Nicolle des Celliers de)», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, XI, pp. 457-458. Composizioni di quest'autore sono conservate in altri codici manoscritti coevi di area veneta (v. I-VRaf, ms. 218 (*olim* 214), che contiene la sua composizione *Laetabundus exultet*), probabilmente appunto per conseguenza del suo legame con la cerchia di Willaert, assoluto dominatore della scena veneta alla metà del Cinquecento.

Ovviamente un certo aggiornamento si può osservare, a partire dai salmi a doppio coro di quest'ultimo autore, e proseguendo con simili composizioni opera dei suoi successori, ed altri compositori più o meno legati alla cappella. Molti compositori attivi con incarichi principali a San Marco tra tardo Cinquecento e sino alla fine del Seicento – Giovanni Croce, Alessandro Grandi, Marcantonio Negri, Giovanni Rovetta, Francesco Cavalli, e altri – diedero il loro contributo a questo repertorio, con raccolte a stampa di salmi 'a doppio coro', che si distinguono per il linguaggio musicale relativamente più semplice e conservatore rispetto a quello normalmente usato dagli stessi compositori in altre loro opere, più svincolate da preoccupazioni liturgiche.

Per l'esecuzione del repertorio polifonico corrente erano sufficienti pochi cantori sostenuti probabilmente dal discreto accompagnamento di una tiorba e di un 'violoncino' (il basso continuo è espressamente previsto nelle composizioni di questo repertorio, da Croce sino a Cavalli e oltre), disposti nel *bigonzo*, ovvero nell'ambone o pulpito ottagonale tuttora visibile dalla navata centrale, a destra dell'iconostasi. Infatti queste musiche dovevano risultare ben udibili dalla massa dei fedeli disposta nel transetto, a differenza delle musiche 'festive' con partecipazione dell'intera cappella, dirette invece (anche fonicamente) ai massimi rappresentanti del governo veneto, ai rappresentanti dei potentati esteri accreditati a Venezia, ed eventualmente ai suoi visitatori illustri, presenti invece nel presbiterio.

Accenni sporadici nella documentazione suggeriscono la malcelata insoddisfazione dei cantori che erano obbligati a prendere parte alle esecuzioni esecuzioni del repertorio polifonico corrente.²⁶

²⁶ Si veda, per esempio, la documentazione citata qui sopra a nota 5. Come in tutte le cappelle musicali di una certa mole, anche la cappella marciana prevedeva il sistema delle *puntature*, con il quale i cantori assenti in modo ingiustificato venivano *puntati*; ed una figura particolarmente a ciò dedicata, l'*appuntator[e] di cappella* (v. I-Vas, PdS, b. 91, proc. 206). Esistono tuttora

Le 'musiche festive'

Al di fuori di quelli che si possono definire – per il frequente utilizzo delle composizioni che ne facevano parte, e nel senso largo accennato sopra – veri e propri repertori della cappella ducale, si ponevano le composizioni eseguite durante le festività 'straordinarie'; queste, in una chiesa principesca come San Marco, erano peraltro piuttosto frequenti, tra celebrazioni di vittorie o paci, elevazioni di nobiluomini di spicco a dignità varie (dogi, procuratori di San Marco o *de supra*, etc.), e festeggiamenti per nascite o matrimoni di governanti di altri Stati.²⁷

Le composizioni musicali eseguite durante tali festività straordinarie erano composte appositamente per essere eseguite per quella singola occasione, e successivamente ritirate, e spesso mai più eseguite. Non si può quindi affermare che facessero parte di un 'repertorio', anche ammettendo il senso largo del termine descritto qui sopra; ed è perciò che non vi è traccia, negli archivi della *procuratia*, di un elenco di simili composizioni comparabile a quelli citati sopra, relativi ai repertori correnti. Inoltre, la pubblicazione a stampa delle composizioni 'festive' era spesso dovuta ad atti mecenateschi eccezionali, e quindi non certo frequenti; rare anche le copie manoscritte, per lo più redatte a scopo di studio (se ne vedrà qui oltre qualche esempio), dato che simili composizioni avevano poche possibilità di essere eseguite nelle circostanze correnti di un'altra corte, anche di primaria importanza.

Le musiche concepite per le festività 'straordinarie' dovevano – anche in ciò differenziandosi da quelle composte espres-

alcuni registri di *puntature*, tutti però assai tardi, relativi agli ultimi anni della *Serenissima Repubblica*, 1770-1793 (I-Vas, PdS, regg. 103-105); molto probabilmente, infatti, i registri venivano eliminati man mano. Raggiunta una certa quota di *puntature*, il cantore interessato veniva colpito da provvedimenti disciplinari, che potevano andare dalla decurtazione della retribuzione, sino al licenziamento definitivo.

²⁷ A tale 'repertorio' si potrebbero ascrivere, per esempio, le ampie composizioni festive dei due Gabrieli.

samente per il repertorio polifonico di esecuzione più corrente – essere aggiornate alle ultime mutazioni del gusto e della tecnica musicale. In quelle speciali occasioni i diplomatici esteri accreditati presso la *Serenissima* – nobiluomini spesso personalmente coinvolti, quali mecenati, nelle esecuzioni o edizioni dei musicisti più importanti dei loro rispettivi Paesi, e quindi loro stessi ben al corrente delle mutazioni più recenti della tecnica e del gusto musicale – erano spesso presenti, e la *Serenissima* doveva quindi presentare un prodotto musicale all'altezza del suo prestigio, anche culturale. L'individualità delle composizioni era perciò in questi casi assai pregiata, in contrasto con la voluta uniformità del repertorio polifonico più corrente ai modelli di Willaert e dei Gabrieli. Inoltre tutti i componenti della cappella concorrevano volentieri a simili esecuzioni, perché era particolare motivo d'orgoglio il parteciparvi.²⁸

Altra caratteristica peculiare e distintiva delle 'musiche festive' era la loro durata, notevole per la media dell'epoca considerata, e spesso eccezionale in senso assoluto; il che risulta evidente quando si mettano a confronto, per esempio, i monumentali salmi 'concertanti' con partecipazione di solisti vocali e strumenti 'obbligati', inclusi nella raccolta *Musiche Sacre* di Francesco Cavalli (pubblicata nel 1656 grazie al mecenatismo del dedicatario, il principe-cardinale Giovan Carlo de' Medici, che nello stesso anno commissionò al medesimo compositore anche l'opera *Ipermestra*, poi rappresentata nel teatro fiorentino *degli Immobili*), con quelli più brevi dello stesso autore, contenuti nella successiva raccolta *Vesperi a otto voci* stampata nel 1675 (dedicata all'allora doge Nicolò Sagredo), certamente concepiti per soddisfare le necessità del repertorio più corrente della cappella ducale.

Si può quindi affermare che esistesse una stretta relazione tra repertorio per il quale la composizione era concepita, e le scelte

²⁸ Si veda la lettera del cantore marciano Antonio Formenti, citata più avanti in questo stesso studio.

stilistiche e tecniche alle quali il compositore doveva in qualche misura adeguarsi; a controbilanciare questa tendenza vi era anche un certo grado di permeabilità tra i vari repertori, che si rifletteva sulle scelte stilistiche e tecniche ad essi correlate. Per esempio, nel periodo che stiamo considerando, il mottetto a una o poche voci sostenute dal solo basso continuo (o tutt'al più accompagnate da due violini) era un genere eseguito spesso sia durante le feste principali dell'anno, sia durante le festività straordinarie: alcuni mottetti, specie quelli di carattere marcatamente devozionale, potevano rientrare sia nel repertorio polifonico corrente (e infatti ne troviamo alcuni esempi nel citato elenco), ma potevano essere eseguiti anche durante festività straordinarie. Tuttavia, in quest'ultimo caso, si preferivano mottetti celebrativi, composti appositamente per l'occasione. Per esempio, la raccolta *Sacra Corona* (edita a Venezia nel 1656) contiene mottetti di vari autori;²⁹ accanto a quelli su testi devozionali e quindi facilmente adattabili a diverse festività e perciò passibili di essere compresi nel repertorio polifonico corrente, sono presenti altri specificatamente composti per le elezioni dogali (ben tre) che si succedettero durante quell'anno, e per i festeggiamenti che ebbero luogo in quell'anno per alcune vittorie militari della *Serenissima* sul *Turco*.³⁰ Essi potevano trovar posto soltanto nell'ambito di quelle festività straordinarie, che però anche in questi due casi erano piuttosto frequenti: il doge veneziano all'atto della sua elezione era normalmente piuttosto anziano, avendo trascorso un lungo *cursus honorum* prima di ascendere alla massima carica statale, e perciò non infrequentemente durava solo pochi mesi in carica – di qui la frequenza notevole delle 'presentazioni' dogali, e delle rispettive

²⁹ Ed. moderna in *Sacra Corona / Venice, 1656* cit.; cfr. *ivi*, pp. XII-XVI, sulla evidente distinzione adottata nell'ordinamento della raccolta, tra autori operanti nella cappella marciana, e autori non veneziani (spesso provenienti o operanti nel territorio romagnolo, soggetto alla giurisdizione della sede apostolica).

³⁰ Vedi *ivi*, p. XVIII.

festività, che si succedevano nella chiesa ducale.³¹ Similmente, assai spesso (si può dire annualmente) si succedevano in San Marco celebrazioni di vittorie dell'armata navale veneziana, o delle armi di Paesi alleati o collegati, contro il *Turco*.³² In realtà, nell'epoca qui considerata, la *Serenissima* coglieva ormai solo vittorie di portata relativamente piccola, che non modificavano di molto il processo di regressione dei possedimenti veneziani nel Mediterraneo orientale; ma tanto più era necessario celebrarle con particolare solennità, anche per poter meglio sostenere, presso i rappresentanti diplomatici delle varie nazioni europee presenti a Venezia più o meno stabilmente, le pressanti richieste di aiuti economici per sostenere quella dispendiosa guerra.

La tradizione musicale veneziana all'inizio del Seicento

Nei primi decenni del Seicento – quando si formarono i compositori che nei decenni successivi avrebbero dominato il panorama musicale veneziano, come Giovanni Rovetta e Francesco Cavalli – l'ambiente musicale veneziano rispecchiava in buona misura la situazione nella quale si trovava lo stato veneziano: un sostanziale isolamento rispetto alle influenze esterne.³³ L'effetto combinato delle vicende politiche coeve e successive all'*Interdetto* (a seguito delle quali qualsiasi influenza proveniente da altri stati italiani o europei era considerata con grande sospetto dai vertici statali), e del notevole prestigio

³¹ *Ibid.*

³² Si ricordano qui soltanto, come esempio, i festeggiamenti dati in chiesa e nella piazza prima per «le Vit[t]orie et a[c]quisti dell'Arme pubbliche di Modan, Navarin, Napoli di Romania e per l'a[c]quisto fatto dalla maestà Cesarea, col[l]legato, di Buda», per i quali furono retribuiti l'11 gennaio 1687 «Tamburieri e Trombe per il Tedeum» e vari inservienti, nonché «Clementin musico per haver cantato in Chiesa per la Vit[t]oria sudetta» (I-Vas, PdS, reg. 55, f. 713d, e regg. 17 e 36, alle date).

³³ Un simile fenomeno è stato osservato nelle arti figurative, cfr. G. COZZI, *Ambiente veneziano, ambiente veneto* cit., p. 256.

ancora esercitato dai due Gabrieli, Andrea e Giovanni (rafforzato dalla loro forte identificazione con la celebrazione delle glorie militari e civili dello stesso stato veneziano occorse nella seconda metà del Cinquecento), sconsigliavano un avvicinamento a tendenze stilistiche sviluppate altrove. Per quanto riguarda particolarmente la cappella ducale marciana, poi, qualsiasi influenza esterna era fortemente ostacolata dal perdurare delle tradizioni precedenti, tenacemente imposto dai *procuratori* sia specificatamente in campo musicale, che in quello più ampio della liturgia e delle consuetudini ecclesiastiche peculiari della basilica ducale.

Considerata nel suo insieme, la produzione musicale degli autori attivi stabilmente in questo periodo a Venezia nel campo della musica per la chiesa palese la precisa volontà di mantenere e continuare la tradizione gabrielliana, semmai con quei cauti aggiornamenti resisi necessari dal mutare delle pratiche compositive ed esecutive; in questo senso, ebbe notevole importanza – in seguito all’espandersi del successo dei mottetti a una o poche voci e basso continuo, sull’esempio di quelli di Lodovico Grossi da Viadana – l’introduzione della ‘monodia accompagnata’, che diede il via ad una fioritura di raccolte di mottetti per una o poche voci accompagnate da basso continuo.

I musicisti operanti attivamente a Venezia tra fine Cinque e primi decenni del Seicento si attenero perciò ad una versione semplificata e cautamente aggiornata degli stili e tecniche che già avevano caratterizzato le opere dei due Gabrieli, e specie di Giovanni; del resto, molti di essi erano stati loro allievi diretti, o comunque avevano collaborato con loro in San Marco o in altre istituzioni veneziane che prevedevano un apparato musicale alle loro *feste*.³⁴ Tra di loro, Francesco Sponga detto *l’Uesper* dal nome

³⁴ Una trattazione complessiva di questo gruppo di compositori (denominato informalmente dalla studiosa “i compositori di San Polo”), ed i loro immediati successori, è in E. SELFRIDGE-FIELD, *Venetian Instrumental Music* cit., pp. 102-141. Tra i componenti del gruppo, il già citato Giovanni Priuli fu certo assai attivo e rinomato (ingaggiato saltuariamente a San Marco nel 1600, 1602

dell'avvocato veneziano che lo protesse, spicca come il musicista più attivo, influente e rappresentativo, operante in città durante tutto il lungo periodo in cui vi risiedette, almeno dal 1595 sino agli anni trenta del Seicento.³⁵ La sua solida formazione di contrappuntista, attinta alla scuola di Andrea Gabrieli, lo mise in grado di poter operare nei vari generi musicali allora in uso, cosicché se la sua produzione pervenuta non è copiosa in senso assoluto, è certo più consistente e assai più varia per generi e forme rispetto a quella dei suoi coetanei e sodali veneziani;³⁶ al punto che vi si può già operare una distinzione tra le composizioni ideate per festività 'correnti', e quelle probabilmente

e 1607, poi stabilmente come 'terzo organista' nel 1607, operò anche in altre istituzioni cittadine); ma, come detto sopra, si trasferì stabilmente già nel 1614-1615 a Graz come maestro della cappella musicale della corte arciducale. Giovanni Battista Grillo fu organista in San Marco dal 1619 alla morte, quattro anni dopo; la produzione musicale pervenutaci è piuttosto scarsa. Al-tri compositori (Giovanni Battista Riccio, Giovanni Picchi, Martino Pesenti) furono attivi per periodi più limitati e in istituzioni meno importanti; e comunque la loro produzione è assai inferiore, per quantità, varietà e qualità, rispetto a quella di Sponga-USper.

³⁵ L'identificazione del musicista con il suo mecenate fu tale, che egli è ricordato spesso nei documenti veneziani semplicemente come «l'USper» (o dizioni simili); e di riflesso, i lessici musicali correnti ne riportano il nome come «USper [Sponga, Spongia, Sponza], Francesco», o diciture simili. Lo stesso fenomeno, del resto, si attivò nel caso di Francesco Cavalli, così denominato dal nome dei mecenati che lo protessero, i nobili veneziani Cavalli.

³⁶ Sponga-USper debuttò nel 1595 pubblicando un volume di ricercari per quattro strumenti, proseguì con un volume di madrigali a cinque voci (1604), due raccolte di musiche per la chiesa, edite nel 1614 e 1619, tutte e due contenenti mottetti per una o poche voci soliste, mottetti a molte voci e con strumenti 'obbligati', musiche per complesso strumentale (anche in doppio coro). Un volume di *Salmi Vespertini* a cinque-otto voci (1627) chiude l'opera a stampa del musicista pervenuta sino ad oggi (si ha notizia di una dispersa raccolta di mottetti a cinque voci); comunque, a giudicare dalla sola cospicua attività documentata, nella sua lunga vita dovette aver composto parecchia altra musica, molto probabilmente (date le sue assidue attività come orga-

composte per le festività 'straordinarie' (non infrequenti anche nelle scuole veneziane dove il musicista operava).³⁷

In questo periodo, anche compositori di primo piano come Monteverdi, se dovevano affrontare forme musicali più ampie e articolate, adottavano spregiudicatamente forme e generi della più varia provenienza e natura per conferire alle loro composizioni la necessaria varietà.³⁸ Lo stimolo al superamento dell'ordinamento formale caratterizzato da brevi episodi – ciascuno corrispondente ad una frase o gruppo di parole, di solito

nista in varie chiese veneziane) anche per organo solo. Per i dati biografici ed un breve esame della sua produzione si rimanda alla tesi dello scrivente *Francesco Sponga detto Usper (1561–1641) «organista eccellentissimo»: un musicista a Venezia tra Cinquecento e Seicento*, Università di Bologna, a.a. 1989–1990, vol. I; e più succintamente alla 'voce' redatta dallo scrivente per il *DBI*, di prossima pubblicazione.

³⁷ Evidentemente pensati per il repertorio corrente in festività di media importanza sono i salmi contenuti nella raccolta *Salmi Vespertini* già citata, e molti dei mottetti per poche voci e basso continuo contenuti nelle raccolte del 1614 e 1619. Queste contengono però anche non pochi mottetti 'festivi', per voci e strumenti (spesso indicati con precisione, sulla scia della più tarda raccolta gabrieliana citata sopra), come il mottetto festivo *Intonuit de caelo Dominus* per «doi voci, e quattro tromboni» dalla raccolta del 1614, e la *Battaglia* «per cantar è sonar à 8» posta a chiusura della raccolta *Composizioni armoniche*, quasi una 'cantata' con sinfonie e ritornelli strumentali, interventi vocali solistici (sul testo del salmo 150, *Laudate Dominum in sanctis eius*), e imponente finale per l'intero organico (infatti si può ragionevolmente supporre che qui gli strumenti, precedentemente utilizzati solisticamente, raddoppiassero le voci).

³⁸ Per esempio, già Monteverdi, nel suo *Orfeo*, utilizzò la *canzonetta* come uno dei molti elementi costitutivi di una forma assai più ampia; cfr. MASSIMO OSSI, *Claudio Monteverdi's "Ordine novo, bello et gustevole": The Canzonetta as Dramatic Module and Formal Archetype*, «Journal of the American Musicological Society», XLV, 1992, n. 2, pp. 261-304: 282-290. Anche i *patterns* armonico-ritmici di danza, legati al diffondersi della *chitarra spagnola*, influenzarono la musica di quel periodo; gli esempi sono numerosissimi, forse il più clamoroso è il basso di *passacaglia* ripetuto pervicacemente (ben 153 volte) nel *Laetatus sum* dello stesso Monteverdi, pubblicato postumo nel 1650 nella raccolta *Messa et salmi*; cfr. PAOLO A. RISMONDO, *The Chitarra Spagnola in Venice*

esprimente un concetto compiuto –, derivato dal mottetto e dal madrigale cinquecenteschi, forse primitivo ma perfettamente consono alla ridotta durata delle composizioni del tempo, si fece sentire a Venezia (come in altre località italiane), quando i compositori entrarono in contatto con le nuove tendenze provenienti da Roma e Firenze: la ‘monodia accompagnata’ o canto solistico accompagnato dal solo basso continuo, con le sue forme, in pieno divenire per tutto il corso del Seicento.³⁹ Gli autori più avvertiti riconobbero presto che le nuove tecniche e forme ora messe a loro disposizione potevano essere utilizzate per fornire alle loro composizioni quella varietà, che la tessitura polifonica sino a quel momento praticata non poteva raggiungere da sola; a tal punto che la varietà così ottenuta poteva risultare persino eccessiva, il che si verifica spesso nelle composizioni di questo periodo (si pensi alle *sonate concertate* di un autore come Dario Castello). Si cercò di contrastare questo evidente pericolo avvalendosi di vari mezzi: un basso ostinato ripetuto durante l’intera composizione o buona parte d’essa; per esempio, l’alternarsi di un ritornello (un breve elemento formale che si ripeteva invariato), con altro materiale sempre rinnovato (tipicamente, il ritornello era un assertivo *tutti*, mentre le sezioni che gli si alternavano erano usualmente affidate a solisti o gruppi di poche voci o strumenti);⁴⁰ o un *canto fermo* utilizzato

and the Veneto: Evidence from the Musical Sources, «Fontes Artis Musicae», LXV, 2018, n. 4, pp. 258-275: 259-260.

³⁹ Ai primordi della ‘cantata’ risalgono composizioni di autori operanti a Venezia, quali Alessandro Grandi, Giovanni Pietro Berti, Giovanni Felice Sances; quest’ultimo, musicista di origine romana ma attivo a Venezia sino al 1636, fu autore di ‘cantate’ da lui pubblicate prima di abbandonare la sua posizione veneziana, per portarsi alla corte imperiale viennese; cfr. PAOLO A. RIMONDO, s.v. «Sances (Sanci, Sonzi, Sonci, Sanchez) Giovanni Felice», in *DBI* vol. 90, 2017, pp. 130-133: 132.

⁴⁰ Tra le composizioni di Francesco Sponga vi sono numerosi esempi di questa disposizione formale; quello più evidente è la *Battaglia* vocale e strumentale già citata a nota 37. Trasponendo l’idea formale nel genere della musica strumentale, si ottiene una forma che è stata avvicinata, certo con

come base per la tessitura contrappuntistica, come nella monteverdiana *Sonata sopra «Sancta Maria»*.

Il 'concorso' del 1644, i rapporti tra Verona e Roma e i riflessi sull'ambiente veneziano

Periodicamente, i *procuratori* si rendevano conto che l'ostinata cura da loro posta nel preservare le tradizioni musicali proprie della basilica ducale portava ad un tradizionalismo eccessivo, e soprattutto ostacolava l'introduzione delle tendenze musicali più recenti, che si andavano affermando altrove; le vicende politiche che Venezia nel frattempo attraversava (soprattutto la crisi dell'*Interdetto*) non potevano che aggravare questa nociva tendenza all'isolamento.

È significativo che, per il primo tentativo da loro attuato all'inizio del Seicento, si siano rivolti alla città della terraferma veneta forse più aperta a influenze oltremontane, Verona. Quella città era crocevia di varie correnti commerciali e culturali (specie, da nord, dall'area dell'Impero centrale e, da sud, dal ducato mantovano), ma rischiava anche di entrare pericolosamente in contatto con le dottrine riformate; perciò era spesso anche sotto l'occhio attento del Papato e di Roma, che vi inviava periodicamente (in sostanziale accordo con Venezia, che riconosceva la pericolosità di quelle dottrine per la sicurezza dello stato) personalità di spicco della curia e della nobiltà romana.⁴¹ È stato autorevolmente notato che nel primo decennio del Seicento

evidente anacronismo, a quella del *concerto grosso*; cfr. la *Sinfonia Prima* contenuta nella stessa raccolta del 1619, per due cori rispettivamente di due violini «flautino» e viola, contrapposti a tre viole e «liuto ò chitaron», il tutto sostenuto da basso continuo, per la quale v. ALFRED EINSTEIN, *Ein Concerto Grosso von 1619*, in *Festschrift Hermann Kretzschmar zum 70. Geburtstag überreicht von Kollegen, Schülern u. Freunden*, Leipzig, C. F. Peters, 1918, pp. 26-28.

⁴¹ Nella seconda metà del Cinquecento, il vescovo veronese Agostino Valier, in stretto contatto con l'omologo milanese Carlo Borromeo, esercitò una forte azione riformatrice, dalla quale non furono esenti provvedimenti riguardanti la cappella musicale del duomo, e le scuole accollitali a quella

tra Verona e Roma vi furono notevoli rapporti musicali, attivati spesso dalla permanenza o passaggio di prelati e nobiluomini romani di spicco. Nel 1607 il maestro della cappella del duomo veronese Stefano Bernardi andò a Roma esplicitamente «per imparare»;⁴² press'a poco contemporaneamente il musicista romano Cesare Zoilo fu a Verona, probabilmente al seguito del principe Orsini, duca di Bracciano.⁴³ Dal 1608 al 1611 Giovanni Francesco Anerio sostituì Bernardi a capo della cappella del

collegiate; v. G. COZZI, *Ambiente veneziano, ambiente veneto* cit., pp. 261-262; ANTONIO SPAGNOLO, *Le Scuole Accolitali in Verona*, Verona, Stab. tipo-litografico G. Franchini, 1904, pp. 60-81.

⁴² ENRICO PAGANUZZI, *Dal Cinquecento al Seicento*, in *La musica a Verona*, a cura di Pier Paolo Brugnoli, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona, 1976, pp. 157-215: 199.

⁴³ Cesare Zoilo fu al servizio dell'Accademia Filarmonica per un periodo imprecisato, almeno sino al 12 ottobre 1608, quando un atto dell'istituzione ne segnalava la prossima partenza; inoltre, in FRANCESCO BELLI, *Rime*, Bartolomeo Merlo, Verona, 1620, p. 92, si lodano le composizioni del «Sig. Cesare Zoilo mandato al servizio dell'Eccellentiss. Sig. Principe Orsino in Verona» (E. PAGANUZZI, *Dal Cinquecento al Seicento* cit., p. 199, e nota 21 a p. 214). Due lettere sottoscritte «il Zoilo» sono conservate in I-Vas, "Miscellanea di carte non appartenenti ad alcun archivio", b. 25 ("Per-Poe"), fasc. "Documenti relativi ai pittori / (sec. XVI)" [sic], del 10 ottobre e 28 novembre 1609, ambedue indirizzate probabilmente (anche se solo la seconda conserva la chiusura del plico con l'indirizzo del destinatario) al veronese Gian Domenico Tedeschi. Accennando alla sua precedente permanenza, fornisce altri interessanti particolari; inviava «un paro di Antiphonette, currenti, in comuni Apostolorum» da eseguirsi quando fosse giunto a Verona «appunto a tempo per la festa di S. Luca, o almeno per san Simeone et Giuda, ambo due sono a 2 voci, cioè, *Cunctes* [sic] *ibant* a doi Contralti, et *Confortatus* est a 2. tenori, la parte continua per l'organo»; chiedeva notizie del «negotio del vostro Maestro di Cappella», e se «la licenza da lui presa è andata avanti, oppure se è raffreddata per strada come più credo» (evidente la connessione con la lunga licenza presa da Anerio per «attendere alla pubblicazione di alcuni suoi lavori musicali», segnalata in A. SPAGNOLO, *Le Scuole Accolitali* cit., p. 100). Dà notizia inoltre della prossima partenza per Benevento del card. Arrigoni, «dove conduce seco boni musici, et li tratta ottimi». Peraltro, non

duomo;⁴⁴ la sua produzione musicale non ebbe forse grande influenza diretta su quella dei compositori veronesi coevi,⁴⁵ comunque potrebbe aver stimolato la produzione di alcune composizioni analoghe di musicisti locali, che tradiscono la conoscenza delle pratiche poliorali romane.⁴⁶

sembra che Tedeschi abbia mai risposto, perché nella seconda lettera Zoilo si mostra alquanto irritato, e sbrigativamente dichiara di non voler disturbare oltre il destinatario. Purtroppo non è possibile stabilire in quale fondo dell'archivio di Stato veneziano le lettere erano originariamente conservate; potrebbero essere state intercettate dagli *inquisitori di Stato*, magari insospettiti dall'intenso carteggio che, proprio all'indomani dell'*Interdetto*, si andava sviluppando in materia musicale tra Roma e Verona.

⁴⁴ La permanenza di Anerio fu intermittente e non priva di frizioni con l'ambiente locale, cfr. A. SPAGNOLO, *Le Scuole Accolitali* cit., pp. 101-102, E. PAGANUZZI, *Dal Cinquecento al Seicento* cit., p. 197; in compenso egli fu anche eletto «mastro di musica» dell'Accademia Filarmonica il 23 dicembre 1610, v. *ivi*, p. 213 nota 19. È interessante notare per inciso che già negli anni 1589-'90 il fratello Filippo aveva partecipato al concorso per il nuovo maestro della cappella della cattedrale cittadina (*ivi*, p. 165).

⁴⁵ Un suo esempio particolarmente notevole nel campo della polioralità, utilmente confrontabile con i brani contenuti in manoscritti veronesi citati alla nota seguente, si può leggere in GIOVANNI FRANCESCO ANERIO, *Missa Constantia per tre cori*, edited by Zygmunt M. Szwejkowsky, Kraków, Musica Iagello-nica, 1997 («Sub Sole Sarmatiae / Early Music in Poland», 8).

⁴⁶ Un interessante esempio è la bella messa a tredici voci in tre cori (nella disposizione C. A. T. B. / C. A. T. V. B. / C. A. T. B., il tutto sostenuto da basso continuo), tramandata dalle parti manoscritte oggi presso la biblioteca capitolare veronese, Cod. MCXV; cfr. GIUSEPPE TURRINI, *Il patrimonio musicale della Biblioteca Capitolare di Verona dal sec. XV al XIX*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», II, ser. VI, 1950-1951, p. 21, al n. 28, che la attribuisce ad un «Napoli», da un'indicazione forse non pertinente posta sulla coperta di alcune parti. La composizione potrebbe identificarsi con quella (che dalle scarse citazioni pervenute sembra fosse però per 12 parti reali) composta ed inviata nel 1602 da Paolo Bozi per la commemorazione annuale dell'Accademia Filarmonica veronese (eseguita nel 1604; cfr. GIUSEPPE TURRINI, *L'Accademia filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», XVIII, 1940, pp. 191-192). Inoltre altri esempi, nella medesima biblioteca capitolare, con la segnatura Cod.

Ancor più duratura la permanenza veronese di Cristoforo Guizzardo o Guizzardi, già maestro della cappella di S. Giovanni in Laterano tra il 1613 e il 1620, e di quella veronese dal 1624 al 1631;⁴⁷ la sua produzione è però quasi totalmente perduta, sicché è impossibile stabilirne l'eventuale influenza sull'ambiente musicale cittadino.⁴⁸

Inoltre, non solo a Verona, ma anche in altre tra le maggiori località del Veneto (Vicenza, Treviso etc.) notevoli musicisti

MCXVII, sono le due brevissime composizioni, sullo stesso testo *Domine ad Adiuuandum* (forse del medesimo autore della precedente messa, e da eseguirsi in connessione con quella): la prima a 12 voci in tre cori, la seconda a tredici voci in quattro cori, con l'inconsueta disposizione A.T.B. (indicata come «Capella» nelle parti originali) / C.A.T.B / Bar.B. / C.A.T.B. e b.c. (le parti più gravi dei cori 2-4 portano rispettivamente le indicazioni coeve «Don Jacopo», «Don Antonio» e «Don Valentin», evidentemente i nomi dei cantori cui erano affidate); cfr. G. TURRINI, *Il patrimonio musicale della Biblioteca Capitolare di Verona dal sec. XV al XIX* cit., p. 19, al n. 20. A completare questa rassegna di musiche policorali d'ambiente veronese, è doveroso ricordare la testimonianza del compositore e monaco olivetano Adriano Banchieri; nel suo *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bologna, eredi Giovanni Rossi, 1609, pagg. 49-51) ricorda che durante la sua permanenza nel monastero veronese Santa Maria in Organo gli venne richiesta una «Messa in concerto, à quattro Chori, la quale faceva effetto di otto Chori, il primo erano tre Violini da braccio, & una voce in tenore, secondo Choro altre quattro Viole, con voci à quelle appropriate, il terzo quattro Viole da Gamba con altre tanti [*sic*] voci humane, & appresso l'ultimo tre tromboni, & una voce in contr'alto», il tutto sostenuto ovviamente dal basso continuo realizzato dall'«Organo grosso dolce, & soave di quella Chiesa», e da «doi Violoni [...] in contrabasso, dui Clavacembali, tre Liuti, & dui Chittaroni», eseguita poi nella chiesa annessa il 3 aprile 1605 (cfr. anche E. PAGANUZZI, *Dal Cinquecento al Seicento* cit., pp. 194-195).

⁴⁷ A. SPAGNOLO, *Le Scuole Accolitali In Verona* cit., pp. 105-106, 118-119.

⁴⁸ La sua unica composizione presente in biblioteche veronesi, certamente composta per quell'ambiente e probabilmente per la locale Accademia Filarmonica, è una poco significativa *Canzone à due violini* [e basso continuo] tuttora conservata manoscritta nel fondo antico del sodalizio, ms. 237 (v. G. TURRINI, *L'Accademia filarmonica di Verona* cit., p. 231, al n. 237), mancante però della parte che dovrebbe essere di Violino II.

sperimentavano forme inconsuete e imponenti di policoralità, con effetti di contrasto di voci soliste, gruppi più massivi ('cappella') e strumenti 'concertanti', etc.⁴⁹ Si può quindi supporre che i *procuratori di san Marco*, alla guida dell'amministrazione della cappella ducale di stato, guardassero con particolare preoccupazione all'evidente ritardo e conservatorismo dell'organismo musicale a loro affidato, in confronto a quello delle chiese maggiori delle città della terraferma veneta, che pure erano sottoposte politicamente e amministrativamente alla città capitale dello stato.

La *procuratia* tentò di por rimedio a questa situazione con l'elezione di Giulio Cesare Martinengo – di nascita e formazione veronese – a maestro della cappella ducale marciana, carica che tenne dal 1609 al 1613. L'episodio fu però breve e non molto fortunato; Martinengo, musicista di importanza tutto sommato mediocre, non poté far molto per innovare le tendenze stilistiche in atto nell'ambiente della cappella ducale.⁵⁰ Alla morte di questi, la chiamata di Claudio Monteverdi fu forse un evento inaspettato, dovuto all'improvviso allontanamento del compositore dalla corte mantovana;⁵¹ il compositore cremonese diresse

⁴⁹ Con i maestri delle cappelle delle rispettive chiese cattedrali: a Vicenza Leone Leoni (v. VITTORIO BOLCATO, *Leone Leoni e la musica a Vicenza nei secoli XVI–XVII*, Venezia, Fondazione Levi, 1995); a Treviso Teodoro Clinio, per il quale v. OSCAR MISCHIATI, *Profilo del compositore veneziano Teodoro Clinio (1548-49 + 1601)*, in *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII*, Atti della Giornata internazionale di studi (Messina, 27 dicembre 1980), a cura di Giuseppe Donato, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 149-157, che contiene in appendice (pp. n.n.) il facsimile del mottetto di Clinio *Nuptiae factae sunt* a tre cori (nella disposizione S.A.T.Bar.B./S.A.T.B./A.T.T.B.), dal ms. Q 37 della biblioteca del Museo della Musica di Bologna.

⁵⁰ Un disperso volume di *Salve Regina* è il solo manoscritto contenente composizioni di Martinengo citato nell'elenco dei libri musicali della basilica ducale (al n. 50 nella trascrizione in Appendice).

⁵¹ Come ha definitivamente chiarito SUSAN PARISI, *New Documents Concerning Monteverdi's Relations with the Gonzagas*, in *Claudio Monteverdi - studi e prospettive*, Atti del Convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993), a cura di Paola

indubbiamente la cappella con competenza, imponendo, o quanto meno suggerendo, la chiamata di numerosi cantanti e strumentisti di origine bergamasca o bresciana. Ma la sua impronta era forse troppo personale, e in fondo non autenticamente veneziana, per poter porsi come capostipite di una tradizione, così come era stato per l'esempio gabrieliiano – tenuto vivo quest'ultimo, sia pure sotterraneamente, grazie alle attività dei sopracitati allievi o seguaci dei Gabrieli nelle scuole e chiese minori veneziane.

Alla morte del maestro di cappella Monteverdi, i *procuratori* pensarono di indire nel 1644 un vero e proprio concorso, con l'evidente scopo di aprire la cappella alle tendenze musicali che si andavano sviluppando altrove. Per il reclutamento dei candidati inviarono una lettera circolare a molti tra i rettori delle città della terraferma sottoposte a Venezia (Padova, Vicenza, Verona, Brescia etc.), e a molti rappresentanti del governo veneziano presso le più importanti città italiane.⁵² Le risposte furono quasi tutte negative o assai vaghe; le più precise e incoraggianti vennero dall'*auditore di Rota* monsignor Pietro Ottoboni, che indicò un possibile candidato tra alcuni musicisti di scuola romana, dei quali sono citati i nomi di Orazio Benevoli e Romano Micheli.

I *procuratori* erano attirati dall'eventualità di un maestro di cappella romano, perché ciò avrebbe portato ad un duplice risultato: da un punto di vista musicale, un aggiornamento rispetto alla tendenza dominante nella cappella, che il magistrato di Monteverdi non aveva modificato di molto; da un punto di vista politico, la scelta di un musicista romano alla

Besutti, Teresa M. Gialdroni, Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998 («Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti, miscellanea», 5), pp. 477-511: 479-480.

⁵² Per maggiori dettagli circa il 'concorso' del 1644 si rimanda a P. A. RISMUNDO, *Giovanni Rovetta, «uno spirito quasi divino»* cit., pp. 156-159, al quale si rinvia anche per le indicazioni archivistiche e bibliografiche relative alla documentazione della vicenda del 'concorso' marciano del 1644.

guida della cappella ducale avrebbe senz'altro coadiuvato quel processo di riavvicinamento alla sede papale che tutto lo stato veneziano stava perseguendo. A conferma del vivo interesse dei *procuratori* per gli ambienti musicali romani, un cantore romano recentemente da loro reclutato, Giacomo Razzi, inviò una lettera a Giacomo Carissimi, descrivendo in termini assai elogiativi la cappella ducale, specie in riguardo alle sue esecuzioni poliorali (vi si parla di «musica grande a 4, 5 e 6 cori», eseguita nelle occasioni festive più importanti),⁵³ e caldeggiando la sua partecipazione al prossimo concorso.

Da un punto di vista squisitamente musicale, sembra quindi che l'obbiettivo e l'interesse dei *procuratori* verso la scena musicale romana fosse acuito dal recente affermarsi ed espandersi di quella polioralità 'colossale', praticata ormai da decenni, con relativa assiduità, non solo nelle basiliche e chiese maggiori di Roma, ma anche – come s'è visto – in molte cappelle musicali delle chiese maggiori della terraferma veneziana.

Purtroppo però, da parte di quei musicisti romani non vi fu grande disponibilità concreta: quello sul quale si appuntava il maggiore interesse della *procuratia*, Orazio Benevoli, accampò

⁵³ Sarà bene ricordare che, all'epoca, il termine 'coro' stava ad indicare un gruppo di cantori o strumentisti abbastanza ristretto, formato anche da soli tre-quattro elementi. Comunque, non sono pervenute musiche a così alto numero di *cori reali*, composte da maestri operanti in ambito veneziano; può essere che Razzi si riferisse alla pratica della 'moltiplicazione dei cori', ricavata da una semplice partitura a due cori (pratica ben attestata in ambito romano, ma forse anche veronese), ed alla conseguente divisione dei corpi vocali e strumentali nella chiesa. Non è da escludere poi che Razzi, esagerando un poco, volesse incitare ulteriormente Carissimi, avvezzo alla contemporanea pratica romana della multioralità. La contemporanea e successiva pratica marciara, preceduta da interessanti ma acerbi tentativi pionieristici, come *Il Primo Libro delli Salmi a sette voci*. [...]. *Opera Tertia. Con Privilegio* (edito a Venezia presso gli eredi di Angelo Gardano, nel 1613; RISM A/I, N0364; GASPARI II, p. 280), del vicemaestro marciario Marcantonio Negri, privilegiava invece nettamente la prassi concertante, anch'essa praticata, ma con minore assiduità, dai maestri romani.

notevoli pretese economiche e di certezza dell'elezione, che i procuratori non potevano concedergli; e l'unico altro candidato, Romano Micheli, era un musicista comparativamente assai minore, e ormai anziano (al punto che si dichiarò inabile a intraprendere il viaggio).

Giovanni Rovetta e la tradizione musicale veneziana precedente

Data la carenza di candidati di spicco seriamente intenzionati, il concorso per il successore di Monteverdi non venne mai neppure indetto: i *procuratori* scelsero a loro totale discrezione non un musicista romano, e neppure (com'era eccezionalmente accaduto per Monteverdi) un insigne rappresentante di formazione non veneziana, ma un musicista già operante da anni nella cappella come strumentista, cantore e vicemaestro, Giovanni Rovetta.⁵⁴ La scelta fu quindi attuata nella direzione della continuità, non del rinnovamento; la produzione musicale di Rovetta, del resto, sembra esordire come una voluta e cosciente continuazione dell'esempio monteverdiano.

Nella dedica della sua prima opera apparsa a stampa nel 1627, dichiarava di essere certo che le composizioni contenute sarebbero state protette dagli attacchi dei suoi (non meglio definiti) avversari, «che hanno gli orrecchi di Mida, e le lingue di serpenti»;⁵⁵ perché

di questo [...] mi assicura l'haver nel comporli cercato di seguir l'orme d'un nuovo vivente Apollo, sovra'l cui verde Monte le vere Muse cercan di ricovrarsi per apprendere i tuoni de gli esquisite concenti.

⁵⁴ Per una biografia del musicista si rinvia alla voce dello scrivente «Rovetta, Giovanni», in *DBI*, vol. 89, 2017, pp. 3-6.

⁵⁵ *Salmi concertati a cinque et sei voci et altri con Doi Violini, Con Motetti à Doi è Tre Voci. Et alcune canzoni per sonar à tre è quatro voci [...]*, Venezia, Bartolomeo Magni, usualmente indicata come edita nel 1626 (RISM A/I, R-2962; *GASPARI II*, p. 303). La data sul frontespizio è sempre «M DC XXVI», in tutte e cinque le parti della prima edizione, esistenti in copia unica presso I-

Con ciò dichiarava apertamente, sia pure attraverso una trasparente allusione, il proprio debito verso il predecessore; ma in un'avvertenza ai «Benigni Lettori», egli pregava di voler credere che le composizioni contenute nella raccolta

[...] effettivamente sono mie composizioni, & non d'altri, non ricusando di farlo alla giornata apparire con ogni sorta di prova à qual si voglia, che altrimenti credesse, & non sia, chi si maravigli, che prima habbia esercitato il Sonare, e poi postomi ad esercitar il Comporre, che il signor Striggio, il Signor Priuli, il Signor Valentini, & quasi tutta la miglior Scuola de' Compositori hanno in tal maniera operato, [...]

I tre compositori citati avevano effettivamente iniziato la propria carriera musicale come strumentisti;⁵⁶ un'altra importante caratteristica che li accomuna, e che qui interessa maggiormente, è il fatto che tutti e tre scrissero notevoli composizioni polichorali: mentre quelle di Striggio, pur restando in un ambito stilistico tardo-rinascimentale, spiccano per l'asimmetricità delle disposizioni dei singoli cori,⁵⁷ quelle di Priuli e Valentini (compositori

Bc; la sottoscrizione della dedica è «à di Primo Genaro. 1626» nelle parti di *Canto, Quinto, Tenore, BASSO Continuo*, mentre è «à di Primo Genaro. 1627» nelle parti di *Violin Primo, Alto, Basso*. L'ipotesi più attendibile è che l'anno effettivo di edizione sia il 1627, incoerentemente talvolta indicato secondo la consuetudine veneziana.

⁵⁶ Alessandro Striggio 'il Vecchio' fu attivo come violista e liutista (nonché ovviamente come compositore) alle corti di Firenze, Ferrara e Mantova. Tanto Giovanni Priuli, come Giovanni Valentini erano invece organisti: il primo fu attivo all'inizio del secolo come organista a San Marco, e durante varie festività presso scuole veneziane (particolarmente a San Rocco); non si hanno invece testimonianze certe per Giovanni Valentini, del quale mancano notizie precedenti alla sua attività di organista alla corte del re di Polonia (1604-1605); si vedano le rispettive voci in *The New Grove* cit., di IAIN FENLON, JEROME ROCHE - STEVEN SAUNDERS, e HELLMUT FEDERHOFER - STEVEN SAUNDERS.

⁵⁷ Per esempio, il mottetto *Ecce beatam lucem*, che in tempi recenti ha goduto di riprese concertistiche e discografiche, è per quattro cori di otto, dieci, sedici e sei voci.

approssimativamente coetanei di Rovetta) utilizzano la policoralità in senso decisamente concertante, con contrasti tra voci e strumenti (spesso accuratamente indicati nelle fonti, specie in quelle manoscritte), e tra masse vocali e strumentali, sulla scia delle ultime partiture composte da Giovanni Gabrieli.⁵⁸ Tanto Priuli come Valentini furono attivi soprattutto alla corte imperiale viennese; ambedue erano già organisti presso la corte arciducale di Graz, ma subito dopo l'elezione dell'arciduca a imperatore (come Ferdinando II), Priuli fu eletto maestro della cappella imperiale, e Valentini primo organista; nel 1626, alla morte di Priuli, Valentini gli successe alla massima carica.

La citazione di Rovetta vuole evidentemente rimarcare questa recente attestazione della fama oltremontana della 'scuola veneziana', della quale ambedue quei compositori erano degni rappresentanti,⁵⁹ ma fornisce anche qualche indicazione utile per precisare la posizione storica e stilistica dalla quale prese le mosse l'operato del musicista veneziano. Non risulta che Rovetta, e tanto meno i compositori veneziani che l'avevano preceduto, abbia mai scritto nulla che possa avvicinarsi alla policoralità monumentale in uso a Roma in quegli anni, che nella sua formazione più usuale prevedeva quattro 'cori', ciascuno di essi formato da quattro parti reali.⁶⁰ L'organico cui sono

⁵⁸ Della produzione musicale di Priuli e Valentini si è occupato, nell'ambito dei suoi fondamentali studi sulla musica alla corte imperiale viennese all'epoca dell'imperatore Ferdinando II, S. SAUNDERS, *Cross, Sword and Lyre* cit. (più in particolare, sulle caratteristiche stilistiche che qui interessano, alle pp. 28-31).

⁵⁹ Alla morte del maestro della cappella musicale viennese Valentini nel 1649, l'imperatore Ferdinando III in persona pensò seriamente proprio a Rovetta come ad un possibile sostituto (*ivi*, p. 41).

⁶⁰ È possibile che i *procuratori* (o i loro consulenti in ambito musicale) siano stati scoraggiati dall'introdurre una policoralità tanto contrappuntisticamente intessuta come quella delle composizioni romane d'inizio Seicento, perché dubbiosi circa il suo effetto nell'acustica lungamente risonante della basilica ducale; e ciò resta valido quand'anche si tenessero nella dovuta

affidate le sue composizioni, invece, non supera mai il consueto doppio coro di otto voci complessive, di solito disposte in due semicori, ciascuno formato da quattro voci di tessitura consueta (soprano-contralto-tenore-basso); la scrittura non è molto differente dai precedenti esempi gabrieliani, fatti salvi gli opportuni aggiornamenti da un punto di vista armonico e contrappuntistico. Annotazioni presenti nelle stampe delle sue opere per organico più ampio lasciano sospettare che alcune composizioni potessero essere adattate (con specifiche modalità)⁶¹ ad esecuzioni policorali assai fastose, non molto distanti dalla descrizione riportata nella lettera di Razzi.⁶² Simili adattamenti sono documentabili con sufficiente precisione solo se e quando i materiali d'esecuzione (le parti singole effettivamente affidate agli esecutori) si sono conservati; caso quest'ultimo rarissimo, perché usualmente le parti erano distrutte, o comunque ritirate, e poi conservate dal maestro di cappella chiamato a dirigere

considerazione le particolari modalità esecutive descritte nel prossimo capitoletto.

⁶¹ Anche in raccolte a stampa di altri autori già operanti nella cappella ducale sono osservabili indicazioni che permetterebbero agevolmente l'esecuzione 'concertante' di composizioni policorali, mediante un contrassegno (lettera o simbolo) sovrapposto, nella singola parte, a quei passaggi che si intendeva affidare a solisti anziché raddoppiare con più voci, ovvero con strumenti; cfr. P. A. RIMONDO, *s.v.* «Sances (Sanci, Sonzi, Sonci, Sanchez) Giovanni Felice» cit., pp. 132-133. Per la pratica della 'moltiplicazione dei cori' in area romana si veda JEAN LIONNET, *Les musiques polychorales romaines: problèmes d'interprétation*, in *La scuola policorale romana del Sei-Settecento*, Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger (Trento, 4-5 ottobre 1996), Trento, Provincia autonoma, Servizio beni librari e archivistici, 1997, pp. 103-118.

⁶² Vedi GIOVANNI ROVETTA, *Messa, e salmi concertati, op. 4 (1639)*, edited by Linda Marie Koldau, Middleton (Wis.), A-R Editions, 2001, pp. XIII-XIV (paragrafo "Notes on Performance"). Indizi simili si trovano nella principale raccolta contenente composizioni sacre di FRANCESCO CAVALLI, *Musiche Sacre concernenti Messa, e Salmi Concertati con Istromenti Imni Antifone & Sonate, A Due 3. 4. 5. 6. 8. 10. e 12. Voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1656 (RISM A/I, C-1565; GASPARI II, p. 51).

quella singola *fiesta*. Uno di questi rarissimi casi, degno di nota ben al di là del valore tutto sommato modesto delle composizioni così tramandate, è costituito dalle parti manoscritte conservate dal compositore Carlo Donato Cossoni, pervenute con il fondo cartaceo privato del compositore da lui stesso depositato, per via testamentaria, al monastero benedettino di Einsiedeln.⁶³

In realtà, le composizioni giovanili di Giovanni Rovetta risentono, più che della coeva produzione monteverdiana, delle tendenze stilistiche e tecniche in atto a Venezia tra Cinque e Seicento. Una diretta influenza dei compositori veneziani precedenti è difficilmente dimostrabile;⁶⁴ sappiamo però per certo che il padre di Rovetta, Giacomo, operò già alla fine del Cinquecento come violinista in varie istituzioni veneziane di primaria importanza, e si può quindi ragionevolmente inferire che il figlio avesse buona familiarità con le musiche eseguite in quelle occasioni.⁶⁵ Per Cavalli le testimonianze sono ancor più evidenti e dirette: infatti, giovanissimo fanciullo cantore appena giunto dalla natia Crema, egli si esibì a San Marco e in alcune importanti istituzioni veneziane, tra l'altro sotto la direzione di Sponga-Usper nell'annuale festività musicale della Scuola di San Rocco nel 1617.⁶⁶

⁶³ Vedi CLAUDIO BACCIAGALUPPI - LUIGI COLLARILE, *Carlo Donato Cossoni (1623-1700). Catalogo tematico*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 35, sulla donazione testamentaria; a p. 98-104 sull'importanza della conservazione di simili parti staccate, quali testimoni della pratica di 'moltiplicazione dei cori' nell'ambito di esecuzioni policorali 'concertanti'. Ringrazio Luigi Collarile per la segnalazione del volume.

⁶⁴ Le composizioni contenute nella citata prima raccolta da lui edita, i *Salmi concertati a cinque et sei voci*, sono effettivamente immature se paragonate alle sue successive, e mostrano segni di dipendenza non soltanto da quelle monteverdiane, ma anche e forse soprattutto da quelle di compositori minori allora operanti a Venezia.

⁶⁵ P. A. RIMONDO, *Giovanni Rovetta, «uno spirito quasi divino»* cit., pp. 128-132.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 139-140. I legami con la precedente tradizione veneziana e veneta

Le composizioni mature di Rovetta, e ancor più quelle citate di Francesco Cavalli, allontanandosi dalla struttura formale a brevi episodi liberamente contrastanti dei predecessori veneziani, adottano spesso (specie quelle più sontuose, evidentemente composte per le occasioni 'straordinarie', ma frequenti a San Marco) forme più ampie e articolate, nelle quali gli episodi si avvicinano sempre più, per durata, a partizioni a sé stanti e in sé concluse. Queste sono chiaramente contrastanti una dall'altra, tra l'altro perché affidate a differenti, singole sezioni dell'organico: a uno o più tra i solisti vocali (ai quali sono ora affidati estesi, impegnativi passaggi, talvolta esplicitamente definiti 'arie'), a singole sezioni dell'insieme vocale e/o strumentale (agli strumenti sono ora affidate 'sinfonie', ovvero interludi puramente strumentali, piuttosto estese), ovvero all'intero *ensemble* ('tutti', solitamente posti all'inizio e alla fine della composizione). Nel caso delle composizioni per *ensemble* strumentale di Massimiliano Neri, poi, la coesione dell'intera composizione è accentuata dalla derivazione dei vari soggetti o temi dei vari movimenti della composizione da pochi elementi melodici comuni.⁶⁷ La tendenza non ebbe un andamento regolare, ed anzi nelle composizioni di autori operanti nei decenni finali del Seicento (Giovanni Legrenzi, Antonio Sartorio e altri)⁶⁸ si può

di altri autori attivi a Venezia negli anni centrali del Seicento erano forse più sotterranei (e perciò non sempre evidenziati come meritano dalle biografie correnti), ma non per questo meno profondi; per il caso di Massimiliano Neri, arrivato giovanissimo a Venezia dalla Germania, ma proveniente da una notevole famiglia di musicisti di formazione veronese, si vedano le schede biografiche curate dallo scrivente per il Bayerischen Musiker-Lexikon Online (BMLO), agli URLs <http://www.bmlo.lmu.de/n0048/A1#S2.2.4> (Orazio Negri), <http://www.bmlo.lmu.de/n0051/A1#S3.5.3> (Giuseppe Negri), <http://www.bmlo.lmu.de/n0054/A1#S2.4> (Gian Giacomo Negri), <http://www.bmlo.lmu.de/n0050/A1#S4.6> (Massimiliano Ne[g]ri).

⁶⁷ PAOLO A. RISMUNDO, *s.v.* «Neri, Massimiliano», in *DBI*, vol. 78, 2013, pp. 260-262: 261-262, e bibliografia lì indicata.

⁶⁸ Di Antonio Sartorio si confrontino i *Salmi a otto voci a due chori accomodati*

osservare un deciso ritorno a forme più compatte, all'interno delle quali le sezioni tornano ad essere brevi e concise; pur mantenendo, e magari accentuando, la netta distinzione tra le tipologie differenti sopra ricordate ('arie', 'tutti' etc.).

Evidente la connessione di questa organizzazione formale ad ampi pannelli, con la differente disposizione delle fonti sonore (gruppi o 'cori' vocali e strumentali) nello spazio; e soprattutto con la precisa volontà del compositore di compiacere i protettori e mecenati di quei cantori particolarmente favoriti⁶⁹ con 'solì', 'duetti', ed altre disposizioni vocali o strumentali atte a metterne in luce le peculiari qualità.

Una testimonianza iconografica a confronto con la documentazione coeva

Un dipinto del tardo Seicento, oggi conservato presso il Museo Civico Correr di Venezia,⁷⁰ può fornire qualche indicazione circa le disposizioni dei cantori e strumentisti nella basilica marciana, messe in atto durante le festività straordinarie (v. Fig. 1). Il quadro dovrebbe riprodurre la celebrazione che ebbe luogo il 7 maggio del 1690, quando vennero donati al doge Francesco Morosini, detto *il Peloponnesiaco*, due oggetti fortemente simbolici, lo 'stocco' (spada cerimoniale) e il 'pileo' (un copricapo

all'uso della Serenissima Capella Ducale di S. Marco ... opera prima, Venezia, Giuseppe Sala, 1680 (RISM A/I, S 1074; GASPARI II, p. 309), con le otto composizioni 'festive' tramandate dal ms. Mus. ms. 19520 della Staatsbibliothek zu Berlin (la riproduzione è liberamente scaricabile all'URL <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001C8F700000000>), anch'esso proveniente, come quelli contenenti le composizioni di Cavalli e Partenio qui in seguito commentate, dalla collezione Bokemeyer.

⁶⁹ Specie se 'straordinari', ovvero al servizio di potentati con i quali la *Serenissima* intendeva stringere rapporti di alleanza, come provano i casi testimoniati dalla documentazione citata qui oltre.

⁷⁰ Venezia, Museo Civico Correr, inventario Cl. I, n. 1384 (in esposizione al primo piano, sala 17). Si ringrazia il servizio fotografico della Fondazione Musei Civici di Venezia per la cortese concessione dell'utilizzo dell'immagine

anch'esso puramente simbolico) da parte del pontefice Alessandro VIII, per onorare le gesta militari particolarmente fortunate della Repubblica, attuate in quella zona della Grecia. Perciò il dipinto potrebbe tutt'al più dare un'idea di quelle che dovevano essere le esecuzioni che avevano luogo in occasione di eventi del tutto eccezionali come quello citato, non certo la normale disposizione di cantori e strumentisti, adottata in occasione delle festività minori e medie.⁷¹ Si può tuttavia supporre che la disposizione dei musicisti raffigurata nel dipinto si conformasse ad una pratica comune precedente, posta in atto in festività eccezionali comparabili a quella raffigurata; comunque, si può senz'altro escludere che composizioni 'festive' come quelle qui in seguito presentate e analizzate potessero essere eseguite da cantori e strumentisti affollati nel *bigonzo*, utilizzato dai cantori per le festività minori e mediane.⁷²

(fotocolor 2613, concessione del 10.8.2016; per tutte le immagini qui utilizzate: 2016© Fondazione Musei Civici di Venezia - Archivio Fotografico).

⁷¹ Della cerimonia esistono due descrizioni a stampa coeve, senza dubbio edite per iniziativa degli stessi *procuratori*: *Vera, e distinta relatione delle sollemnità, & cerimonie praticate nella funtione della presentatione del pileo, ouero cimiero & stocco inviato dalla santità di nostro signor papa Alessandro 8. al serenissimo principe di Venetia Francesco Morosini per l'illustrissimo signor abbate Michel Angelo Conti ... seguite li 7. Maggio 1690* (Venezia, «per il Prodocimo si vende dal Batti in piazza di San Marco», 1690); in un'altra edizione, stampata sempre a Venezia ma per l'editore «Domenico Milocco» [sic], 1690, si citano di passaggio «[...] la Messa, quale assistita da molti sacri Ministri con le forme, e cerimonie solite praticarsi nelle Maggiori Solennità, fù accompagnata da una solenne Musica [...]» (f. [3^v]), e «[...] il Te Deum Laudamus, il quale fù seguitato da Musici con solenne Armonia, e Strepito di Trombe Tamburi, & altri numerosi istrumenti [...]» f. [4^v] (copie dei due fascicoli consultate in I-Vnm, collocaz. MISC 0198. 005-6).

⁷² Esempi di celebrazioni simili a quelle citate sono riportati in vari numeri del periodico veneziano *Pallade Veneta*, ben noto per le sue citazioni di carattere musicale, v. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society, 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985 («serie III: Studi Musicologici – D: Saggi di ricerca documentaria»), pp. 183 (*44), 191-192 (*56), 195 (*60), 215-216 (*81). Purtroppo la pubblicazione fu edita a

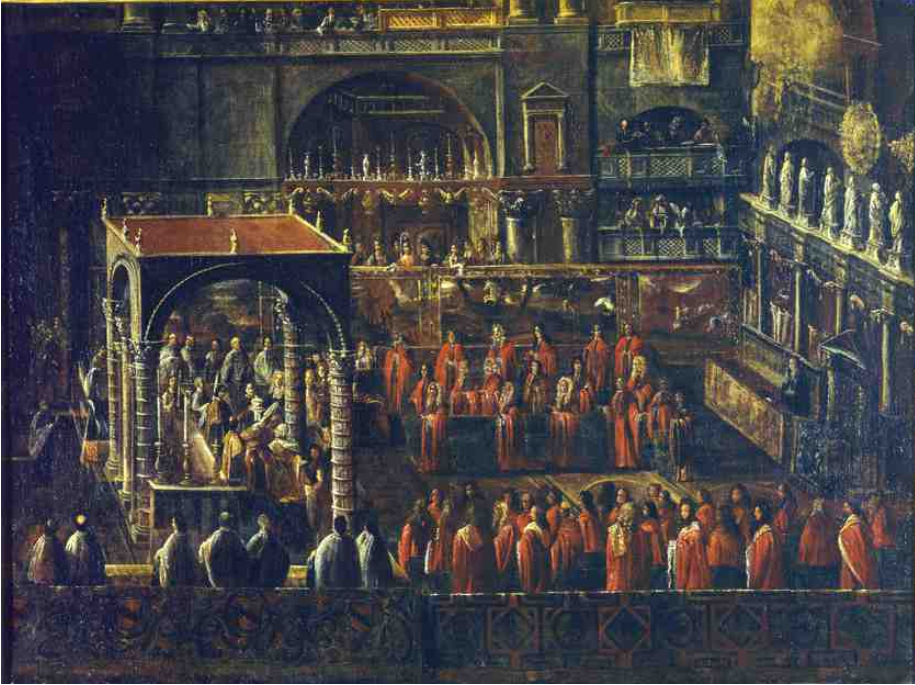


Fig. 1 – ALESSANDRO PIAZZA, *Cerimonia della consegna del pileo e dello stocco, donati dal pontefice Alessandro VIII al doge Francesco Morosini il Peloponnesiaco* (Venezia, Museo Civico Correr).

Nel dipinto è visibile il solo presbiterio della basilica marciana, la parte della chiesa compresa tra l'iconostasi (a destra, ben visibile) e l'abside (a sinistra, non visibile), e incentrata attorno al ciborio (sulla sinistra in primo piano). Il punto di vista è quindi trasversale: la navata centrale – lo spazio riservato, oggi come allora, ai fedeli – è posta alla destra dell'osservatore, mentre la zona absidale si trova sulla sinistra; ambedue tuttavia non sono visibili, perché la navata è separata dall'iconostasi, e l'abside è esclusa dalla visuale.

stampa sino al maggio del 1688, e riprese in versione manoscritta soltanto nel novembre 1698 (*ivi*, pp. 223, 226), cosicché mancano annotazioni relative alla cerimonia raffigurata nel dipinto qui esaminato.

Un'analisi del dipinto, relativamente recente,⁷³ ne ha messo in luce alcuni aspetti decisamente stimolanti nella prospettiva di ulteriori ricerche.⁷⁴ In particolare, esso costituisce infatti una delle testimonianze più eloquenti della diversificazione delle fonti sonore, che da molte altre testimonianze coeve e precedenti sappiamo era particolarmente ricercata nelle chiese veneziane.⁷⁵

Le fonti sonore raffigurate nel dipinto sono tre, tutte disposte di fronte all'osservatore, sul fianco destro del presbiterio. Due gruppi di cantori e strumentisti sono disposti su due 'palchetti', in primo piano, e un gruppo di cantori è disposto su una balconata, più in alto e leggermente in secondo piano; tutto ciò è indicato, nella riproduzione che segue, da appositi riquadri e relative didascalie (v. Fig. 2).

⁷³ FREDERICK HAMMOND, *Performance in San Marco: a Picture and Two Puzzles*, «Early Music», XL, 2012, n. 2, pp. 253-264.

⁷⁴ Sebbene alcuni aspetti del dipinto possano consigliare cautela circa la sua fedeltà all'evento raffigurato (come giustamente rileva Hammond), non sembra probabile che il pittore abbia alterato pesantemente la collocazione dei vari gruppi vocali-strumentali, come l'autore suggerisce alla fine dell'articolo citato (*ivi*, p. 262); l'artista potrebbe aver modificato le proporzioni rispettive delle persone e degli oggetti, la cui presenza egli – probabilmente per compiacere il committente del dipinto – giudicava più importante, e che quindi doveva evidenziare all'interno delle ristrette dimensioni della tela.

⁷⁵ Vedi le numerose testimonianze contenute nelle lettere del musicista tedesco Paul Hainlein, che soggiornò breve tempo a Venezia, specificatamente per avere notizie di prima mano sulle pratiche musicali locali, su preciso mandato e finanziamento del suo mecenate, Lukas Friedrich Behaim; modernamente edite in WILLIBALD GURLITT, *Ein Briefwechsel zwischen Paul Hainlein und L. Friedrich Behaim aus den Jahren 1647-48*, «Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft», XIV, 1912-1913, pp. 491-499. Sull'Hainlein e la famiglia di musicisti da cui proveniva, si vedano: HENDRIK BERKE, s.v. «Hainlein, Heinlein, Hainla», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, 26 voll., Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2002, *Personenteil*, VIII, coll. 418-419; EDWARD H. TARR, s.v. «Hainlein [Heinlein, Hainla]»; HAROLD E. SAMUEL, s.v. «Hainlein [Heinlein], Paul [Paulus]», in *The New Grove* cit., X, pp. 670-671.

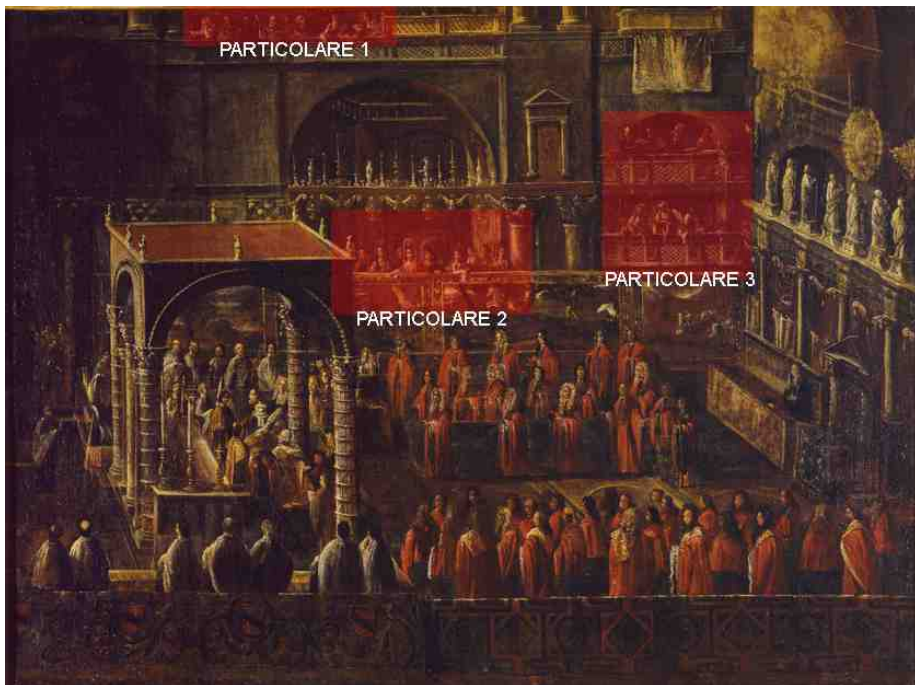


Fig. 2 – A. PIAZZA, *Cerimonia della consegna del pileo e dello stocco* [...]; evidenziati in riquadri con didascalie i particolari poi forniti qui appresso.

I cantori e gli strumentisti disposti nei due ‘palchetti’ (e quindi, anche acusticamente, in primo piano) sono certo solisti (‘Particolare 3’ nell’immagine precedente) (v. Fig. 3).

Sul ‘palchetto’ superiore sono disposti alcuni esecutori di strumenti ad arco (notare l’antica posizione dello strumento, tenuto non sulla spalla ma anteriormente, quasi sul petto) (v. Fig. 4)⁷⁶ che probabilmente erano intesi ad accompagnamento dei

⁷⁶ Una petizione di tre notevoli strumentisti alla *procuratia*, presentata pochi mesi prima della cerimonia raffigurata nel dipinto, documenta la presenza di strumentisti in quelle strutture posticce durante le occasioni festive maggiori: «Padre Bernardo Cortella, Giovanni Battista Vivaldi [padre del ben più noto Antonio], et Lorenzo Novelloni» (il primo violista, gli altri due entrambi violinisti; v. R. EMANS, *Die Musiker des Markusdoms in Venedig II* cit., pp. 63–82, rispettivamente alle pp. 66 (n. 27), 71 (n. 104), 68 (n. 63)),



Fig. 3 – A. PIAZZA, *Cerimonia della consegna del pileo e dello stocco* [...], Particolare 3 (cfr. Fig. 2).



Fig. 4 – A. PIAZZA, *Cerimonia della consegna del pileo e dello stocco* [...], Particolare 3, 'palchetto' superiore.

chiesero «ricompensa di premio maggiore di quello al presente godiamo», ricordando espressamente ai procuratori la loro «servitù molto tempo

solisti vocali, disposti sul palchetto inferiore, discretamente accompagnati da quella che sembra essere una tiorba (v. Fig. 5).



Fig. 5 – A. PIAZZA, *Cerimonia della consegna del pileo e dello stocco [...]*, Particolare 3, ‘palchetto’ inferiore.

Il grosso della *cappella*, ovvero il *coro di ripieno*, si trovava sulla balconata posta più in alto, dietro i primi due gruppi; si può dire che, dal punto di vista fonico, costituiva lo sfondo sonoro a questi, quasi ‘coro d’eco’ (v. Fig. 6, ‘Particolare 1’ nell’immagine complessiva, qui sopra).



Fig. 6 – A. PIAZZA, *Cerimonia della consegna del pileo e dello stocco [...]*, Particolare 1 (cfr. Fig. 2).

prestata, et maggiormente accresciuta da gran numero di nuove funzioni nella Capella Ducale», in particolare «con l’esercizio de’ musicali instrumenti di concerto nel palchetto, et organi». Un estratto dell’annotazione è in *ivi*, I, p. 59; l’originale è in I-Vas, PdS Chiesa, reg. 147, f. 288^v, non datata ma certo di poco precedente la risposta dei *procuratori*, datata in calce 21 agosto 1689.

Da altre testimonianze coeve e precedenti sappiamo che erano ampiamente praticati, accanto al più semplice effetto di 'stereofonia' (rapporto latitudinale delle fonti sonore, disposte da sinistra a destra rispetto all'ascoltatore) anche relazioni più sofisticate e sorprendenti, come effetti di lontananza o di eco (cantar lontano) – e quindi di disposizione longitudinale delle fonti sonore (vicino-lontano, e persino dietro l'ascoltatore) –, esplicitamente indicati in opere a stampa di Ignazio Donati,⁷⁷ ma applicabili anche in altre composizioni (per es. nel *Vespro* monteverdiano); nonché contrasti di fonti sonore disposte ad altezza differente – p. es. effetto di 'cori d'angeli', che prevede la disposizione superiore di un coro acuto (costituito spesso da un gruppo di fanciulli cantori), rispetto alle voci più gravi, disposte inferiormente.⁷⁸

⁷⁷ Nei suoi *Sacri Conventus a 1-5 vv.*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1612 (GASPARI II, p. 414; RISM A/I, D3379. L'utilizzo di effetti simili in chiese veneziane è citato nelle lettere di Paul Hainlein cit. qui sopra, a nota 75.

⁷⁸ La disposizione sopraelevata di cantori e strumentisti rispetto all'uditorio era considerata normale all'epoca, e dove possibile era prevista dalla stessa architettura dell'edificio. Un ottimo esempio a Venezia sono le cantorie sopraelevate degli 'ospedali', *Pietà*, *Ospedaletto*, *Incurabili* etc., previste già negli originali edifici cinque-seicenteschi, oggi spesso pesantemente rimaneggiati o non più esistenti. Dove l'edificio non permetteva tale disposizione, era uso costruire palchi provvisori in legno; v. *Sacra Corona / Venice, 1656* cit., p. XX. Disposizioni a diversi piani d'altezza di gruppi o solisti vocali o strumentali sono citate in annotazioni della *procuratia* già nei primi anni del Seicento; v. per esempio le annotazioni in I-Vas, PdS, reg. 139, f. 42^v, 12 dicembre 1601 («E. Zuane, et Nicolò [Dalla Casa] fratelli da Udene» sono «elletti per sonar li concerti nei organi»); *ivi*, f. 179^v, 14 marzo 1607 (il contraltista Nicolò Vandali viene confermato per i successivi cinque anni, con le stesse mansioni che gli sono ordinate dal maestro di cappella, «così sopra li organi come nell'istessa Capella»); *ivi*, ff. 180^v-181^r, 2 aprile 1607 (il maestro di cappella Giovanni Croce informa i *procuratori* che, «occorrendo far musica sopra li organi» quando il doge e la *Signoria* sono presenti, «è necessario, che vi sia alcuno intelligente, che serva sopra li organi à dimostrar la batuda si come viene regolata da esso maestro», ed i *procuratori* eleggono «prè Bortolo Moresini conosciuto atto a questo servitio, et laudato così da esso maestro,

Non è possibile determinare se uno o più altri gruppi si trovassero sulle balconate poste di fronte, nella parte cioè occupata dall'osservatore, come logica vorrebbe; nel qual caso sarebbero stati presenti ben sei gruppi ovvero 'cori' vocali e strumentali, le cui sonorità avvolgevano completamente le alte personalità presenti nello spazio centrale del presbiterio. Questo tipo di esecuzioni musicali 'straordinarie' erano infatti rivolte esclusivamente ai personaggi presenti nel presbiterio, cioè le più alte personalità dello Stato veneziano e gli ambasciatori di altre potenze europee accreditati a Venezia; ed infatti i musicisti e suonatori raffigurati nel dipinto sono fisicamente rivolti verso quella parte della chiesa.⁷⁹

come dal Gabrieli organista, et dal Bassano Capo de Concerti» per svolgere quell'incarico); *ivi*, f. 186^r, 11 maggio 1607, «Lorenzo dalla Citara che sona il trombon basso in capella habbi de cetero da sonar in organo nelli concerti in loco del quondam Zuane da Udene», e che in suo luogo «debba sonar il trombon in Capella Francesco Venier de Andrea»; inoltre, I-Vas, PdS, Atti, b. 91 fasc. 1, proc. 208 («Musici»), f. 67^r (per esecuzioni musicali nella chiesa del Corpus Domini: il cantore marciano Lucio Mora suonava «l'organo di sopra, [mentre] venne messer Stefano ferrarese, et Don Matthias a cantar in organo, et gli altri cantarono da basso»). Si preferiva spesso disporre il 'coro acuto' più in alto (con effetto di 'coro d'angeli'), rispetto alla massa corale disposta più in basso, forse in base alla convinzione – priva di ogni base scientifica – che i suoni acuti si propaghino meglio se provenienti dall'alto rispetto all'ascoltatore (ringrazio il prof. Patrizio Barbieri per l'assistenza su questo particolare argomento, comunicazione del 26-28.8.2014); esecuzioni simili sono attestate in S. Pietro a Roma, come documenta una ben nota testimonianza di Pietro Della Valle, riportata p. es. in LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982 («Storia della Musica, a cura della Società Italiana di Musicologia», 4), p. 109.

⁷⁹ La disposizione attestata dal dipinto trova corrispondenza nella netta separazione del corpo governativo veneziano rispetto alla popolazione, imposta a livello governativo, e osservata e lodata già dai contemporanei, per esempio nel trattato del ben noto diplomatico dell'epoca (ambasciatore del *Re Cattolico* a Venezia dal 1632 al 1642), JUAN ANTONIO DE VERA FIGUEROA Y ZUÑIGA, *El enbaxador [...]*, Siviglia, Francisco de Lyra, 1620, pp. 66^v, 102^v-106^v; nonché registrata dagli storici moderni, v. p. es. FILIPPO DE VIVO, *Information and Communication in Venice: Rethinking Early Modern Politics*, Oxford

Altri personaggi minori, ma probabilmente collegati a quelle cospicue persone (le consorti, etc.), ne erano esclusi, e vi assistevano dall'esterno, come il dipinto si premura di indicare (v. Fig. 7).



Fig. 7 – A. PIAZZA, *Cerimonia della consegna del pileo e dello stocco [...]*, Particolare 2 (cfr. Fig. 2).

Maestro della cappella ducale era, all'epoca della cerimonia raffigurata nel dipinto, Giovanni Legrenzi, che però era da tempo gravemente indisposto.⁸⁰ L'autore delle composizioni allora eseguite fu quindi, con ogni probabilità, il vicemaestro Giovanni Domenico Partenio, l'unico musicista citato nelle annotazioni per le notevoli spese sostenute dalla *procuratia* in relazione alla cerimonia;⁸¹ le annotazioni non sono sufficientemente detta-

University Press, New York, 2007, pp. 40-45 («Secrecy and the myth of Venice»).

⁸⁰ Come testimonia un'annotazione apposta dallo stesso Partenio alla *mariegola* (matricola) del *Sovvegno di Santa Cecilia*, oggi in I-Vnm, cod. It. cl. VII, 2447 (=10556); la pia istituzione venne da lui fondata nel 1685, dapprima con la fattiva collaborazione di Legrenzi, il quale però «aggravato [...] da cruciosissimo male, mi cessé il peso intiero [dell'organizzazione del *Sovvegno*] in utroque gl'anni 1688, 1689, 1690 caduto»; *ivi*, p. 4, trascr. parziale in E. SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta* cit., p. 197 nota 2.

⁸¹ Alle annotazioni segnalate da Hammond nell'articolo sopracitato, si

gliate, comunque, da permettere di identificare i singoli musicisti presenti, e presumibilmente raffigurati nel dipinto.

Il fatto che durante queste fastose cerimonie si volesse concentrare l'attenzione verso questa specifica parte della chiesa è il motivo per il quale molto probabilmente il *bigonzo*, il pulpito dal quale i cantori marziani cantavano durante le festività comuni, non vi era affatto utilizzato; esso si trova infatti al di fuori del presbiterio, dal quale è anche acusticamente escluso dall'iconostasi – tanto più quando, come indica il quadro e qualche documento coevo, erano appesi a quest'ultima arazzi o teli. In una riproduzione ottocentesca del quadro figurano alcune goffe figure di cantanti che si affacciano appunto dal *bigonzo*, costrette peraltro in posizione alquanto scomoda;⁸² probabilmente furono aggiunte allo scopo di fornire un appoggio ad alcune ipotesi, basate su fraintendimenti della documentazione originale, avanzate nell'ambito dei pionieristici studi musicologici sulla cappella marziana di Wiel, di Caffi e di altri, che sembravano avvalorare l'ipotesi di un utilizzo del *bigonzo* anche durante queste festività straordinarie. In realtà l'attiva partecipazione dei cantori disposti nel *bigonzo* all'esecuzione raffigurata nel quadro risulterebbe praticamente impossibile, perché il *bigonzo* è visivamente ed acusticamente del tutto escluso dall'area del presbiterio.

aggiungano quelle presenti nei registri 36 e 55 del già citato fondo della *procuratia*: Partenio fu retribuito quale «Maestro di musicisti, e concerti soprannumerarij», con 66 ducati e 157 soldi di piccoli (reg. 36, senza foliazione, alla data 3 gennaio 1690), e ciò nell'ambito di 296 ducati complessivi di spesa (F. HAMMOND, *Performance* cit., p. 258, e relativa nota 21); cifra complessiva confermata dall'annotazione ora citata, in cui sono compresi 63 ducati e 8 soldi per salve d'artiglieria, 64 ducati e 3 soldi per non meglio specificate «spese fatte in Chiesa» – tra le quali probabilmente sono comprese quelle per la preparazione di palchi aggiuntivi per i musicisti –, sessantacinque ducati e 125 soldi per «acconciar la piazza».

⁸² F. HAMMOND, *Performance* cit., p. 257.

I due palchetti sovrapposti, dai quali si esibiscono cantori e strumentisti solisti, in basso in primo piano (v. Fig. 3), sono gli elementi più interessanti, e nello stesso tempo più enigmatici, della raffigurazione; quello inferiore dovrebbe corrispondere con quello tuttora esistente nella stessa posizione della chiesa, decorato da sculture bronzee opera di Jacopo Sansovino della prima metà del Cinquecento.⁸³ Tuttavia, come è stato giustamente notato,⁸⁴ nel dipinto non porta traccia di simili decorazioni, ed anzi è assai sobriamente ornato, come quello superiore, da decorazioni a graticcio di colore neutro. Questo è senz'altro uno degli elementi che hanno fatto dubitare gli studiosi sull'attendibilità del dipinto; un altro è, ovviamente, la presenza del *pergolo* soprastante a quello sansoviniano, per il quale gli studiosi hanno lamentato l'assenza di qualsiasi documentazione archivistica in merito. Una scarna ma precisa annotazione attesta però che nel 1665 un manovale venne retribuito «per haver incassato li ferri nella muraglia per assicurar li pergoletti fatti da novo per li musici nelle due volte [...] in Coro [...]»;⁸⁵ si trattava quindi di strutture amovibili, probabilmente lignee, e l'espressione «fatti da novo» sembra voler indicare che essi erano già presenti precedentemente, e vennero semplicemente rinnovati in quell'anno. In effetti, già sotto il magistrato di Monteverdi, e per lungo tempo, venne retribuito una persona specificatamente addetta alla costruzione, mantenimento e posa in opera di *palchi per musici* lignei e smontabili.⁸⁶

Si può avanzare la plausibile ipotesi che la decorazione a graticcio del pergolo inferiore riprodotta nel dipinto, e che dovrebbe presentare invece i bassorilievi sansoviniani, fosse anch'essa provvisoria, e sovrapposta alle sculture per proteg-

⁸³ *Ivi*, p. 256.

⁸⁴ *Ivi*, p. 257.

⁸⁵ I-Vas, PdS, reg. 15, senza foliazione, annotazione alla data 19 dicembre 1665; v. *Sacra Corona / Venice, 1656 cit.*, p. XXXI, nota 175.

⁸⁶ La documentazione in merito è citata in *ibid.*

gerle, e per conformare visivamente la cantoria al *pergolo* posticcio. Del resto, negli immediati dintorni cronologici dell'occasione raffigurata nel quadro, precise annotazioni dei registri marziani testimoniano l'uso di *pergoli* amovibili per i *musicisti*; come accadde in occasione della messa notturna del Natale dell'anno 1688, quando venne retribuito «Domenego Ripa Maran- gon, per haver fatto, e disfatto li due palchi per li musicisti per la Notte di Natale».⁸⁷

Documentato è anche l'uso ai fini delle esecuzioni musicali delle logge o balconate, dalle quali si affacciano infatti gli esecutori posti nella parte superiore del dipinto. Allo scopo di assicurare l'attenta sorveglianza dell'accesso a questi delicati passaggi e corridoi, la *procuratia* aveva creato, almeno sin dal 1545, una specifica carica, il «guardiano alle portelle» (che controllavano l'accesso alle logge) o «delle logge».⁸⁸ L'importanza di queste strutture sopraelevate per le esecuzioni 'concertanti' è testimoniata dal fatto che Rovetta, oltre alle sue cariche specificatamente musicali, tenne anche la carica di «guardiano alle portelle» dal 3 dicembre 1618 (quindi sin dai suoi primi anni di presenza nella cappella marziana, quand'era semplice strumentista) sino alla morte;⁸⁹ alcune testimonianze indicano chiaramente che quelle strutture erano già allora usate da musicisti e strumentisti.⁹⁰

La scarsa documentazione archivistica superstite, relativa all'avvenimento, non permette di identificare i cantori e strumentisti che presero parte alle esecuzioni musicali; però sappiamo che in simili occasioni venivano retribuiti *musicisti straordinari*, che spesso giungevano al seguito di ambasciatori o inviati di potenze straniere, alle quali Venezia guardava con

⁸⁷ L'annotazione è datata 19 gennaio 1689, e si trova in I-Vas, PdS, reg. 36, alla data.

⁸⁸ Maggiori informazioni su quanto segue in P. A. RISMUNDO, *Giovanni Rovetta, «uno spirito quasi divino»* cit., pp. 149-153.

⁸⁹ *Ivi*, p. 153, nota 134.

⁹⁰ *Ivi*, p. 151.

speranza per ottenere i finanziamenti necessari a sostenere la sua lotta contro il *Turco*. Ad essi erano versati appositi e notevoli emolumenti, specialmente quando essi erano assoldati in occasione delle festività più importanti;⁹¹ ma tra il 1670 e il 1674 si donarono – su specifica indicazione dell'allora maestro della cappella, Francesco Cavalli – speciali medaglie d'oro appositamente coniate, a rinomati cantori e strumentisti provenienti da altri Stati, giunti a Venezia al seguito di visite dei governanti ai quali era al servizio.

Nel 1670⁹² sono registrati pagamenti in quattro «medaglie d'oro» e sei zecchini a «quattro musicisti aggiunti per la musica della notte di Natal precedente». I nomi dei quattro musicisti sono poi specificati – cosa rarissima nelle annotazioni marciarie per i *musicisti straordinari* –⁹³ con quattro importanti musicisti a servizio del principe Borghese (tra i quali certamente Francesco Maria Fede e Carlo Mannelli, e forse Bernardo Pasquini).⁹⁴ Il 27 aprile

⁹¹ Specie quelle natalizie; abbondante documentazione indica che la messa notturna della notte di Natale era tra le festività più solennizzate in S. Marco.

⁹² L'annotazione relativa è datata 21 febbraio, ma ovviamente si riferisce al Natale dell'anno precedente; v. *Sacra Corona / Venice, 1656* cit., p. XXVIII, nota 133; da PdS, reg. 15 (Cassier Chiesa, 1663-1674), alla data.

⁹³ Altre annotazioni successive non riportano purtroppo i nominativi dei cantori o strumentisti, che dovevano comunque essere personalità musicali di notevole spicco, a giudicare dagli emolumenti a loro accordati dai *procuratori*; v. *ibid.*

⁹⁴ «Don Vincenzo del Signor Granduca di Fiorenza», «signor Fede del Principe Borghese», «signor Bortolamio Organista del sudetto», ed il «signor Carlo Violinista del sudetto». I musicisti sono identificabili con quelli giunti a Venezia in occasione del soggiorno di Giovan Battista Borghese principe di Sulmona, e della consorte Eleonora Boncompagni (settembre 1669-febbraio 1670): il cembalista Bernardo Pasquini, il violinista Carlo Mannelli, e i cantanti Francesco Verdone (basso) e Francesco Maria Fede (soprano). La documentazione del viaggio è frammentata in molte serie contabili, ma l'assenza da Roma dei quattro musicisti è annotata nei ruoli del principe in quegli anni, conservati in Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, Archivio Borghese 3967 (informazioni gentilmente comunicate dal prof. Arnaldo Morelli).

1673 vennero retribuiti invece i due «musicisti straordinarij» Antonio Riva[g]ni (cantore ben noto anche per le sue attività operistiche, come *Ceccolino*) e un cantore della cappella di Braunschweig,⁹⁵ per le loro esibizioni durante le festività della Settimana Santa e pasquali. In queste ed altre annotazioni,⁹⁶ è evidente l'azione determinante dell'allora maestro della cappella marciana, Francesco Cavalli, che certamente sfruttava i suoi precedenti contatti operistici per dar lustro alle esibizioni festive della cappella ducale;⁹⁷ in particolare è ben nota la partecipazione di Rivani alla rappresentazione parigina dell'opera cavalliana *Ercole Amante*. La tradizione della donazione di medaglie di oro zecchino per i 'musicisti forestieri' continuò sotto il magistrato di Legrenzi.⁹⁸

A questi *musicisti straordinari* era anche riservato un 'palco' specifico – forse uno dei *pergoli* raffigurati nel dipinto sopra citato – come dichiara esplicitamente il cantore marciano Antonio Formenti⁹⁹ in una sua petizione inviata ai *procuratori*. In

⁹⁵ «signor Giulian di Bransuicke». La collaborazione di Antonio Sartorio, e di altri musicisti della medesima corte principesca, alle esecuzioni musicali del Natale precedente è citata in una lettera del nobiluomo Pietro Dolfin al duca stesso, del 30 dicembre 1672, comunicandogli l'«ottima riuscita della musica del suo maestro di cappella [Antonio Sartorio] et de suoi musicisti, quali la vigilia di Natale si fecero pur grand'honore in S. Marco alla Messa (in parola d'honore) più d'ogn'altro aggraditi, et stimati»; VASSILIS VAVOULIS, «*Nel Teatro di tutta l'Europa*» / *Venetian Hanoverian Patronage in 17th-Century Europe*, Lucca, LIM, 2010, pp. 217-218, lettera 159.

⁹⁶ Vedi *Sacra Corona / Venice, 1656* cit., p. XXVIII, nota 133.

⁹⁷ Tutte le annotazioni precedenti, relative ai 'musicisti straordinari' operanti in San Marco, sono in I-Vas, Procuratia de Supra, Chiesa, reg. 15 («Cassier Chiesa, 1663-1674»), alle date.

⁹⁸ Si veda la documentazione alla data 17 febbraio 1687, citata qui oltre a nota 111.

⁹⁹ Per la sua carriera marciana vedi R. EMANS, *Die Musiker des Markusdoms in Venedig* cit., pp. 45-81, p. 70, al n. 75. Formenti fu tra i primi membri del *Sovvegno di Santa Cecilia*, fondato da Partenio e Legrenzi (per il quale v. sopra a nota 80); I-Vnm, cod. It. cl. VII, 2447 (=10556), f. 11^r.

essa egli, come usualmente accade in simili documenti, vanta la sua ormai lunga ed a suo dire onorata carriera, ...

come può attestarlo chi degnamente presiede alla Serenissima Capella, perché [fui] destinato dal fù signor Maestro Roveta à servire nel Palchetto, ove cantano i Virtuosi Forestieri, [e] li signori Maestri successori m'hanno obligato continuar il mio debole servitio in quel luogo, come pure [ha voluto] il virtuosissimo signor Maestro attuale [...] ¹⁰⁰

Del resto anche nella massima chiesa della Cristianità, S. Pietro a Roma, è ben documentata la presenza di un 'palco' specificatamente dedicato a 'musicisti' stranieri particolarmente ragguardevoli – spesso invitati ad esibirsi proprio in concomitanza con le visite del potentato estero del quale erano normalmente a servizio.¹⁰¹

Questi *musicisti straordinari*, ovviamente, erano impiegati per esecuzioni festive, non certamente per il repertorio polifonico corrente, che rimaneva di spettanza dei cantori effettivi della cappella ducale.

'Musiche festive' veneziane in manoscritti dell'epoca

È quanto meno probabile che la disposizione spaziale dei singoli gruppi di esecutori ('cori'), testimoniata dal dipinto e dalle altre testimonianze qui citate, trovasse la sua corrispondenza nell'assetto formale della composizione allora eseguita; cosicché ogni singola sezione della composizione, essendo destinata ad una specifica sezione dell'intero organico vocale-

¹⁰⁰ Tratto da I-Vas, PdS, b. 91, fasc. 'Musicisti', f. 132, datato (di mano moderna) «1689»; in quell'anno Formenti presentò effettivamente una petizione per ottenere un aumento di stipendio, che però, stando alla copia in I-Vas, PdS, reg. 147, ff. 295^v-296^r (la risposta dei procuratori è datata 15 gennaio 1689 m.v.=1690) non coincide con quella sopracitata.

¹⁰¹ Si veda la discussione successiva al convegno, i cui atti sono riportati nel volume *La scuola policorale romana* cit., p. 135 (intervento di Noel O'Regan).

strumentale, risuonava da un punto diverso dello spazio della basilica. Ma se si volesse verificare quest'assunto sulle composizioni preservate in stampe o manoscritti musicali coevi giunti sino a noi, il panorama che si presenta è tutt'altro che confortante; a parte le poche monumentali composizioni pubblicate nella sopra menzionata raccolta cavalliana del 1656 (frutto del citato e clamoroso atto mecenatesco), pochissime 'musiche festive' destinate alla cappella ducale marciana, verosimilmente composte nella seconda metà del Seicento, sono pervenute sino ad oggi.¹⁰²

È ben noto che, man mano che ci si avvicina alla fine del secolo, le stampe musicali veneziane (e quindi anche quelle

¹⁰² F. HAMMOND, *Performance* cit., p. 261, associa alle esecuzioni festive marciane raffigurate nel dipinto qui preso in esame il manoscritto I-Vnm, cod. It. cl. IV, 708 (=10349), contenente alcune sezioni di un ufficio festivo: *Invitatorium* «Christus natus est nobis», «Quare fremuerunt gentes», «Caeli enarrant gloriam Dei», «Eructavit cor meum verbum bonum», «Te Deum laudamus», *Introitus ad Missam* «Dominus dixit ad me». Benché di non eccelso valore, le composizioni sono stilisticamente vicine a quelle legrenziane, in particolare a quelle contenute in *Sacri e Festivi Concerti / Messa e Salmi à due chori con stromenti à beneplacito*, Venezia, Appresso Francesco Magni Gardano, 1667 (GASPARI II, p. 249; RISM A/I, L-1623; cfr. qui oltre a nota 108). Non è infrequente il caso di manoscritti o stampe erroneamente credute contenenti composizioni di autori marciiani del periodo, in realtà di autori assai più tardi; come quelle, comunemente ascritte a Giovanni Battista Volpe detto 'Rovettino' (era infatti nipote di Giovanni Rovetta), in I-VLevi, CF.B.109. Si tratta senz'altro di opere del cantore marciano e compositore ottocentesco Giovanni Battista Rova; ad esse si può estendere il giudizio che della produzione di questi già diede il buon Giovanni Tebaldini, citato in *San Marco: vitalità di una tradizione: il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, [a cura di] Francesco Passadore e Franco Rossi, 4 voll., Venezia, Fondazione Levi, 1994-1996, I ("Introduzione e indici"), p. 149, nonché pp. 123, 134, 136; III ("Manoscritti: G-Z, antologie"), p. 970, scheda n. 1577. Anche la stragrande maggioranza delle composizioni di Giovanni Rovetta, conservate in manoscritti italiani o europei sono in realtà copie tratte dalle sue stampe (spesso da quelle edite da Phalèse a Anversa); per tutto ciò si rimanda ancora a P. A. RISMONDO, *Giovanni Rovetta, «uno spirito quasi divino»* cit., e alla citata voce dello stesso autore riguardante il musicista, in *DBI*.

contenenti composizioni di autori operanti a San Marco, o che comunque si possano riferire in qualche modo ai repertori in uso nella chiesa ducale veneziana) si diradano; questo è certo uno dei motivi per i quali, di alcuni musicisti marciari del tardo Seicento (come Giovanni Battista Volpe, anche noto come Rovettino, e Giovanni Domenico Partenio), possediamo ben poche composizioni che si possano riferire plausibilmente al loro servizio presso la chiesa ducale.

La diminuita produttività dell'editoria musicale veneziana di fine '600 è da ricollegarsi anche ad un fenomeno contemporaneo a quello, e di tendenza opposta: il crescente diffondersi di copie manoscritte, spesso preferite rispetto alla stampa perché realizzabili rapidamente, tutto sommato meno costose, di più agile diffusione, e perciò più rapide nell'adeguarsi alla mutevolezza del gusto musicale. Del resto, già da decenni si assisteva al diffondersi di composizioni di autori veneziani, grazie a copie manoscritte eseguite o fatte eseguire per varie personalità o istituzioni del nord Europa.

Per spiegare tale fenomeno sono state avanzate diverse ipotesi; ma è noto che, negli ultimi decenni del Seicento, le nazioni alle quali Venezia si avvicinò maggiormente, nella sua perenne ricerca di finanziamenti per poter contrastare validamente il *Turco* da un punto di vista militare, furono alcuni principati nord-europei. Questo avvicinamento ebbe ben documentate conseguenze da un punto di vista musicale, dato che in quegli anni vari regnanti di quei principati risiedettero a Venezia a lungo, anche per la maggior parte dell'anno, per condurre le trattative politiche necessarie per far ottenere alla repubblica i sospirati finanziamenti; con l'occasione assistevano alla stagione operistica (approssimativamente, tra autunno e la primavera successiva), durante la quale diverse opere erano rappresentate esplicitamente in loro onore; ed ovviamente assistevano anche, in San Marco, alle solennità più importanti. In questi viaggi essi si facevano spesso accompagnare da cantanti e strumentisti normalmente al loro servizio, che a Venezia non prendevano parte soltanto alle opere date nei teatri veneziani (spesso su

pressione, palese o occulta, dei loro padroni, ansiosi di poter mostrare al governo veneziano lo splendore del loro mecenatismo), ma spesso anche – come si può dedurre dalle annotazioni marciane sopravvissute, citate qui sopra – in San Marco, dove si potevano esibire dal ‘palchetto’ a loro specificatamente dedicato, nelle occasioni festive più importanti. A questi musicisti non mancavano quindi le occasioni per poter ottenere copie fedeli delle composizioni da loro eseguite a Venezia (o di altre da loro ritenute interessanti).

La migrazione contraria, cioè di cantori e musicisti veneziani verso i principati germanici (favorita probabilmente dalle già citate relazioni tra questi e lo stato veneziano), aumentò progressivamente nel corso del secolo. Nell’ultimo quarto il fenomeno aveva raggiunto proporzioni decisamente allarmanti, tanto da essere deplorato dai *procuratori*, responsabili dell’amministrazione della chiesa ducale marciana, che nel 1677 stilarono un sostanzioso elenco dei cantori espatriati sino a quell’anno.¹⁰³ Ugualmente ben documentati sono i casi di musi-

¹⁰³ L’elenco è contenuto nel fascicolo già citato e commentato alle note 3 e 11; trascrizioni dell’elenco sono in J. H. MOORE, *Vespers at St Mark’s* cit., I, pp. 269-270 (doc. 93); R. EMANS, *Die Musiker* cit., I, p. 55. Ai nomi di cantori marciاني li citati, si possono senz’altro aggiungere quelli degli strumentisti ed organisti, che analogamente espatriarono verso cappelle musicali di principati d’oltralpe. Il più importante tra essi è senz’altro Massimiliano Neri, organista marciano dal 1644 al 1664: figlio del maestro di cappella delle corti di Neuburg e Düsseldorf Giacomo Ne[g]ri, e di madre tedesca, si trasferì nel 1664 alla corte del principe elettore e vescovo di Bonn/Colonia, dove era già da tempo operante lo zio Giuseppe (v. P. A. RIMONDO, *Massimiliano Neri* cit., pp. 101-102); già nel 1651, dopo aver ottenuto dai *procuratori* una licenza di tre mesi, aveva brevemente visitato la corte cesarea. Un avviso veneziano informò prontamente gli *inquisitori di Stato* veneziani che egli, pur ufficialmente motivando il viaggio con la dedica e presentazione della sua raccolta *Sonate da sonarsi con varij stromenti* (Venezia, Gardano appresso Francesco Magni, 1651) all’imperatore, portava con sé lettere di raccomandazione del «Conte Giuseppe da Rabatta Cameriere di Sua Maestà», che gli aveva promesso «di volerlo favorire alla Corte, e procurare di farlo rimanere

cisti germanici trasferiti più o meno temporaneamente a Venezia, a scopo di studio; ad essi non fu difficile portare con sé quelle composizioni di autori italiani che giudicavano degne di essere conservate.¹⁰⁴

Tutti quelli elencati si devono considerare tra i vari possibili canali attraverso i quali una composizione creata a Venezia esplicitamente per la chiesa ducale – oppure per i teatri veneziani – poteva giungere sino alle cappelle musicali delle corti nord europee;¹⁰⁵ ma soltanto in alcuni singoli casi partico-

a quel servizio; [...] e se gli riesce fermarsi va con pensiero di farlo, benché qui abbia promesso di ritornare» (*avviso* inserito in *riferta* sottoscritta «Casa 18 Aprile 1651», in I-Vas, Inquisitori di Stato, b. 558, fascicolo «Brunacchi Gio: Batt.a / 1650-1657 / Venezia-/Roma-Vienna»; l'*avviso* è certamente opera dello stesso Brunacchi, addetto di segreteria dell'ambasciatore cesareo a Venezia, e probabilmente testimone diretto degli eventi narrati nell'*avviso*). L'episodio è significativo anche quale esempio delle strategie usate dai musicisti operanti a Venezia per poter espatriare, con buona certezza di essere assunti in cappelle musicali principesche. Ulteriori informazioni sull'episodio sono fornite nello studio dello scrivente, «*Frutti nati all'ombra. Giovanni Battista e Paolo Piazza: diplomazia, politica, spionaggio e musica a Venezia nel Seicento*», di prossima pubblicazione per la rivista «Studi Seicenteschi».

¹⁰⁴ Si veda qui sopra, a nota 75, il caso del compositore e trombonista Paul Hainlein. Lo stesso Massimiliano Neri diede lezioni di organo, e molto probabilmente di elementi di composizione, al cantore della corte di Bonn/Colonia, Gaudenz Groll, giunto a Venezia probabilmente su invito specifico di quel principe-vescovo; v. P. A. RIMONDO, *Massimiliano Neri* cit., pp. 97-98.

¹⁰⁵ Caso tra i più noti, studiati ed evidenti è la collezione Düben, oggi conservata presso la biblioteca universitaria di Uppsala, e nella quale sono presenti molte copie – spesso in *unica* – di composizioni di autori italiani seicenteschi, spesso in rielaborazioni 'concertanti' di originali assai più semplici (per esempio, dei già citati Priuli e Valentini, cfr. S. SAUNDERS, *Cross, Sword and Lyre* cit., pp. 27-32). Tra le molte composizioni tradite da manoscritti della collezione Duben, lo scrivente ha identificato una composizione di Caterina Giani, consorte del sopra citato organista marciano Massimiliano Neri, e creatrice del personaggio di *Calisto* nell'opera omonima del compositore e organista marciano (dunque collega del consorte) Francesco Cavalli; v. l'edizione del mottetto (ma il testo originale era in italiano, e di carattere

larmente – e per lo più casualmente – ben documentati, è oggi possibile poterli definire con buona precisione.

Dobbiamo comunque a questo ampio fenomeno di circolazione di musicisti e musiche se si sono conservate sino ad oggi le tre importanti composizioni commentate qui in seguito, tutte di autori operanti a Venezia nel periodo qui trattato, chiaramente composte per festività ‘eccezionali’, e appunto tramandate soltanto grazie a manoscritti provenienti dall’Europa settentrionale, e verosimilmente li redatti.

La prima di esse deve la sua conservazione al fatto di essere stata copiata niente meno che da Georg Friederich Händel; si tratta del mottetto a sei voci *Intret in conspectu Tuo Domine gemitus populi Tui*, di Giovanni Legrenzi, pervenuto grazie ad un manoscritto haendeliano oggi conservato presso la British Library.¹⁰⁶ È probabilmente da identificare con l’omonima composizione che una fonte anonima, ma credibile (il periodico coevo *Pallade*

profano) a cura dello scrivente: CATERINA GIANI, *Liebster Jesu, trautes Leben*, Middleton (Wi.), A-R Editions, 2014 («Special Publications», 39). Si potrebbe ipotizzare che la composizione sia giunta sino alla corte svedese seguendo le orme della compositrice, e del consorte trasferitosi in Germania nel 1664 (v. qui sopra a nota 103), non potendosi comunque escludere altri percorsi.

¹⁰⁶ Londra, British Library, ms. R.M.20.g.10, ff. 14-22^v; una riproduzione del ms. è all’URL www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=r.m.20.g.10_f014r. L’organico previsto nella partitura è formato da tre soprani, alto, tenore e basso, ma è probabile che, almeno nelle sezioni a pieno organico, le voci fossero raddoppiate da strumenti; e che le sezioni seconda e quarta (si veda la Tabella 1) fossero eseguite da voci soliste, con discreto accompagnamento di basso continuo. La proposizione di brevi brani tratti dalle tre composizioni qui analizzate (questa di Legrenzi, e quelle di Cavalli e Partenio riportate più avanti) è stata sconsigliata da ragioni di spazio; dalla facilità di accesso in linea, di lettura e studio delle riproduzioni delle fonti manoscritte che le trasmettono; e soprattutto dal fatto che la proposizione di brevi frammenti di quelle composizioni non avrebbe rilevanza per l’analisi della forma complessiva delle composizioni, che qui si propone.

Veneta) ci informa venne eseguita a S. Marco nel 1687;¹⁰⁷ è dunque tra le ultime composizioni chiesastiche del Legrenzi databili con certezza, ed insieme una delle poche composizioni festive marciate databile con sicurezza a quel torno d'anni.

In quest'ampia composizione – a differenza di molte altre composizioni legrenziane, pervenuteci invece a stampa¹⁰⁸ – è possibile riconoscere cinque ampie sezioni ben distinte, oltre che per il loro peculiare metro, andamento e clima espressivo, soprattutto per il differente organico utilizzato: come spesso avviene, mentre quelle iniziali sono affidate al pieno organico ('tutti'), quelle centrali sono affidate a differenti sezioni dell'organico, ed in questo caso rispettivamente alle tre voci superiori, e successivamente alle tre inferiori. Si crea così una forma in cinque sezioni, ciascuna caratterizzata da un diverso organico (v. Tabella 1).

Questa struttura, comunque, riguarda esclusivamente le disposizioni dell'organico, mentre il contenuto musicale si rinnova continuamente e liberamente; alle singole frasi del testo corrisponde un (breve) episodio, incentrato su un inciso melodico elaborato contrappuntisticamente da tutte le voci, al modo del mottetto tardo rinascimentale. Per quanto si tratti di una composizione di buon valore musicale, permane quindi l'impressione che la disposizione formale non fosse tra le preoccupa-

¹⁰⁷ L'annotazione relativa è pubblicata in ed. moderna in E. SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta* cit., p. 133 (trascrizione dal numero di gennaio 1687, pp. 2-9).

¹⁰⁸ Tra le quali spiccano, come quelle più vicine alla tipologia delle 'musiche festive' di gusto veneziano, quelle contenute nella raccolta edita nel 1667 cit. qui sopra a nota 102. Esse prevedono un nutrito accompagnamento strumentale («Violino Primo», «Violino Secondo», «Alto Viola», «Tenore Viola», «Basso Viola da braccio») ai due cori vocali; ma in realtà gli strumenti si limitano a brevi interventi 'in massa', posti a cerniera tra i rapidi botta-e-risposta dei due cori vocali, sicché funzionano da sostegno discreto ad ambedue i cori, senza assumere un ruolo indipendente.

Tabella 1 – Sezioni del mottetto *Intret in conspectu Tuo Domine gemitus populi Tui*, di Giovanni Legrenzi*

* Nelle tabelle che seguono, nella prima colonna sono indicate le battute che la sezione in oggetto occupa all'interno della composizione; nella seconda colonna sono indicati gli estremi del testo che è musicato in quella data sezione; e nella terza colonna le voci e/o strumenti che sono impiegati in quella data sezione.

batt. 1-40	"Intret..." – "...et polluerunt templum sanctum tuum"	Tutti
batt. 41-91	"Sed tu Domine..." – "...Surge, eripe nos"	3 voci superiori e b.c.
batt. 92-127	"Sciant gentes..." – "...ante faciem venti."	Tutti
batt. 128-146	"Exaudi clamantes..." – "...sperantes in te"	tre voci inferiori e b.c.
batt. 147-195	"Mitte sagittas..." – "..., alleluia"	Tutti

zioni centrali del compositore bergamasco.¹⁰⁹ Non sono note le modalità con le quali Händel venne in possesso del materiale di esecuzione di questo mottetto legrenziano; ma è possibile che gli sia stata fornita copia delle parti da uno degli esecutori del mottetto stesso, forse uno dei musicisti straordinari e forestieri che vi presero parte.¹¹⁰

Le annotazioni della *procuratia*, relative all'anno nel quale venne eseguito il mottetto ora illustrato, dimostrano la particolare attenzione prestata da Legrenzi per il miglioramento dello

¹⁰⁹ È stato autorevolmente e giustamente rimarcato il breve respiro ("short-windedness") delle composizioni strumentali di Legrenzi; STEPHEN BONTA, *The Instrumental Music of Giovanni Legrenzi: Style & Significance*, in *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco*, Atti dei Convegni internazionali di studi (Venezia, 24-26 maggio 1990 - Clusone, 14-16 settembre 1990), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1994, pp. 325-349: 349. Ciò spicca ancor più, quando le si confrontino con quelle analoghe di Massimiliano Neri; altrettanto si può dire per le composizioni vocali legrenziane, quando le si confronti con quelle analoghe di altri compositori, come Francesco Cavalli o Natale Monferrato.

¹¹⁰ Sulla composizione vedi anche LUIGI COLLARILE, «*Intret in conspectu tuo*». *Intorno a un mottetto di Giovanni Legrenzi in una fonte autografa di Händel*, in *G. F. Händel: Aufbruch nach Italien / In viaggio verso l'Italia*, herausgegeben von = a cura di Helen Geyer, Birgit J. Wertenson, Roma, Viella, 2013, pp. 207-225.

stato della cappella ducale. Venne retribuito per aver fatto copiare la messa eseguita durante le festività natalizie, e questo, com'è specificato nell'annotazione, rientrava nelle consuetudini di quella festività;¹¹¹ ma la cura particolare che il compositore poneva nell'esecuzione delle sue opere è dimostrata dalle annotazioni successive, chiaramente (spesso esplicitamente) ispirate da lui, e tutte tese a migliorare la disciplina della cappella:

Merita particolare riflesso ciò che viene esposto dal Maestro di Capella Legrenzi sopra il difetto, et mancanza de' Sonatori, che essendo trentasei instrumenti salariati succeda per il più delle volte, che anco quando si fa Capella Reale, nella quale sono tutti obbligati ad esservi, non ve ne siino nè meno la metà [...]¹¹²

Un'annotazione del manoscritto riporta un enigmatico riferimento a «di D. Giovanna fran[cese?]; è probabile che il nome fosse in realtà maschile (Giovanni), e sia frutto di una lettura poco accurata dell'originale, come fa supporre anche l'abbreviazione 'D.', evidentemente da sciogliersi nell'appellativo 'Don'. Se così fosse, potrebbe identificarsi in uno dei quattro «Quattro musichi [*sic*] Forestieri» citati nell'annotazione riportata alla nota successiva; è comunque improbabile il riferimento ad una delle cantanti attive negli ospedali veneziani, sia perché l'annotazione nella *Pallade Veneta* cita esplicitamente l'esecuzione della composizione legrenziana in San Marco, sia perché quelle istituzioni caritatevoli accoglievano soltanto *putte* provenienti da Venezia o dal suo territorio.

¹¹¹ I-Vas, PdS, reg. 147, f. 235^v (12 gennaio 1686 m.v. = 1687); si stabilì che Legrenzi fosse retribuito con otto ducati «per intiero pagamento delle copie fatte fare della Messa per la notte della Natività di Nostro Signore in conformità di quello viene annualmente praticato dal medesimo con somma sua laude, et applauso universale», decisione presa all'unanimità dai *procuratori*. Analoga annotazione, più stringata, si trova nel reg. 36 della stessa serie (alla data 13 gennaio 1686 m.v.=1687). Il 17 febbraio successivo vennero retribuiti quattro «musici forestieri», con medaglie d'oro appositamente coniate di «5 onze l'una», per aver cantato la sera della vigilia del Natale precedente (I-Vas, PdS, reg. 17; cfr. regg. 36 e 55, alla data).

¹¹² I-Vas, PdS, reg. 147, f. 235^v (12 gennaio 1686 m.v. = 1687); nel registro, l'atto segue immediatamente quello segnalato alla nota precedente. Nel

Altre annotazioni rendono nota la definitiva esclusione di quattro cantori assentatisi da tempo, e senza alcuna licenza;¹¹³ e l'ingiunzione fatta a tutti i componenti della cappella, di recarsi di persona a ritirare il proprio salario dalla *procuratia*, senza inviare – com'era costume invalso da lungo tempo – sostituti. I *procuratori* – dimostrando ancora una volta la loro acuta sensibilità per l'opportunità politica – si riservavano una certa flessibilità nel concedere licenze a quei cantori che, esplicitamente richiesti dai rappresentanti diplomatici di altre nazioni, chiedevano di poter passare temporaneamente al loro servizio; flessibilità che, da parte loro, i *musici* erano assai pronti a sfruttare.¹¹⁴

In generale, si può affermare che le annotazioni marciane accertano la particolarissima stima ed appoggio concreto – anche economico – che Legrenzi godeva presso i *procuratori*.¹¹⁵

seguito dell'annotazione si stabilisce un rigido meccanismo di aumento delle penalità in caso di assenze continuate, che avrebbero portato a notevoli decurtazioni della remunerazione; la somma così risparmiata si sarebbe dovuta distribuire tra gli altri musicisti marciati.

¹¹³ *Ibid.*, alla stessa data. I quattro cantori erano «Stefano Romani, Francesco Spaciani di Roma, Antonio Giustachino, et Diamante [Ronchi]»; v. R. EMANS, *Die Musiker* cit., I, rispettivamente alle pp. 77 (n. 154), 78 (n. 166), 71 (n. 90), 77 (n. 155).

¹¹⁴ I-Vas, PdS, reg. 147, f. 238^v (2 aprile 1687); l'ambasciatore cesareo fece richiesta ai *procuratori* affinché fosse concesso a «Antonio del Legrenzi Musico nella Capella Ducale di San Marco di portarsi al servizio di Sua Maestà cessandoli il salario, et in questo mentre li sii riservato il luoco nella Reggia Capella, perché al suo ritorno possa continuare il servizio». La concessione venne decisa dai *procuratori* all'unanimità, probabilmente su esplicito assenso del maestro della cappella ducale, che, com'è noto, dedicò diverse sue opere a stampa all'imperatore o a personalità della corte imperiale. Lo stesso ambasciatore diede subito notizia ai procuratori del «pienisimo gradimento di Sua Maestà per la permissione concessa ad Antonio Giuliani Musico nella Cappella Ducale di portarsi al servizio di Sua Maestà, et del loco riservatoli nella medesima al suo ritorno».

¹¹⁵ Oltre ad appoggiare costantemente l'azione e le decisioni di Legrenzi in seno alla cappella, la *procuratia* ne sosteneva concretamente anche l'operato

Oltre al mottetto legrenziano appena descritto, esiste copia manoscritta di due composizioni festive di autori operanti presso la cappella ducale nel periodo esaminato, Francesco Cavalli e Giovan Domenico Partenio; anch'esse tramandatesi solo perché contenute in copie conservate in una raccolta manoscritta nord-europea, la *Sammlung Bokemeyer* oggi facente parte della Deutsche Staatsbibliothek di Berlino.¹¹⁶ Scritte sull'identico testo, il salmo 110 *Confitebor ... et congregatione*, ed entrambe di

come compositore, come dimostra l'annotazione del 10 luglio 1689, con la quale i *procuratori* decisero che «vedendosi sempre più infervorato il Maestro di Capella Legrenzi nel Servizio della Chiesa Ducale di San Marco, et spiccando dalla Composizione Musicale de' Responsorii della Settimana Santa da lui presentati, et dedicate all'Eccellentissimi Procuratori le sue virtuose commendabili applicazioni per il continuato decoroso servizio della Capella stessa», gli fossero donati dalla cassa della *procuratia* stessa «ducato doicento in argenti, o altro per regalo al detto Signor Maestro di Capella Legrenzi, che servirà non solo a memoria del pubblico gradimento delle sue virtuose fatiche; ma anco per qualche ricompensa alle spese da lui fatte nell'opera musicale sudetta» (I-Vas, PdS, reg. 147, f. 283^v). Il 30 agosto successivo, infatti, vennero «consignati al maestro di Capella Legrenzi per ricognitione della sue fatiche, e dedicatorie offerte all'Eccellentissimi Signori Procuratori» ben duecento ducati «in once 133 [di] argenti diversi lavorati [...]» (I-Vas, PdS, reg. 36, cc. n.n., alla data).

¹¹⁶ Sulla quale si veda HARALD KÜMMERLING, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel, Bärenreiter, 1970 («Kieler Schriften zur Musikwissenschaft», 18). Una datazione più precisa dei manoscritti della collezione, compresi ovviamente quelli contenenti le composizioni di Cavalli e di Partenio, cit. qui in seguito, è tentata in KONRAD KUSTER, *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich and Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/ Wolfenbüttel)*, Stuttgart, Carus Verlag, 2015, a p. 213 per la composizione di Cavalli, a p. 236 per quella di Partenio. Secondo questa ricostruzione, il ms. contenente la composizione cavalliana fu copiato tra 1686 e 1689, mentre quello contenente la composizione di Partenio farebbe parte di un gruppo di manoscritti di datazione più problematica, la cui carta risale agli anni 1697-1704. Ambedue le date ovviamente sono da intendersi con cautela, e sempre come termini *ante quem*, quelle date non escludendo affatto una datazione assai precedente delle due composizioni (cortesi comunicazioni del prof. Kuster, 31.5.2016 e 2.6.2016).

organico tutto sommato modesto se rapportate ad altre ‘musiche festive’ di stampo veneziano (resta ovviamente aperta la possibilità che si potesse ricavarne disposizioni ad alto numero di cori), sono però di notevole durata e di notevole impegno esecutivo, e quindi non certo assimilabili alle composizioni polifoniche di esecuzione corrente.

La composizione cavalliana¹¹⁷ è ordinata in numerosi episodi (v. Tabella 2). Il notevole numero di sezioni chiaramente distinte trova corrispondenza nella loro brevità; in questo senso il salmo si distingue da quelli compresi nella raccolta già citata edita da Cavalli, *Musiche Sacre*, pubblicata nel 1656. Si potrebbe ipotizzare trattarsi di una sua composizione giovanile, composta quando l'autore – come si osserva nelle sue primissime opere teatrali – non si era ancora del tutto svincolato dall'influenza monteverdiana.¹¹⁸

La composizione di Giovanni Domenico Partenio, sullo stesso testo, fornisce un utile confronto;¹¹⁹ anch'essa è, a tutti gli effetti,

¹¹⁷ Berlino, Staatsbibliothek, Mus. ms. 30305, ff. 24^r-28^v; v. H. KÜMMERLING, *Katalog cit.*, pp. 108, 198; per due violini, due soprani, basso, e basso continuo; un'ottima riproduzione è scaricabile dall'indirizzo <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00015F0400000000>.

¹¹⁸ Le composizioni chiesastiche di Monteverdi, anche le più monumentali come il *Gloria* ‘concertato’, per sette voci, 2 violini, 4 viole da braccio ovvero tromboni *ad libitum* e basso continuo, pubblicato nella *Selva Morale e Spirituale* (Venezia, Bartolomeo Magni, 1640-1641; GASPARI II, pp. 466-467, RISM A/I, M3446), sono infatti ordinate in episodi tendenzialmente brevi, assai numerosi e vivacemente contrastanti.

¹¹⁹ Berlino, Staatsbibliothek, Mus. Ms. 30257, pp. 25-36; H. KÜMMERLING, *Katalog cit.*, pp. 122, 714. La composizione è per due violini, fagotto, soprano, contralto, e basso continuo; cfr. la riproduzione del ms. scaricabile all'URL <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00014F1400000000>. Un'edizione moderna (non pienamente affidabile) è in *Baroque Vocal Music II: Italian and Spanish Sacred Music, c. 1680-1745*, edited by Kenneth Cooper, New York, Garland, 1988, pp. 175-190.

Tabella 2 – Sezioni del Salmo 110 «Confitebor tibi ... in consilio»
(Francesco Cavalli)

batt. 1-6	“Confitebor...et congregatione”	solo Canto 1
batt. 7-16(17)	(id.)	‘tutti’ vocale
batt. 17-31		‘sinfonia’ strumentale
batt. 32-54	“Magna opera Domini...voluntate eius”	‘tutti’ e brevi ‘soli’ vocali, commentati da brevi interventi strumentali
batt. 55-69	“Confessio...in saeculum saeculi.”	solo C. I
batt. 69-94	“Memoriam...timentibus se”	solo [Basso]
batt. 95-111	“Memor erit in saeculum...populo suo”	solo C. II
batt. 112-132(133)	“Ut de illis...veritas et iudicium”	brevi ‘tutti’, alternati a brevi interventi solistici
batt. 133-160(161)	“Fidelia omnia mandata...in veritate et aequitate”	solo C. I
batt. 161-164(165)		breve ‘sinfonia’ strumentale
batt. 165-183(184)	“Redemptionem misit Dominus...testamentum suum”	solo C. II
batt. 184-188		breve ‘sinfonia’ strumentale
batt. 188-198	“Sanctum et terribile...timor Domini”	solo [B.]
batt. 199-212(213)		breve ‘sinfonia’ strumentale
batt. 218-252	“Gloria Patri...Spiritus Sancto”	brevi ‘tutti’, alternati a brevi interventi solistici
batt. 253-303	“Sicut erat...Amen.”	brevi ‘tutti’, alternati a brevi interventi solistici

una ‘musica festiva’ di notevole durata (è ancor più estesa di quella cavalliana: ben 325 battute); necessita di esecutori appropriatamente abili, e di notevole spazio all’interno della festività nella quale era inserita.¹²⁰ Le sezioni sono chiaramente differenziate da cambiamenti di tempo, di organico etc., mentre sono

¹²⁰ È certo possibile che la composizione sia da includere tra le molte che il Partenio scrisse invece per l’Ospedale dei Mendicanti, e notoriamente disperse (v. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *s.v.* «Partenio [Partenico], Gian [Giovanni] Domenico», in *The New Grove* cit., XIX, p. 171); comunque non può discostarsi molto, per stile e forma, da quelle da lui composte specificamente per San Marco.

assenti grandi contrasti tonali (si notano solo lievi oscillazioni attorno al polo tonale principale di Sol minore). Rispetto all'esempio cavalliano le sezioni sono in minor numero, in compenso ben più ampie e distese; e per di più è possibile raggrupparle in sole quattro macro-sezioni chiaramente distinte nel manoscritto per mezzo di doppia linea di misura (v. Tabella 3).

Tabella 3 – Sezioni del Salmo 110 «Confitebor tibi ... in consilio»
(Giovanni Domenico Partenio)

batt. 1-28(29)	"Confitebor...et congregatione"	<i>Canto solo</i>
batt. 29-66(67)	"Magna opera Domini...in saeculum saeculi"	<i>Canto e Alto</i>
batt. 67-81		'sinfonia' ("Ritornello") strumentale
batt. 82-134(135)	"Memoriam fecit...et iudicium"	<i>Canto e Alto</i> , con brevi interventi strumentali
batt. 135-142		'sinfonia' ("Ritornello") strumentale
batt. 142-157	"Fidelia omnia...et aequitate"	<i>Canto e Alto</i>
batt. 157-176(177)	"Redemptionem misit Dominus...testamentum suum")	<i>Alto solo</i>
batt. 177-184		'sinfonia' ("Ritornello") strumentale
batt. 185-216	"Sanctum et terribile...Domini")	'tutti'
batt. 217-233(234)		'sinfonia' ("Ritornello") strumentale
batt. 234-273	"Intellectus bonus...Spiritus Sancto"	<i>Canto e Alto</i>
batt. 274-292	"Sicut erat...saeculorum amen"	<i>Alto solo</i>
batt. 293-325	"Amen"	"tutti" (<i>Canto e Alto</i> con interventi strumentali)

La scrittura vocale è abbastanza aggiornata, per contro la scrittura strumentale è assai conservatrice: il ruolo degli strumenti, strettamente contrappuntistico, rimanda ad esempi cavalliani o monteverdiani; infatti essi non propongono materiale loro proprio, ma sono organicamente derivati da quanto è proposto dalle voci, mentre assai raro è il ricorso a quelle figurazioni tipicamente strumentali, tipiche delle composizioni coeve di uno Scarlatti o dei suoi contemporanei. Le sottili variazioni cui

vengono sottoposti i 'ritornelli' strumentali nelle loro successive apparizioni, trovano preciso riscontro nell'analogo trattamento di quelli delle composizioni operistiche dello stesso autore.¹²¹

In generale, le composizioni di Partenio¹²² si distinguono per le felici scelte melodiche, ritmiche e contrappuntistiche, all'interno però di un contesto armonico assai semplice, già orientato verso quello in uso nel periodo successivo, ma contemporaneamente non prive di tratti raffinati e arcaicizzanti ereditati dai periodi precedenti.

Le tre composizioni brevemente analizzate, e le poche altre simili trasmesse da manoscritti dell'epoca, non avrebbero potuto trovare spazio nei rigidi limiti imposti dalla liturgia marciana; né gli organici vocali e strumentali (esplicitati o no nelle fonti), potevano trovare spazio adeguato nelle anguste strutture solitamente utilizzate nelle occasioni festive comuni. Il citato dipinto di Alessandro Piazza può suggerire alcune possibili disposizioni degli esecutori nella chiesa ducale veneziana nel periodo qui considerato, per l'esecuzione delle composizioni espressamente composte per le occasioni festive di maggior spicco.

¹²¹ È stata rimarcata, nelle sue composizioni operistiche, la presenza di tratti notevolmente, e forse volutamente, arcaici della strumentazione dei 'ritornelli' o sinfonie strumentali, come la disposizione 'a doppio coro' degli strumenti nell'opera *Flavio Cuniberto*; cfr. NORBERT DUBOWY, *Partenio's «Flavio»: thoughts on a recently discovered opera score / Il «Flavio» di Partenio: osservazioni su una partitura d'opera recentemente ritrovata*, «Recercare», X, 1998, pp. 313-361: 345-346, ed es. mus. 1.

¹²² Oltre a quella qui brevemente analizzata, sono ora recuperati i mottetti editi nel 1690 dall'editore bolognese Giuseppe Sala (RISM A/I: P 962; cfr. <https://opac.rism.info/search?id=00000990048550&View=rism>), espressamente composti per l'uso della cappella ducale.

Appendice

Trascrizione da I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori "de Supra", Chiesa, Atti, busta 91, «Processo N° 208 della Busta N° 91 / Contenente la posizione riferibile alle Cariche di Musici, cantori, e Suonatori di Capella», fasc. «1. Obblighi ed emolumenti dal 1404 al 1720 », ff. 150^r-152^v (inventario dei libri musicali già in uso della cappella ducale).¹

nell'Armaro verso la Corte di S. Marco.
a dì 25 Settembre 1720

Inventario de' libri musicali inservienti all'uso
della Capella di S. Marco, che sono tenuti
in Custodia dal Reverendo Padre Marchio Angeli

- [1] Graduali grandi in foglio n° 5
[2] Altro libro grande con Messe/ diverse, et incomincia / Repertorium n° 1

¹ Tutti gli elementi posti tra parentesi quadre sono integrazioni dell'editore. Non si è fornita una puntuale ricerca di concordanze, assai rischiosa sia per le indicazioni assai vaghe fornite da questo inventario, sia perché molti tra gli autori nominati hanno scritto più di una composizione che potrebbe ragionevolmente identificarsi con quelle qui elencate; inoltre, in quel che rimane dell'antico archivio musicale della basilica (oggi in I-Vasp, in deposito dalla *procuratia di San Marco*) si trovano manoscritti non corrispondenti ad alcuno di quelli qui elencati; cfr. LUIGI COLLARILE, *Die Missa super La Bataille im Zeremoniell und Repertoire der venezianischen Cappella Ducale*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», Vol. 98, 2014, pp. 59-83: 76-77.

- [3] Responsoria triduo majoris heb-/domade Chanenda fol. *Grande* n° 1
- [4] Libri sei con messe otto di / Nadal Monferrato fù Ma-/estro di Cappella, in folio *Grande* n° 6
- [5] Altro libro fol. *Grande* con diversi / Magnificat del sudetto Monferrato n° 1
- [6] Messe in folio *Grande* numero undici / del Roetino n° 11
- [7] Messe in folio *Grande* libri due, et / altri due folio diviso, tutti / del Legrenzi n° 4
- [8] Altro libro folio *Grande* dello stesso / con diversi Magnificat n° 1
- [9] Altro libro folio *Grande* dello stesso / con diversi moteti n° 1
[f. 150^v]
- [10] Due libri con trè messe del / signor Antonio Lot[t]i folio *Grande* n° 2
- [11] Quatt[ro] libri folio *Grande* con messe / 4 del maestro Biffi. n° 4
- [12] Altro libro senza Cartoni con / un Magnificat del suddetto² n° 1
- [13] Messa una folio *Grande* Monte/verde³ n° 1
- [14] Messe tre folio *Grande* libri trè / del Maestro Cavalli n° 3
- [15] Messe due folio *Grande* libri due / del Maestro Partenio n° 2
- [16] Messa una folio *Grande* libro / uno di Carlo Grossi n° 1
- [17] Messa dà morto folio *Grande* libro / uno del Chiozotto⁴ n° 1
- [18] Libro uno delle Turbe per Ij Passii [per Ia] settimana *santa* / del Roetta⁵ n° 1

² Questa annotazione e quella precedente sono riunite da graffa posta alla sinistra.

³ Nel margine sinistro annotazione: "da ricoprir".

⁴ Probabilmente da identificarsi con il ms. I-Vasp, Capitolo di San Marco, sezione antica, Libri manoscritti, Libri musicali, 1 (L. COLLARILE, *Die Missa super La Bataille* cit., loc. cit.).

⁵ Quasi certamente da identificarsi con le *turbe* per le passioni di S. Matteo e S. Giovanni, conservate in copie tarde

- [19] Libri quattro due *folio Grande*, e / due piccoli con molte / messe del Palestina [sic] n° 4
 [20] Libro grande in *folio* stampato / di messe di Francesco Soriano n° 1
 [f. 151r]
- [21] Librazzo grande con diverse / messe del Morales n° 1
 [22] Motetti libri 14 *folio* piccolo del / Monferrato n° 14
 [23] Una muda di mottetti Ziani⁶ / n° 5 n° 5
 [24] Motetti libri quattro del Roetta n° 4
 [25] Altri Mottetti libri 4 del Cavalli n° 4
 [26] Altri Mottetti libri 4 del Vinac-/cese⁷ n° 4
 [27] Messe libro uno *folio Grande* di / Adriano Volaert⁸ n° 1
 [28] Altro libro di messe *folio Grande* di / Vincenzo Pelegrini n° 1

manoscritte; v. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Rovetta's music for the Holy Week*, in *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 5-7 settembre 1994), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1998, pp. 401-441: 421-422 (#4a-5). Potrebbe identificarsi con il codice tuttora conservato, con la collocazione "Libri Musicali 2", nel fondo antico conservato presso I-Vasp (in deposito dalla *procuratia di San Marco*), che però contiene anche composizioni di Giovanni Matteo Asola; cfr. L. COLLARILE, *Die Missa super La Bataille* cit., p. 76. Le collocazioni fornite in *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, a cura di Francesco Passadore, Franco Rossi, 4 voll., Venezia, Fondazione Levi, 1996, specificatamente nel vol. 4 (Libri liturgici / Fondo antico / stampe), sono attualmente inattendibili.

⁶ "Ziani": corretto sopra "Giani".

⁷ "Vinacese": corretto posteriormente, poco leggibile.

⁸ Nel margine sinistro la rubrica: "da esser religato".

Nell'Armaro dalla parte della / Canonica.

- [29] Libro d'introiti folio *Grande* antico n° 1
[30] Antifonarii in folio *Grande* libri n° 2
[31] Altro Libro Grande in folio *Grande* / Imni, magnificat, e moteti n° 1
[32] Altro libro folio Grande Magnificat / diversi n° 1
[33] Altri libri due del Chi[o]zzotto / in folio *Grande* con Imni, moteti / e magnificat n° 2
[34] Altro libro folio *Grande* del Zerlino / con Salmi n° 1
[f. 151^v]
- [35] Libro stampato di messe in / foglio ordinario *Pierre Manchi-/chourt* n° 1
[36] Altro libro folio *Grande* con Magni-/ficat del Hesdin⁹ n° 1
[37] Un libretto foglio ordinario / coperto di tavole con il Passio n° 1
[38] Altro libro con Messe, e Magni-/ficat folio *Grande* cartoni di tela di Zuanne a' Cruce n° 1
[39] Altro libro di Messe folio *Grande* / del Morales n° 1
[40] Altro libro di Imnario folio *Grande* / di diversi autori n° 1
[41] Altro libro di Magnificat e / Motetti del Rovetta¹⁰ n° 1
[42] Altro libro folio *Grande* con Mottetti / del Cavalli n° 1
[43] Altro libro folio *Grande* con Imni / del Cavalli registrato R.¹¹ n° 1

⁹ "Hesdin": poco leggibile per correzione maldestra.

¹⁰ Potrebbe identificarsi nel ms. I-Vasp, Capitolo di San Marco, sezione antica, Libri manoscritti, Libri musicali, 12 (L. COLLARILE, *Die Missa super La Bataille* cit., loc. cit.).

¹¹ Il manoscritto è stato identificato nel ms. I-Vasp, Capitolo di San Marco, sezione antica, Libri manoscritti, Libri musicali 4, da LUIGI COLLARILE, «*Ad uso della cappella ducale di Venetia*». *Intorno a due inedite composizioni sacre di Francesco*

- [44] Altro libro Messa da morto / folio Grande, del Cavalli n° 1
- [45] Libro folio ordinario con Imni / del Roetta n° 1
- [46] Altro libro Magnificat folio / ordinario¹² n° 1
- [47] Altro libro Motetti folio ordi-/nario dello stesso n° 1
[f. 152^r]
- [48] Altro libro folio ordinario con Imni / senza autor n° 1
- [49] Libro in foglio Magnificat del / Monfferato n° 1
- [50] Altro libro con Salve Regina del / Martinengo n° 1
- [51] Altro libro con Imni quaressi-/mali di Giovanni della Croce n° 1
- [52] Due Responsorii in folio in Ber-/gamina n° 2
- [53] Libro in folio Grande con Messe / della Madonna, et Imni / del Roetta n° 1
- [54] Messa della Bat[tagli]a folio / grande del Todesco¹³ n° 1
- [55] Libro con Motetti dello / stesso folio Grande¹⁴ n° 1

Cavalli, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra* (Roma, 26 maggio-1 giugno 2011), a cura di Antonio Addamiano e Francesco Luisi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 639-664.

¹² Forse identificabile nel ms. I-Vasp, Capitolo di San Marco, sezione antica, Libri manoscritti, Libri musicali, 8 (L. COLLARILE, *Die Missa super La Bataille* cit., loc. cit.).

¹³ Questa annotazione e la successiva sono riunite da una graffa posta alla sinistra. Il manoscritto è stato identificato nel fondo marciano oggi in I-Vasp, Capitolo di San Marco, sezione antica, Libri manoscritti, Libri musicali, 3; e di conseguenza si è identificata la composizione con la *Missa super la Bataille* di Clément Janequin; cfr. L. COLLARILE, *Die Missa super La Bataille* cit., e più succintamente in Id., «*Ad uso della cappella ducale di Venetia*» cit., nota 8.

¹⁴ L'autore dovrebbe essere lo stesso Janequin, e perciò i motetti contenuti in questo codice perduto potrebbero identificarsi in quelli editi già a stampa da Attaignant a Parigi, nel 1533, *Sacrae cantiones seu Motectae quatuor vocum*,

- [56] Libri in foglio numero 6 messe / del frà Piero Colombina / Carmelitano¹⁵ n° 6
- [57] Libretto piccolo con Motetti / della Madona del Cavalli n° 1
- [58] Libretto piccolo con Motetti / del Monferrato n° 1
- [59] Libretto di Messe stam-/pate di diversi maestri n° 1
- [60] Libro di Passio piccolo n° 1
[f. 152^v]
- [61] Libro di Salmi del Zerlino n° 1
- [62] Libro di canto fermo, cioè / *Officio dell'Angelo Custode* n° 1
- [63] Libretti di Salmi del Rovetta / numero nove n° 9
- [64] Monferrato libretti di Salmi n° 9
- [65] Chiozzoto libretti con Salmi n° 9
- [66] Messa con 4 voci del *Signor Antonio Pollaroli Vice Maestro* –¹⁶

perduto anch'esso, e oggi noto solo attraverso la citazione in CARL FERDINAND BECKER, *Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien*, Leipzig, Ernst Fleischer, 1847, p. 23.

¹⁵ Si tratta con ogni probabilità del volume manoscritto donato da «Padre Don Pietro Colombina Carmelitano musicista nella Cappella della Chiesa Ducale di San Marco», presentato dallo stesso ai procuratori il 25 gennaio 1681 *m.v.*; cfr. I-Vas, PdS, reg. 147, f. 130^{r-v}; i nobiluomini decisero all'unanimità che «per una volta tanto sia data in testimonia del gradimento di opere sì qualificate allo stesso Padre una medaglia d'ongari vinti de danari della Cassa della sunominata Chiesa». Per l'attività marciana di Colombina v. R. EMANS, *Die Musiker des Markusklosters in Venedig* cit., p. 68, n° 55.

¹⁶ Quest'ultima annotazione è stata scritta probabilmente in secondo tempo, forse dalla stessa mano, ma più corsiva. L'autore è certo Carlo Antonio Pollarolo, figlio del più noto Carlo Francesco, che al tempo della redazione dell'elenco era ancora formalmente vicemaestro della cappella ducale (cfr. le relative voci, in NG, di OLGA TERMINI).

