FRANCESCO

FLORIMO

LA SCUOLA

MUSICALE

DI

NAPOLI

I-II

Libreria Ravello Abril 1962

94. FARGA Franz - Storia del violino - Milano, Corbaccio, 1942 - Br. 8⁰ pag. 332 con 138 illustrazioni - « Gli uomini non si stancano mai di udir raccontare di antichi violini, di meditare sulla loro avventura, di indagare sui loro misteri... Descrivere come il violino nacque, quali maestri lavorarono alla sua formazione, quali artisti conquistarono con esso gloria imperitura, è lo scopo di questo libro » 6.000

95. *Filangieri* - Catalogo del Museo Civico GAETANO FILANGIERI PRINCIPE DI SATRIANO - Napoli, Tip. Dell'Accademia Reale delle scienze, 1888 - 1⁰ volume, Mp. 16⁰ pag. CXIV-584 - Il 2⁰ vol. non fu mai pubblicato - Contiene le notizie storiche sul palazzo Como di BARTOLOMEO CAPASSO, e comprende la descrizione di tutti gli oggetti componenti le raccolte con note illustrative storico-tecniche dettate dal fondatore. Le raccolte del Museo Filangieri andarono distrutte per eventi bellici 2.500

96. *Filangieri* - Il Museo Civico Gaetanto Filangieri di Napoli - Catalogo delle Collezioni a cura di FRANCESCO ACTON - Napoli 1961 con 103 illustr. f. testo di cui 26 a colori 2.500

97. FILANGIERI Riccardo - Castel Nuovo - Reggia Angioina ed Aragonese - Napoli, 1934 Br. 4 pag. 321 con illustr. 10.000

98. FLEXNER James Thomas - The pocket history of American Painting - New York, 1950 - Br. 16⁰ pag. 118 400

99. FLORIMO Francesco - La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatorî con un sguardo sulla Storia della Musica in Italia - Napoli, Morano 1880-1883 - Br. 8⁰ - Volumi quattro, pag. 209-IX + 471-XXIV + 608-650 - In questa seconda edizione il Florimo si avvale di tutta la esperienza acquistata in 60 anni di impiego quale bibliotecario del Real Collegio di S. Pietro a Maiella, essa quindi rappresenta la più completa opera sulla scuola musicale napoletana e sull'origine e fondazione dei Conservatorî in Napoli con la biografia dei maggiori musicisti e cantanti che studiarono in tali Conservatorî tra i quali Scarlatti, Pergolesi, Cimarosa, Spontini, Mercadante, Bellini ecc. Il IV volume reca l'elenco di tutte le opere in musica rappresentate nei teatri in Napoli dal 1861 al 1881 con il nome degli autori ed esecutori e con cenni sui teatri e sui poeti melodrammatici. 60.000

100. FOSCOLO Ugo - Lezioni di Eloquenza, di Letteratura Italiana e Orazioni - Lugano, Tip. Elvetica, 1834 - Mp. 16⁰ pag. 299 3.000

101. FUSCO Giuseppe Maria - Di alcune iscrizioni di Pozzuoli e vicinanze - Napoli, Nobile, 1851 - Mt. 8⁰ pag. 54 con quattro tavole fuori testo 2.000

84. DE LUCA S. - Ricerche sperimentali sulla Solfatara di Pozzuoli - Napoli 1874 Br. 8⁰ pag. 104 con 5 tavole f. testo 1.500

85. DEL RE DOMENICO - Rimembranze Napolitane - Album per l'anno 1847 - Con trenta tavole in rame - Napoli, Stamperia dell'Iride, 1846 - Tt. 8⁰ pag. 238 - Tra gli argomenti trattati: La tribuna di S. Lorenzo, Il Sepolcro del Re Roberto, Il Campanile di S. Chiara, Il Sepolcro di Ser Gianni Caracciolo, La Colonna di Corradino e la Statua di sua madre. Bellissime incisioni - Dorso sciupato 3.500

86. DE GIUSEPPE - Gli affreschi della Cupola del Santuario di Pompei di Angelo Landi da Salò - Pompei, 1942 - Br. 16⁰ pag. 62 1.500

87. DI BLASI Gianvangelista - Discorso intorno la necessità di formare una storia ecclesiastica perugina - Br. 16⁰ pag. 25 - Insieme con: DI BLASI P. SALVADORE MARIA - De' vantaggi e della necessità di studj in un Monastero di Solitudine - pag. 31 - Opuscoli tratti dalla « Raccolta d'Opuscoli d'Autori Siciliani » stampata in Palermo in 20 vol. tra il 1758 e il 1788 Tutti e due 800

88. DI COSTANZO Angelo - Historia del Regno di Napoli, divisa in XX libri - Napoli, Dom. Ant. Parrino, 1710 - M. perg. 8⁰ pag. XXX-520-XXVIII - 1 tav. (antiporta inc.) con ritratto ed allegoria, testatine e capilettera ornati 10.000

89. DI DONNA Vincenzo - La lettera di Plinio sull'eruzione vesuviana - Napoli s.d. Br. 16⁰ pag. 64 - Ed. fuori commerico di 100 esemplari - Dello stesso autore: « Rilievi e chiarimenti intorno alla lettera di Plinio sull'eruzione vesuviana » - Torre del Greco, 1942 - Br. 16⁰ pag. 19 2.000

90. DI DONNA Vincenzo - Foris Flubeum Territorium Plagiense - ossia: Le condizioni del versante meridionale vesuviano dopo l'eruzione del 79 - Roma, 1939 - Br. 8⁰ pag. 35 700

91. DI GIACOMO Salvatore - La Musica in Napoli dal XVI al XVII secolo - Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo - Torino, Bocca, 1916 - Br. 8⁰ pag. 32 1.000

92. DI GIACOMO Salvatore - Maestri di Cappella, i Musici e gli Istromenti del Tesoro di San Gennaro nei Secoli XVII e XVIII - In Napoli, a spese dell'Autore, 1920 - Br. 16⁰ pag. 32 con illustrazioni fuori testo. Edizione di soli 360 esemplari (N. 92) con firma autografa dell'autore 10.000

93. DI GIACOMO Salvatore - Domenico Morelli - Pittore - Roma, Roux e Viarengo, 1903 - Br. 16⁰ - pag. 111 con numerosissime illustr. 4.000

LA SCUOLA MUSICALE DI NAPOLI

E

I SUOI CONSERVATORII,

CON UNO SGUARDO

SULLA STORIA DELLA MUSICA IN ITALIA

PER

FRANCESCO FLORIMO.

VOL. I.

COME VENNE LA MUSICA IN ITALIA

ed origine delle scuole italiane.

NAPOLI,

STABILIMENTO TIPOGRAFICO DI VINC. MORANO

Vico Storto S. Pietro a Majella, n. 3, Istituto Casanova

1881.

LA
SCUOLA MUSICALE DI NAPOLI

LA
SCUOLA MUSICALE DI NAPOLI
E
I SUOI CONSERVATORII,

CON UNO SGUARDO

SULLA STORIA DELLA MUSICA IN ITALIA

PER

FRANCESCO FLORIMO.

VOL. I.

COME VENNE LA MUSICA IN ITALIA
ed origine delle scuole italiane.

NAPOLI,
STABILIMENTO TIPOGRAFICO DI VIN. MORANO
Strada S. Pietro a Maiella, 31.

1880.

AI LETTORI

« Ho io fatto una bozza ed un modello sopra il quale quei che « verranno non solamente possono fabbricare un bel corpo, ma « dargli vita, ed all'eternità consegnarlo; il che per me non po- « trebbe avvenire giammai » (1).

Questa epigrafe, messa innanzi al proemio nella prima pubblicazione dell' Opera, ne spiegava ampiamente il concetto e quale fosse il mio preciso intendimento. Con tutta lealtà furono quelle parole in allora scritte, perchè quanto pareva doversi rinvenire in seguito, tutto dava a divedere poter risultare solo una bozza, ed un modello.

Solo avvenne che siccome si procedeva nelle investigazioni, così il materiale aumentava di modo che, non volendo nè dovendo omettere nulla di ciò che alla nostra Scuola musicale riguardava, sia per la parte storica sia per la parte pratica, l' opera è risultata più voluminosa di quello che si aveva potuto prevedere; onde può dirsi essere qualche cosa più di una *bozza* ed un *modello*.

Altri lievi inconvenienti si videro anche sorgere, e non ultimo quello di trovarsi alcuna volta nuovi elementi su qualche materia stata di già trattata. Il desiderio, ch' era pur dovere, di presentare tutto al lettore, fece a ciò rimediare alla meglio, aggiungendo appendici, note ed osservazioni; ma se così quel dovere si venne ad adempiere, l'economia dell'opera qualche poco ebbe a sof-

(1) C. Porzio — *Congiura dei Baroni*,

frire, perchè non tutto si trova a quel posto, dove avrebbe dovuto essere.

Siffatte considerazioni aggiunte alle altre comuni a tutte le opere che si pubblicano, cioè che, impresse e completate, meglio si possono osservare le mende, mi hanno indotto a dare questa seconda edizione.

Accennerò che in quanto a' fatti e notizie quasi poco racchiuda di nuovo, su ciò che nella prima si trova. Una sola aggiunta ho creduto doversi fare, e vi sono stato spinto da sagge osservazioni, fattemi da persone competenti.

Nella prima edizione parlai solo della scuola musicale di Napoli, e dell'origine e fondazione dei nostri conservatorii; ma come anche prima di essi esistevano in Italia sei scuole musicali: l'antica scuola *Napolitana*, la *Bolognese*, la *Veneziana*, la *Lombarda*, la *Romana* e la *Fiorentina*; ho creduto doverne brevemente parlare; e dei più grandi, che da esse uscirono, fare anche dei tocchi biografici, per mostrare in quale stato si trovasse la musica nelle nostre contrade, quando i conservatorii sorsero come istituzione. Quindi mi è stato d'uopo risalire sino ai primi tempi del canto ecclesiastico, cioè al canto Ambrosiano, e al Gregoriano (IV e VI secolo); seguire man mano le modifiche del Monaco Hugbaldo (IX e X); di Guido di Arezzo (XI); i quattro secoli dei compositori Fiamminghi (XII a XV); arrestarmi innanzi alla grande rivoluzione operata dal Palestrina; e vedere come la musica assunse dopo quell'epoca un carattere del tutto italiano.

Ogni materia disposta in ordine migliore, qualche cosa di superfluo modificata o tolta, e le correzioni necessarie, che sempre occorrono nella revisione di un'opera, fanno la diversità della presente edizione.

Anche qui credo non superfluo dire che io non aggiungo nulla di nuovo a quello che qui e colà è stato detto: io non ho fatto altro che raccogliere, vagliare e mettere insieme queste *foglie sparte*, per facilitarne la conoscenza e spianare la via a ricerche posteriori. La storia non si inventa; e io certo non ambisco al

vanto d'essere poeta, quando vorrei essere storico. Ogni fatto che io narro suppone o una monografia, o un dizionario, o un giornale, o anche una semplice rivista bibliografica. Non cito ad ogni pie' sospinto fonti inutili, perchè sarebbe il mezzo d'impinguare il volume senza nessun profitto.

Allevato in questa scuola musicale e vissuto da sessanta e più anni in mezzo a' capilavori dei nostri sommi, fu quasi gratitudine che spinsemi a pubblicare il mio libro. Nel 1868 venne con speciale favore accolto; ed incoraggiato da tanta indulgenza mi accingo a farne una seconda edizione. Mi auguro, e lo spero asseverantemente, che i lettori mi vorranno essere cortesi di generoso compatimento, e sarò contento di aver terminato nella mia tarda età un lavoro che possa, se non in tutto, in parte almeno, giustificare il mio lungo stare nel posto, che da quasi sessanta anni occupo quale bibliotecario in questo Real Collegio di musica di S. Pietro a Majella. E chi sa se potrò forse così essere annoverato tra coloro, de' quali *Longino*, nel suo trattato del Sublime dice: « Questo scrittore non è forse tanto da riprendersi a ca-
« gione dei suoi errori, quanto da lodarsi pel desiderio ch'egli ha
« avuto di far bene ».

F. F.

INTRODUZIONE (1)

Chi guardi alle favole de' Greci non può alla prima non maravigliarsi che quel popolo, che pur divenne maestro di ogni sapere, si fosse dilettato e avesse prestato fede a delle fole così manifeste. Ma se per poco rifletta e cerchi nel fondo di esse, intenderà facilmente che quell' inverisimile non è che nella forma, che serve di splendida veste a un savio contenuto. Quasi sempre si tratta di un principio scientifico, che agli occhi dei primi uomini si presentò iridescente, e che lo tramandarono ai posteri con quei colori smaglianti, che la loro fantasia eccitata seppe trovare migliori.

Nelle favole è riposta la storia degli antichi popoli; e, poichè di fervida fantasia erano gli antichi Greci, più belle ci hanno trasmesse le loro.

La plasticità e venustà delle forme delle favole era quella che raccomandava, quando non ci era scrittura, alla tradizione i fatti di quegli antichi.

Fermiamoci noi alla favola di Partenope e delle Sirene, e cerchiamo d' indagare ciò che di storico è in essa involuto.

Le spiagge del nostro golfo, e le sponde del Sebeto vennero dagli antichi descritte quali siti ameni ed incantevoli e popolate di enti che seducevano col canto (2).

Il fondamento storico di tale favola potrebbe ragionevolmente rinvenirsi nei costumi etruschi di quell'epoca. Le cortigiane allettatrici e voluttuose dei tempi vetusti, quando fioriva l'Etruria, venivano educate alla musica ed al canto, e portavano ad armacollo una lira, che solevano suonare per accompagnare le canzoni d'amore e le cantilene popolari. Della tradizione di tali costumi abbiamo prova irrefragabile nei dipinti dei famosi vasi Etruschi, che sono una delle più grandi glorie artistiche degl' Italiani.

I costumi allora erano facili a comunicarsi fra i popoli meridionali marittimi; e quindi le abitudini dell' Etruria, passando di spiaggia in spiaggia, si estesero a tutti i popoli Tirreni.

Le cortigiane, vagando di lido in lido, cantavano e danzavano in riva al mare, e, perchè è potentissimo il fascino sull' uomo esercitato dal canto e dalla danza, i naviganti, che con piccoli navigli solcavano le onde accosto alla terra, erano facilmente allettati. Il padre della poesia epica Omero, nell' Odissea fa menzione delle Sirene che

(1) Le dilucidazioni riguardanti i vocaboli tecnici musicali, che si trovano riportati in nota, sono nella massima parte ricavate dal *Dizionario di musica* del LICHTENTHAL, edizione di Milano, 1826. Ed abbiamo creduto bene riportare letteralmente alcuni brani di valenti autori che scrissero prima di noi sul medesimo soggetto, per maggiormente coll' autorità loro avvalorare le nostre asserzioni.

(2) Confronta l' opera dell'illustre archeologo Giovanni canonico Scherillo, della cui amicizia mi onorava tanto: — *La venuta di S. Pietro apostolo in Napoli;* 1859, pag. 231 e segg.

abitavano il mare, e che ammaliavano col loro canto armonioso i nauti:

« Io son, cantava, io son dolce Sirena,
Che i marinari in mezzo al mar dismago »,
(*Purg. XIX*).

diceva la Sirena di Dante. La favola andò perdendo a poco a poco i contorni storici, e le cortigiane divennero le Sirene.

L'amore del maraviglioso diede ad esse strane forme e particolari attributi, e furono credute mostri marini avendo corpo di bellissime fanciulle dall' ombelico in su; tutte nude le braccia, e nella parte di sotto terminavano in pesce con una coda biforcuta rivolta in alto (*turpiter atrum desinit in piscem mulier formosa superne*—Hor. A.P.).

Però nella stessa esagerazione della favola e nel nome di Sirene, che in parola greca, celtica e persiana significa *Musica*, *Canto*, *Modulazione*, vediamo chiaramente accennata l'origine di questi enti.

L'amenità del nostro suolo, l'aspetto ridente delle nostre colline ha potuto qui rendere il canto più armonioso e seducente che altrove, e la stessa Partenope spogliandola di tutta la favola, bisogna riguardarla come una donzella che a preferenza di tutte avesse avuto voce melodica e affascinante. Pare dunque che la passione e la valentia nel canto presso gli abitanti delle sponde del Sebeto sia tanto antica, da confondersi con le origini favolose (1).

(1) Le continue ed accurate ricerche di molti eruditi sull' origine vera della favola di Partenope e delle sirene, non hanno sino ad ora dato risultato definitivo, perchè le autorità su cui poggiano sono tanto disparate da essere impossibile dedurre chiara conseguenza. Fra i poeti alcuni pongono le Sirene in Capri, altri in Sorrento, ove ancora esistono due scogli che portano tale nome, e vi è perfino alcuno che vuole fossero Sirene gli scogli di Scilla e Cariddi. Qualche autore nega che venga dalla Sirena Partenope il nome della nostra città. Ma come poi distruggere le autorevoli descrizioni di Strabone, che pone le Sirene in Capri, e le poesie di Omero, Virgilio ed altri minori che tanto di questi esseri straordinarii ci parlano? Figlie del fiume Acheloo e della musa Calliope, viene dato a ciascuna di esse particolari attributi. *Ligeo* sonava la lira, *Leucosia* la tibia, *Partenope* cantava; ed Omero narra, come questa precipitossi in mare per l'onta subìta di non aver potuto attirare Ulisse, già prevenuto dalla maga Circe contro ogni seduzione. Virgilio parla di scogli imbiancati dalle ossa delle vittime, che incaute le avevano ascoltate, ed Ovidio le fa contendere nel canto con le muse.

Quale fondamento storico può rinvenirsi in tanta assurdità?

Può solo, pare, ragionevolmente spiegarsi con le opinioni sopra espresse.

Potrebbe supporsi che anche le abitudini del *Monatus latri rostris* avessero potuto dare origine alla favola. Il Monato sta sulla coda biforcuta, tenendo la testa ed una parte del corpo al di sopra dell' acqua; e, quando leva una delle ali natatorie, come fa di sovente, l'estremità larga e rotonda di essa può essere presa per uno specchio. L'altra ala in un'acqua trasparente può assai facilmente dare l' idea d'un pettine. E al chiaro di luna la testa stessa ha qualche analogia colla testa umana. Da ciò quindi forse si potrebbe far derivare la leggenda, propagata dai marinari, delle Sirene che con lo specchio tradizionale in una mano, pettinano i loro lunghi capelli allo incerto lume del crepuscolo. L' illusione diventa ancor più spiccata, quando la Sirena tiene i suoi nati fra le ali. Ma però che cosa poi potrebbe spiegare l'arpa, che le attribuisce la tradizione e la dolcezza del canto? Il monato somiglia molto alla famiglia delle foche, ma fa parte di quella dei cetacei.

Volendo però meglio rintracciare l'origine storico del nome dato alla nostra città, la più ragionevole è la seguente. Partenope figliuola di Eumelo discendente di Prometeo re di Fera, mosse dall' Isola Eubea (Negroponte); presa dall' amenità di questi siti, fondò la città che da lei prese nome. Frequentissima era in quei remoti tempi l'abitudine di partirsi dalla patria con intere colonie per fondare nuovi regni; ed infatti, dopo la distruzione di Troja, molte città italiane e greche vennero in tal modo edificate da coloro che girovagavano in cerca di una nuova patria; come avvenne d'Eritrea e Cuma. Dionisio Afro, nel suo libro delle descrizioni delle città, dice della nostra: «*Post hoc pingue* « *solum sequitur Campania Dives. Hic ubi* « *Parthenopes domus est castissima, frugum* « *fertilis, hanc Pontus propriis exceperat un-* « *dis* » cioè: Dopo di questo suolo ubertoso, vie- « ne la ricca Campania, ove trovasi la castissima « dimora di Partenope fertile di messi, e che il « mare Tirreno bagna con le sue onde ».

Pare quindi potersi definire essere stata Partenope donna di altissimo lignaggio che quivi fondò sua dimora; e ne abbiamo una prova nel busto che esiste presso S. Eligio, sotto il quale trovasi la seguente iscrizione:

Parthenope Eumeli Pherae Thessaliae regis filiae Pheretis Creteique regnum neptis proneptis. Quae Eubaea,

Colonia deducta civitati prima fundamenta fecit et denominata est.

Ordo et populus Neapolitanus memoriam ab Orco vindicavit. MDLXXXXIV.

A Partenope figliuola di Eumelo re di Tessaglia, e discendente de're di Fera e Creta, che, conducendo una colonia da Eubea gettò le prima fondamenta della Città che da essa si noma. I Cittadini Napolitani ne vendicarono la memoria dall' obblio. 1594.

Non mi si bandisca ora la croce addosso con volere dare a queste parole una falsa interpretazione facendole suonare, come se dicessi che soltanto in Napoli si conosca la vera arte del canto. Si parla del luogo ove in prima e con più amore fosse a preferenza coltivato. Non vorrei essere tacciato di municipalista per questo nel gretto senso della parola; chè se per municipalista poi non si voglia intendere altro che chi vuole si sappia la storia del suo paese, io accetterò tal nome come premio delle mie fatiche.

Tutti i popoli inciviliti o barbari cantano: dunque il canto non è di quelle arti che dall' uno all' altro popolo furono tramandate, ma direttamente deriva dalla stessa natura dell'uomo.

La letteratura europea non riconosce forse il suo primo modello nella letteratura greca?..... E con dir ciò non si reca offesa a nessuno. Così riguardo al canto si può dire che, sia la posizione topografica del paese, dove il genio musicale predomina in tutte le classi, sia l' influenza della dolcezza e voluttà del clima (1), siano altre ragioni, ma non vi è popolazione che tanto abbia naturale passione pel canto quanto quella di Napoli.

Tutte le nazioni hanno i loro canti popolari, ma questi restano, per così dire, padroni del campo per lungo tempo. Fra noi non passano poche settimane e si sente una nuova cantilena da un popolano, e talvolta di tale grazia che i maestri la raccolgono e la dànno alle stampe, in modo che si ripetono altrove con successo nelle riunioni eleganti.

Un giovine popolano benchè stanco dal lavoro della giornata, quando la sera ritorna alla sua casipola per riposarsi, percorre la via cantando; i venditori di strada non annunziano soltanto ad alta voce l'oggetto che vendono, ma adoprano quasi sempre una frase con cadenza, della quale anche talvolta i maestri s' impossessano e ne scrivono componimenti che vengono ricercati.

Tutto dunque tra noi è canto, e quindi a buon diritto possiamo asseverare che il canto è per Napoli, mi si perdoni l'espressione, una pianta indigena.

E ciò non abbiamo qui accennato per rivendicare priorità o aspirare ad una preferenza qualunque, ma semplicemente per dichiarare che s' imprende a dare una storia speciale della scuola musicale di Napoli, perchè questa, nascendo da una spontanea disposizione locale, deve ritenere necessariamente un colore tutto suo proprio.

Le relazioni scientifiche tra tutte le nazioni incivilite, e quella promiscuità di cognizioni che dello scibile umano formano, per così dire, un solo insieme, comunque espresso con modi diversi, esercitano qualche influenza sulle arti in generale; ma tutto che nuovi ornamenti vi si aggiungono, tutto che nulla si tralascia per seguire il progresso universale, sempre si conserva il tipo proprio, il carattere originale in ogni nazione. Questo fu lo scopo che ci prefiggemmo nella prima pubblicazione del presente lavoro;

(1) Qui al dire del Lalande: «il cielo brillante «e la feracità del suolo fa trionfare la musica. «Pare che ognuno abbia i timpano dell' orec«chio più delicato, e più energico che in tutto «il resto di Europa. Tutta la nazione è can«tante, ogni gesto, ogni flessione di voce «degli abitanti ed anche la maniera della pro«sodia delle sillabe, respira l' armonia e la «musica».

Giudico riportare a questo proposito una risposta di Zingarelli. Un Inglese, ch' ebbe vaghezza di farne la conoscenza, domandogli come aveva fatto a creare tante belle melodie della *Giulietta e Romeo:* e lo Zingarelli senza rispondere invitatolo ad uscire su di una terrazza gli disse: «Guardate questo cielo, e «vedete se non vi sentite capace di fare altret«tanto».

ed entrammo senza altri preamboli a parlare dei nostri Conservatorii, come quelli da cui era sorta la scuola musicale di Napoli. Ora ci è sembrato che per far meglio conoscere l'utile dai conservatorii arrecato, era necessario dare uno sguardo rapido alla storia dell'insegnamento musicale in Italia, prima che questi sorgessero, ed in quale stato trovavasi la musica quando furono fondati.

CAPITOLO I.

PRIMORDI DELLA MUSICA IN ITALIA

MUSICA ECCLESIASTICA

È noto dalla storia ecclesiastica che i primi Cristiani cantarono *Salmi* ed *Inni* nelle loro radunanze di culto divino, quasi ad aggiungere splendore alla solennità delle preci. Antesignano a tutti si dee ricordare il pontefice S. Silvestro (314-335) (1), che dopo l'anno 313 fondò in Laterano la prima Scuola di canto melodioso. S. Damaso Papa (356-384) stabiliva poi che i salmi venissero cantati a vicenda. S. Ambrogio, (340-397), il cui Inno vige tuttora (2) assieme al rito nella diocesi di Milano, fu il primo che nel IV Secolo modificò l' antico sistema tonale dei Greci, e scelse dai canti sacri di quella nazione le melodie più caste, e ne formò la musica degli Inni e delle Antifone per la sua chiesa. « Il nostro canto li« turgico — egli diceva — è il can« to della natura, quello che i bam« bini inscienti apprendono dalle « labbra delle madri, quello che « cantano i giovani, le fanciulle, i « vecchi, il popolo, quando sono « riuniti nella casa della preghie« ra ». Introdusse e regolarizzò la musica dell'occidente col canto corale (3), preso dall'oriente, e, come è opinione di molti, dai Greci che amavano la più grande semplicità della melodia nei loro Inni, eseguiti alternativamente dal Popolo nei tempii. La Chiesa aveva usato sempre il canto grave e modulato. Questo appunto fu introdotto da Sant' Ambrogio a Milano, e fu detto perciò Ambrosiano. Egli cercò di imitare l'armonia dei gentili, e sostituendo alle pagane la vera divinità, adattò la musica alla liturgia cristiana. Il santo Vescovo la riordinò in quanto alla forma, non conservando della musica greca che il

(1) Pe'papi segniamo l'anno della loro ascensione al trono e quello della loro morte; per gli altri notiamo l'anno della nascita e quello della morte.

(2) *Il Te Deum* forse è il più bello fra gli Inni sacri giunti sino a noi per solennità di carattere, larghezza di melodia, simmetria di ritmo, legge di tonalità, sublimità di modulazione, maestà di accento, potenza di sentimento. Ha destato l'entusiasmo dei passati, l'ammirazione de'presenti, e senza dubbio scuoterà le fibre dei posteri. È una vera *musica dell'avvenire!*

Non si sa certo chi ne fosse l'autore. Alcuni dicono S. Ambrogio, e che vi abbia collaborato S. Agostino (354-430); altri S. Vincenzo di Treves; S. Abbondio Vescovo di Como; S. Hillaire Vescovo di Poithiers, ed anche S. Silvestro monaco. Ma pare assicurato che la musica fu presa da un *Nomo* greco, probabilmente da S. Ambrogio, perchè la chiesa ha ritenuto per quello Inno il nome di *canto Ambrosiano*.

Il Nomo (da νόμος = legge) era una specie di canzone degli antichi Greci, che originariamente conteneva le prime leggi della vita civile o qualche lode a una divinità.—Queste notizie sul *Te Deum* ci vennero favorite dall' egregio maestro Cav. M. Ruta.

(3) *Corale, Cantus choralis (a Choro)* in latino — *Plaint chant* in francese —*Canto Hono* in Ispagnuolo — *Canto fermo* in Italiano: chiamasi il semplice canto ecclesiastico di una intera comune, oppure quella specie di melodia che si usa nel culto divino. Questa viene interamente composta di principali note melodiche, di egual valore, senza veruno abbellimento e con movimento lento. Il canto dunque diatonico, detto canto fermo, sia *Gregoriano*, sia *Ambrosiano*, sia *ritmico*, sia *salmodico* ad una sola voce, ed a misure semplici, o non figurate, non è, secondo le più antiche ed autorevoli tradizioni, che un resto dell'antica musica greca.

genere *diatonico*, perchè il *cromatico*, diceva, conteneva un tal veleno mortale da ammaliare il cuore ed inspirare amorosi pensieri. Soppresse la divisione della Scala per tetracordi, e, seguendo le teorie di Boezio (470-526) (1), operò la prima riforma, stabilendo i quattro modi detti comunemente *tuoni autentici*, e che portavano da prima i nomi greci di *Dorico*, *Frigio*, *Eolio e Missolidio* (2), e compose alcuni canti dei quali disgraziatamente non si conservano neanche le vestigia, perchè il tempo li alterò in sì fatto modo da non poterli distinguere da quelli venuti dopo, appartenenti al canto Gregoriano. Si crede che il canto Ambrosiano fosse stato, a differenza del Gregoriano, di carattere ritmico, e non è a dubitare che piaceva moltissimo. S. Agostino, che l'aveva udito, ne fece grandissimi elogi.

Nell'anno 492 Papa Gelasio (492-496) era così perito nel canto, ch'egli stesso agli Inni, alle prolazioni (3), ai tratti compose la cantilena propria, adottata in quasi tutta la sacra uffiziatura.

L'irruzione dei barbari in Italia e la distruzione dell'Impero d'occidente, al dire del dotto Abramo Basevi, (1818-...) contribuirono ad alterare il canto Ambrosiano non solo, ma gli altri canti sacri ancora, tanto da rendere necessaria una seconda riforma operata sul finire del VI secolo da Papa Gregorio I, detto il Grande, uno dei dottori della chiesa latina; il quale, correggendo il canto antico, stabilì le regole del canto fermo e corale, e lo diffuse per tutta l'Italia. Questo gran Pontefice fu uno di quegli spiriti superiori che imprimono un movimento di progresso al secolo in cui vivono. In mezzo alle importanti cure, che lo tenevano continuamente occupato, contribuì grandemente allo sviluppo della musica. Servendosi di quanto adoperato aveva S. Ambrogio, e di ciò che Boezio, primo autore musicale della sua patria, aveva dai Greci trasferito ai Latini, particolarmente il canto corale, e mettendo insieme le raccolte cantilene ne fece una scelta intelligente e formò l'*Antifonario Centone* (4), che ebbe cura di disporre sulle note, e farlo diffondere in tutta la chiesa latina, destando l'ammirazione dei contemporanei. Siccome però per i nuovi canti erano insufficienti i soli quattro tuoni *autentici* adoprati da S. Ambrogio, pensò aggiungerne altri quattro che chiamò *plagali* (5), o collaterali degli antichi greci, distinti col

(1) Severino Boezio, il più dotto filosofo dei suoi tempi, tradusse dal greco in latino la *Musica* di Pitagora, ed era peritissimo in quest'arte, a detta di Cassiodoro. Egli fu il primo che purgò la musica di tante superfluità, poichè tolse tutte le molte e svariate posizioni delle lettere, e segnò le note colle sole prime quindici lettere maiuscole.

(2) Tre generi di musica avevano i Greci; *Diatonico*, *Cromatico* ed *Enarmonico*. Aristide, sulle qualità di questi tre generi diceva essere il primo, il *diatonico*, nobile ed *austero:* il secondo, il *cromatico*, soavissimo e flebile, ed il terzo, l'*enarmonico*, mansueto ed eccitante. Ci erano inoltre alcuni modi musicali denominati dalle varie province d'Oriente. Il *Dorio*, o *Dorico* era modo serio e grave, il quale serviva al culto religioso, e nell'azione della battaglia. Il *Frigio* teneva dell'inspirato. Il *Lidio* esprimeva un che di flebile; e finalmente il *Jonico* faceva sentire suoni lieti e festivi.

(3) Serie di più note che deggiono farsi tanto discendendo quanto ascendendo sopra una sola sillaba.

(4) *Antifona* parola derivante dal greco *Anti* contro e *Fone* voce, donde *Antifonevo*—cantare a vicenda. L'Antifona dunque è una reciprocanza di voce e di canto, un canto alterno, una maniera di cantare a due cori che si succedono l'uno all'altro, e si rispondono reciprocamente. Qualche volta, e particolarmente nelle feste solenni, s'intuona da una voce sola soltanto il principio avanti il salmo, e si replica indi tutta l'antifona intera dopo il salmo. Gli antichi greci davano il nome di antifona a quella specie di Sinfonia che veniva eseguita da varie voci, o da varii strumenti, all'ottava, in contrapposta all'*omofonia: Omos* — simile e *fone* — suono, ossia canto all'unisono. Zarlino (verso il 1519) chiamava le consonanze vuote *Antifone*.

(5) *Plagale dicitur a* PLAGON, *nempe a latere, seu a plagios, idest ab obliquo*, perchè i modi plagali sono formati dalla medesima specie della *Diapente*, nome greco della quinta naturale, che si chiama pure *Diozia*, e *Dialessaron*, nome greco della quarta naturale, ma in modo obliquo cioè al contrario discendente; i quattro toni plagali stavano una quarta sotto a quegli autentici.

nome di *ipodorico*, *ipofrigio*, *ipoeolio*, *ipomissolidio* Quindi, dugento e più anni dopo S. Ambrogio, cioè al principio del Secolo VII, sino al tempo in cui il contropunto si esercitò dietro regole determinate, il *canto fermo*, ossia *canto ecclesiastico* (1), fu introdotto da S. Gregorio nei sopraddetti otto tuoni ecclesiastici. Secondo il Padre Martini, il Canto Fermo era un'imitazione della musica Ebraica già praticata nel tempio di Salomone; e gli stessi Apostoli, seguendo le tradizioni del loro popolo, lo intuonarono modificandolo nelle prime adunanze cristiane.

Fondò Gregorio I (2) il *Cantorale* a Roma, ovvero una scuola di canto, che per molti anni si rese celebre, e nella quale si ammaestrava la gioventù nel leggere e cantare, e particolarmente nel canto corale. Ne fu egli stesso il primo maestro e non isdegnava presiedervi in persona ed occuparsi persino della istruzione dei fanciulli. Parecchi di tali allievi furono di poi per suo ordine spediti in Francia ed in Inghilterra (3).

Contribuì indi al progresso e perfezionamento del canto, stendendo la raccolta delle *Antifone* ed adottando certi caratteri musicali nelle parole. Egli riformò il canto Ambrosiano, dopo due secoli già in decadenza in Roma, e recò a maggior perfezione il canto ecclesiastico, lo rifuse e ne facilitò il metodo di studiarlo.

Dettò una novella *notazione*, la quale consiste nelle prime sette lettere dell'alfabeto greco dapprima, e romano poi, che indicavano i sette suoni diatonici; e la distinzione gli suggerì l'impiego di sole sette lettere, ed adoperò le *maiuscole* nella prima ottava, le *minuscole* nella seconda, e le doppie *minuscole* nella terza. Perciò in onor suo, che ne fu riformatore e promotore, il *Canto Corale* chiamasi tuttavia canto *Gregoriano*, ed è una modulazione di voce all'unisono, senza diversità di tempo musicale, usata negli uffizii ecclesiastici per lodare e benedire Iddio nei suoi tempii. Questo canto dicesi pure *Canto piano*, dalla sua semplicità e facilità; *Canto fermo* per la gravità e solennità in note di egual valore, e per la sua qualità di essere sprovvisto di *ritmo* musicale, in opposizione a quella musica volgare; *Canto Corale*, perchè cantato in Coro e dal Coro, e finalmente *Canto Romano*, perchè fu introdotto in Roma. Deducesi dunque da ciò che il Canto Gregoriano non ha nè ritmo nè metro, i quali vengono determinati solamente dall'accento della parola. Ciò lo distingue dal canto Ambrosiano, ch'è metrico e più modulato, cioè il suono sopra una sillaba lunga aveva esattamente il doppio valore di quello di una sillaba breve.

Nel diffondersi nel mondo Cristiano le cantilene raccolte da San Gregorio soffrirono delle profonde alterazioni, sì per l'imperizia dei cantori e sì pel miscuglio delle cantilene nazionali. In Roma solamente in grazia della Scuola creata dal detto Pontefice, si conservò per lungo tempo la purezza del loro Canto.

Riconosciuta la bellezza e la maestà del canto Gregoriano, ven-

(1) Per *canto fermo* o ecclesiastico intendesi il canto che si usa nella chiesa, sia il Gregoriano in particolare, sia l'Ambrosiano monacale del rito Cattolico Romano, od altri riti. Dall'uso dell'armonia in poi si dà il nome di *canto fermo*, negli esercizii del contropunto, a quella parte che viene prescritta allo scolare, onde vi ponga sopra o sotto una o più altre parti.

(2) Venne S. Gregorio proclamato l'anno 590, e morì nel marzo del 604, 62mo di sua età; dopo di aver regnato sul trono Pontificio 13 anni, sei mesi e dieci giorni. Fu a ragione denominato Grande, perchè fu l'ideale storico del pontefice cattolico Ei trasse la sua potenza dalla sua autorità, dalla santità della vita, e dal bene che operava.

(3) Vedi Enciclopedia.

ne diffuso in tutte le parti dell'Europa civile, manifestando che qui la musica dovea aver la culla, in questa terra dell'armonia, dove un gran Pontefice dall'alto della sua cattedra ed imperando sul mondo intero, dedicavasi alla incantatrice fra le belle Arti. Se l'irruzione dei barbari, e le tante sventure della nostra travagliata terra avevano in essa offuscato lo splendore delle sue grandezze, cominciava a rifulgere per le arti la luce di un'alba novella.

Papa Vitaliano I (657-672), scorgendo nella riforma gregoriana alcun mancamento, nel secolo VII diede al Canto una forma migliore; e l'altro pontefice Leone II (682-683), studiosissimo della musica, volle immuni da altri errori i libri dei cantori ecclesiastici.

Senza discendere dunque a molti particolari ed indagare quali fossero le novità da quel gran pontefice introdotte, basta al nostro còmpito far rilevare che quel metodo di canto si conservò in tale rinomanza che, scorsi due secoli, Carlo Magno (742-814) (1) mandò espressamente due persone a Roma per istruirsi in esso, e quindi porlo in uso nelle Chiese del suo impero. Alcuni autori riportano che Carlo Magno richiedesse al Pontefice Adriano I (772-795) due cantori, che dovevano portarsi nella Gallia e stabilire il canto gregoriano; e, secondo altri, Papa Adriano I, nell'anno 790 mandò a Carlo Magno i due cantori, per fare che togliessero anche in Francia le alterazioni introdottesi nel canto, stabilendovi il vero canto Gregoriano (2).

Questo grande Imperatore proteggeva la musica in modo che per la prima volta e per sua volontà nel 789 essa cominciò ad aver parte nell'insegnamento popolare e fece la sua entrata ufficiale nelle scuole. Si crede, dice il Basevi, che uno dei cantori inviato dal pontefice Adriano recasse con sè una copia autentica dell'antifonario di S. Gregorio, e che quella venisse dal medesimo depositata in S. Gallo in Isvizzera, ove tuttora si conserva. Opinione di qualche erudito è che l'antifonario di S. Gallo sia copia del X e non dell'VIII secolo (3). Il tempo però, che tutto altera e distrugge, portò i suoi guasti nel canto gregoriano perfino nella stessa Roma, ove qualche secolo dopo, e ne riparleremo a suo tempo, fu d'uopo ordinare una correzione, pure non ostante gli sforzi degli antichi e dei moderni, la restaurazione completa e pura del canto gregoriano è rimasta tra le cose desiderate.

Dopo la riforma di Gregorio Magno la diversità dei metodi in cui si scrissero i libri liturgici rendeva più che mai arduo e lento lo studio del canto.

S'investigava sempre quali potessero essere i mezzi a facilitarlo, e di tanto in tanto si aggiungevano nuovi ritrovati; ed infatti nel secolo VIII S. Giovanni Damasceno (676-780) inventò nuovi segni, ognuno dei quali indicava un intero intervallo; e nel X il monaco

(1) Carlo Magno regnò dall'anno 768 all'anno 814.

(2) Nella dimanda di tali cantori c'erano queste parole: « Erudierunt romani cantores supradictos cantores francorum in *arte organandi* ». Cosa intendevasi per *arte di organizzare?* Erigeno Scot, celebre filosofo del principio del secolo IX, così la spiega: « Le chant organique est composé de sons de diverses qualités et quantités. Lorsqu'on les entend à part et isolement separées par des proportions d'elevation et d'abaissement bien eloignées l'une de l'autre; mais, lorsqu'ils sont reunis simultanément entre eux, suivant les regles determinées et rationelles de l'art musical qui concernent chaque ton, ils produisent un certain charme ». — Vedi l'*Art musical* n.° 9, 4 marzo 1865, pag. 78.

(3) Fra gli antichi *antifonarii* vuolsi ricordare anche quello scoperto di recente nel *1847* da Danyau in Montpellier, che si suppone una copia del XII secolo.

Ubaldo (verso il 840-930) (1) creò un migliore e più completo sistema, consistente in alcuni punti e lineette obblique, poste fra gli spazii delle linee parallele; ma non ebbe troppi seguaci.

Su tali sistemi però non si trova alcuno indizio di un metodo atto a facilitare nelle scuole l'arte di leggere o cantare la musica, e sembrano destinati più per la pratica.

Ma ad onta delle continue cure dei romani pontefici per regolare il canto ecclesiastico, e farlo dappertutto uniforme, pur esso vagava ancora incerto, confuso, discorde, nè poteva giungere alla desiderata perfezione. Finalmente, verso il cadere del secolo X, e il principio del XI, era riserbato il vanto di tale bella impresa ad un altro ben più celebre monaco benedettino, a Guido o Guidone (995-1050), che nacque in Toscana, nella città d' Arezzo e perciò nominato Guido d'Arezzo. Alcuni storici gli dànno il nome di Guido Vitagliani, altri lo chiamano Guido Donati. Di otto anni fu collocato nel monastero dei Benedettini di Santa Maria Pomposa nel territorio di Ferrara presso Ravenna. Quivi, unitamente al suo compagno Michele, attese dall' anno 1022 circa al 1032 allo studio del canto Gregoriano. Egli, compreso della difficoltà che incontravano gli allievi nello studio del canto, in cui profittavano assai poco non ostante le lunghe occupazioni, si pose a rintracciarne le cause, ed a trovare un metodo che spianasse la via dell'arte; e non solo raccolse i precetti e le regole musicali dei suoi predecessori e contemporanei, ma migliorò il nuovo modo di notare da Ugbaldo introdotto, e si applicò sopra tutto alla lettura della musica, inventando le *note*, il *rigo* e le *chiavi*, e li mise in ordine. E, ponendo ogni diligenza a meglio chiarirli, ne formò un corpo di dottrina tale da poter stabilire il nuovo metodo d' insegnamento musicale, praticato in una scuola di canto ch' egli fondò nel suo convento di Pomposa.

In breve tempo apprendevasi quanto in lunghissimi anni prima s' insegnava, dando norme più facili, sicure e conducenti per la notazione e lettura musicale. Nessuno ha mai tentato di tòrre a Guido il merito di avere abbreviato il tempo nell' insegnamento della musica; ma non tutti sono concordi circa alla fortuna del metodo stesso, che egli si diede la massima cura di propagare in varie province della Germania, e che venne adottato in Francia con vantaggio tale da richiamare sul cenobita, in breve periodo di tempo, l'attenzione e l'ammirazione dell'universale (2). Mercè la rivoluzione di Guido il *Canto Fermo* cominciò ad applicarsi con maggior chiarezza e gettò il germe di una nuova melodia, che per distinguerla dal *Canto fermo* venne appellata *discanto*, che significa un canto sul canto fermo, composto

(1) Ubaldo, Hubaldo o Ugbaldo di Sant'Arnaudo della diocesi di Bournay in Fiandra (IX e X secolo), dell'ordine di S. Benedetto, nacque nell'840 e morì nel 930. Coltivò la musica, la poesia e la filosofia. Gli scritti sulla musica a lui attribuiti sono i seguenti: *De harmonica istitutione; De Mensuris organicorum; fistulam commemoratio brevis de tonis et psalmis modulamentis; cantus mullorum sanctorum dulci et regulari melodia compositi.* Nelle sue opere parla sovente del *bemolle* e del *bequatro*, ch'erano pure conosciuti prima di lui.

(2) Ecco come fra Giberto (Papa Silvestro II) ci riporta i versi con cui fra Guido dava notizia delle sue invenzioni Musicali:

« Feci regulas apertas, et Antifonarium
« Regulariter profectum contuli cantaribus
« Quale nunquam habuerunt reliquis temporibus.
« Precor vos, beati fratres, pro tantis laboribus,
« Pro me, misero Guidone, meisque adjutoribus,
« Pium Deum exorate nobis sit propitius,
« Operis quoque scriptorum adiuvate precibus,
« Pro magistro exorate, cujus,
« Adjutorio auctor indiget et scriptor.
« Gloria sit Domine, Amen.

all' improvviso. I Tedeschi danno il nome di *discanto* alla voce di Soprano.

Guido viene comunemente creduto il primo nell'aver trovato l'armonia, ossia il concerto delle voci e dei suoni e nell'averla così inalzata al grado di scienza, laddove altro non era dapprima presso le antiche nazioni incivilite, quali la *Greca*, la *Fenicia*, l'*Ebrea* se non una semplice melodia (1).

Sostiensi da molti che l' impegno simultaneo de' suoni, cioè l'armonia, fosse già nota nell'Europa meridionale fin dallo scorcio del secolo VI, ma devesi a Guido l'invenzione della prima distribuzione delle voci negli accordi dei Cori musicali.

Da tutte le opere però che trattano della storia della musica si rileva conformemente che, verso l' anno 1022, Guido d'Arezzo (2) introdusse le terze maggiori e minori, lasciò sussistere l'ottava e la quarta, rigettando la quinta come troppo dura, e si aggiunge che questa *Diafonia* (3) per più di due secoli rimase sempre nello stesso stato.

Molte altre invenzioni sono attribuite a Guido, ma la maggior parte gli vengono contrastate. Gli si nega d'essere stato l'inventore della *Gamma* e si afferma di non essere stato lui quegli che dette il nome alle note come generalmente si crede.

La cosa però, secondo il nostro modo di vedere, sta così: Cercando egli fra sè il modo di fare una regola o scala delle intonazioni diatoniche, ed avendo intendimento di ordinarle precise, invariabili e facili a ritenersi a memoria, si servì dell' Inno scritto da Paolo Diacono in onore di S. Giovanni Battista nell'Antifonario compilato dal detto S. Gregorio Magno, in cui le prime sillabe dei primi sei versi sono: — *Ut—re—mi—fa—sol—la*:

Ut queant laxis
Resonare fibris,
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labii meatum,
Sancte Johannes (4).

La progressione diatonica era ascendente nella seguente maniera:

la
sol
fa
mi
re
ut

A rendere più facile la lettura di tali intonazioni, egli immaginò di sostituire alle lettere quattro li-

(1) Sotto il nome di *melodia*, composto dalle due voci greche *Melos* ed *Ode*, intendesi la semplicità dei canti, e de' suoni espressi l' uno dopo l'altro, che forma la parte principale nella musica, mediante la quale si giunge ad arrecar diletto, ed a manifestare vivamente le passioni che fervono in petto al musicista. La melodia è comprensiva, di tutta la musica è la parte più estetica, ed è quella che ne costituisce la prospettiva e la forma.

L'Arte della composizione è tutta riposta in essa, ed è proprio lei che ne crea il nerbo, la forza, la verità fondamentale. Nello studio di una semplice melodia furono i primi ad acquistare rinomanza, il Cassati ed il Melani a Roma, il Legrenzi a Venezia, il Bassani a Ferrara, lo Stradella a Genova, il Colonna a Bologna ed altri di vaglia che vissero verso la fine del secolo XVII. Sull'esempio di questi risvegliaronsi altri ingegni, e più tardi resersi celebri *Gaetano Greco*, l'*Albinni*, il *Caldara*, il *Buonaccini*, ed il *Sandoni* bolognese.

(2) Vedi *Enciclopedia Universale*.

(3) *Diafonia*. Gli antichi Greci intendevano per essa le dissonanze, fra cui annoveravano anche le *terze* e le *seste*. Ne' secoli XI e XII *diafonia* significava la voce di soprano, e, dopo l' invenzione dell' armonia, s'indicò con tal nome una composizione a due.

(4) Riesce difficile precisare quale sia la vera opinione sull'origine della scala musicale, essendo diverse e numerose: certo si è che il ritrovato di Guido fu seguito dappertutto per diversi anni, e nel XVI secolo, nel 1520, Pietro di Orogaalle sopra le citate note appose il *Si;* e viene da diversi supposto aver questi aggiunto tale nota alla scala di Guido.

nee fra loro parallele, che, costituendo tre spazii, davano una certa scala visibile di sette gradazioni,ed in capo ad ognuna pose una delle sette lettere di S. Gregorio; le quali, poichè servivano come chiave della lettura, furono in appresso chiamate *chiavi*. Queste davano il nome ai punti che venivano collocati sulle diverse linee, le quali dal basso in alto prendevano il nome successivo delle diverse lettere.

Nè nell' opera sua più celebre, il *Micrologo*, nè in altri suoi scritti, Guido accenna mai alla divisione della Scala in esacordo, e quindi la mano appropriata a Guido, detta *mano armonica* (1),tanto decantata per facilitare il sistema esacordale, pare accertato non essere sua invenzione.

L' egregio sig. Fétis nella sua *Biographie universelle des Musiciens*, con un lungo articolo che occupa ben dieci pagine, cerca di mostrare come quasi nulla debbesi a questo frate, e che la maggior parte delle invenzioni attribuitegli erano già conosciute, ed averle l'Aretino solo raccolte con poche giunte ed osservazioni, e formatone così un trattato a cui diede il nome di *Micrologus de disciplina artis musicae* (2). Se anche, come qui stesso è accennato, avesse Guido raccolto i precetti e le investigazioni dei suoi predecessori e contemporanei, al certo fu il primo che ha fatto la grande invenzione di un metodo di musica veramente razionale d' insegnamento per via di analogia; trovato immortale, che indarno qualche moderno vorrebbe far passare per nuovo e, come è di usanza, appropriarselo, e, che, scuotendo il giogo delle dottrine greche, nelle quali erano tutti rinserrati, divenne ammirevole per l' originalità della concezione della sua teoria sulla musica.

Di quasi tutte le scienze e le belle arti, e di quanti svariati rami offre lo scibile umano, la origine primitiva difficilmente puossi indicare con precisione, perchè in un buio pesto, in cui lo sguardo non può penetrare. Quando incominciò la storia, le scienze e le belle arti si trovarono avere già una esistenza, ove più, ove meno sviluppata; sicchè la certezza della loro vita era solo nel successivo progresso fatto traverso i periodi storici.

Un lavorìo continuo si osserva nella razza umana, che sempre a piccoli passi avanza, di tanto in tanto, ora in uno, ora in un altro ramo dello scibile; fino a che sorga un genio che, movendo passi di gigante, la fa di slancio progredire tanto da farne cangiare quasi la fisonomia, e la trasporta in un campo tutto nuovo.

Il genio del Secolo XI, per la musica, fu Guido, e quanto più cercasi di gettarlo nell' ombra, tanto più il merito suo rifulge.

Senza ricorrere ad altre fonti, le stesse dotte elucubrazioni del Fétis dimostrano quanto a questo buon fraticello si debba.

L' Opera di Guido è divisa nei seguenti venti Capitoli:

1. Ciò che deve fare colui che desidera apprendere le regole della musica.

2. Quali sono le note e quante sono.

(1) Vedi *Lichtenthal* (Tav. 1, pag. 386).

(2) La parola *Micrologus* è composta di due vocaboli greci, cioè *micros*=piccolo e *logos*=discorso. Per qual motivo Guido abbia scelto questo titolo per la sua opera, che in quei tempi era il più ampio trattato stato scritto nel genere musicale, non lo ha indicato, nè ora lo si potrebbe, a meno che non si voglia credere che lo facesse per non dare aria di molta pretensione a quel lavoro.

L'autografo del Micrologo regalato da Cristina di Svezia a Giovanni II re di Portogallo, venne perduto insieme ad altri preziosi scritti, quando nel 1755 la biblioteca di questo mecenate fu distrutta dal terremoto e dal fuoco.

3. Come si dispongono sul Monocordo (1).

4. Quali sono le sei maniere con cui le note si legano fra loro.

5. Dell'ottava e perchè comprende soltanto sette note.

6. Degl' intervalli de' suoni e spiegazione dei loro nomi.

7. Dei quattro modi di affinità dei suoni.

8. Delle altre affinità dei suoni, particolarmente del bemolle e del bequatro.

9. Della similitudine dei suoni nel canto ch'è perfetto soltanto nell'ottava.

10. Della maniera di distinguere i metodi alterati e di correggerli.

11. Quali note tengono il primo luogo nel canto.

12. Della divisione dei quattro modi in atto.

13. Della conoscenza degli otto modi.

14. Dei Tropi (2) e della potenza della musica.

15. Della composizione del canto.

16. Della varietà moltiplicata dei suoni e delle Neume (3).

17. Come può essere scritto tutto ciò che appartiene al canto.

18. Della *Diafonia*, cioè delle regole dell' *Organum*.

19. La *Diafonia* dimostrata con esempii.

20. Come la musica è stata inventata (collocata) dietro il suono dei Martelli.

Oltre a quest' opera, che Guido per preghiera di Teobaldo Vescovo di Arezzo scrisse ed andò ad insegnare a'chierici di quella Cattedrale, esiste pure una lettera al monaco Michele, contenente molti consigli sul modo di regolare gli studii del canto e della musica.

Se Guido è stato il primo a riunire nelle sue opere quanto in altre molte trovasi sparso, e darne un trattato che racchiudesse un metodo d'insegnamento, il primo che fosse stato immaginato (4), questo *creduto primo* non deve essere stimato qualcuno di quei genii che hanno contribuito al progresso della Musica?

Ma senza più spendere superflue parole, giova riportare il giudizio dello stesso sig. Fétis:

« Le service qu'il rendit fut im-
« mense, car dès qu'il eût fourni
« l'instrument de l'enseignement, des
« écoles régulières de chant ecclé-
« siastique furent instituées partout
« et l'instruction se répandit».

Nella scuola di Musica da Guido istituita nel suo convento, gli Allievi in breve tempo seppero superare ogni difficoltà dell' Arte. Ma l'invidia degli emuli sorse contro

(1) *Monocordo* strumento il quale non ha che una corda sola, che si divide a piacere mediante ponticelli movibili. Pretorio nella sua *Organografia* (pag. 60) dice espressamente che il *Clavicordo* fu inventato e disposto sulle norme del Monocordo.

(2) Tropi erano anticamente certe formole melodiche estese per la cognizione degli otto toni ecclesiastici, alcuni de' quali n'avevano varie dette *differenza* perchè differivano fra di loro. Nel Medio Evo la parola *Tropo* equivaleva alla parola Modo.

Il padre Martini (*Storia della Musica*, tom. I. pag. 386) dimostra perfino che il vocabolo *Tropus* abbia significato tutti gli otto toni ecclesiastici. I *tropi* erano pure anticamente una specie di canto iscritto fra due canti maggiori, per alternare, e consistevano originariamente in un solo verso, od al più in due. Col tempo furono inseriti nell'intermedio delle Epistole, e nel Medio Evo chiamavansi *Ornaturas* o *Farciluras*.

(3) *Neuma* è vocabolo greco, *pneuma*, che significa soffio, emissione di voce. Questa parola anticamente significò varie cose: 1.° Certe figure *Melismatiche* o *Melodiche*, cantate sopra una vocale, e per lo più sull' ultima sillaba della parola *Alleluja*—2.° L'Arte di mettere un canto in note musicali—3.° Una pausa—4.° Un *Comma* che distingueva varie parti del testo—5.° Un segno Finale. La parola *Comma* dinota due piccoli intervalli che non si usano nella Musica pratica, ma bensì nella canonica come differenze nelle comparazioni e nel calcolo degli intervalli. Tralasciamo per i limiti di brevità che ci siamo imposti le varie opinioni emesse circa l'origine dei *Neumi*, ma si potrà vedere quello che ne dice il dotto Basevi nel suo Compendio della musica.

(4) Guido fu inventore « *d'une Méthode* « *d'enseignement la première qui eut été* « *imaginée* ». Sono le precise parole del Fétis.

il dotto Monaco, per cui dovette abbandonare l' abazia di Pomposa e ritornare in Arezzo.

La fama delle cose operate da Guido giunse a notizia del Papa Benedetto VIII (1012-1024), e poscia suo fratello che gli successe, papa Giovanni XIX (1), lo chiamò in Roma, credesi, nel 1032. Ammirò l'*antifonario* con le note poste secondo il suo metodo, e volle che fosse introdotto in tutte le chiese. Delegò quindi quel frate all'insegnamento del canto ai chierici, ed avendo fatto fare la pruova del nuovo solfeggiare e riconosciutone il grande vantaggio, esclamò: *È maraviglioso!!!* A Guido si attribuisce ancora l'invenzione del contropunto, e dopo operata la grande riforma, nulla più si sa della vita di questo innovatore.

Dopo Guido, dal XI al XV Secolo, in Italia la musica fu debolmente coltivata. Verso la fine del secolo XIII (come scrisse l' egregio Commendatore Luigi Landolfi) dopo essersi modificato il *Kiscar* degli Arabi in *Chitarra*, e il *Tamburo* in *Mandolino* e *Colascione*, si applicò la meccanica al sistema di corde di simili istrumenti, e si compose il *Clavicembalo* o la *Spinetta*. Nel XII o XIII secolo i nomi stessi delle composizioni poetiche *Sonetti, Ballate*, *Canzoni* indicano ch' elle furono fatte per essere accompagnate dalla musica, e nel XIV abbiamo da Dante e da Boccaccio tante menzioni di musica, che in mancanza di monumenti dobbiamo argomentare allora in certo modo coltivata quest'arte; oltrechè, dice Cesare Balbo, resta memoria di un Francesco Landino detto il Cieco che fu incoronato a Venezia nel 1341 per primato nella musica; ma allora fummo sopraffatti da una invasione straniera. Nella Neerlandia l'arte musicale ebbe tanti cultori, che non bastando a contenerli il loro paese, uscirono per cercare altrove da esercitare la loro arte. Dell' irruzione loro in Italia e delle loro Scuole ci occuperemo nel capitolo seguente.

(1) Spesso capiterà nel corso di questa opera il nominare de' Papi e dei Sovrani, dei quali darò qualche cenno in nota, non a sfoggio di erudizione, ma per maggiormente precisare le epoche.

Giovanni XIX de' Conti di Tuscolo successe a suo fratello Benedetto VIII. Fu eletto per opera della Aristocrazia romana il 6 giugno 1024; fu scacciato da una cospirazione, ed indi rimesso in soglio da Corrado II il Salico (1024-1039), cui coronò imperatore nel 1027; morì gli 8 novembre 1033, ed ebbe a successore Benedetto IX (1033-1054). Fu sotto il suo pontificato che fior Guido, che egli ebbe in particolare predilezione

CAPITOLO II.

I FIAMMINGHI IN ITALIA

I Maestri Fiamminghi crearono e resero celebre una loro propria Scuola musicale che dominò sola il campo per quasi cinque secoli. Per questa supremazia alcuni scrittori hanno francamente asserito essere dalla Fiandra usciti i primi maestri che alle altre Nazioni di Europa insegnarono la musica, la quale perciò da essi deve riconoscere la sua origine. Mi si permetta qui, per ragioni che a me paiono ben fondate, di non convenire in questo parere.

In quell'epoca nelle Fiandre presero grande sviluppo le industrie, l' istruzione e le arti. Quel popolo però di sua natura minuzioso si dette più a coltivare la parte tecnica, e nella musica studiò specialmente e fece progredire la parte meccanica e materiale. Divenuto grande il numero dei Maestri, ed obbligati ad uscire dalla loro patria per cercare un nuovo campo ove avessero potuto con più profitto spendere l'opera loro, si diedero a percorrere altre regioni, ove furono gli *organizzatori* di tutte le antiche scuole. Ma su quali basi lavorarono i Fiamminghi ?... Seguivano in tutto le orme di Guido d'Arezzo, ed i principii sui quali studiavano ed investigavano per far progredire l'arte erano quelli dettati da Guido, ed anche dai suoi antecessori, ed il loro lavoro fu conseguenza del grande impulso da colui dato prima alla musica. Perciò, come crede ancora il Basevi, sembra ragionevole il pensare che Guido meriti veramente la fama che ebbe, che se molte invenzioni o non gli si appartengono, o non uscirono complete dal suo capo, le abbia talmente chiarite o suggerite coi suoi scritti e colle orali lezioni che molto onore per le medesime gli si debba per giustizia. Or come dunque può dirsi la musica essere creata dai Fiamminghi ? Essa invece è nata in Italia, perchè anche prima de'Fiamminghi l' Italia non solo avea ereditato dai Goti e dai Longobardi i loro sistemi musicali, ma adattato benanche nella musica chiesastica la loro maniera di armonizzare i canti popolari.

Stanchi gl' Italiani coll' andare degli anni di quel genere di musica artificiale, volsero la mente ad emanciparsene, e vi riuscirono colla freschezza e colla virilità del loro ingegno, ruppero il giogo Fiammingo, e sorsero giganti.

Perciò all' Italia deve ridondare la gloria di aver gettate le fondamenta su cui le altre nazioni poi hanno edificato insieme con noi. Non ci si voglia togliere di mano anche questa altra gloria, e si ricordi che nell'arte musicale anche noi, e forse più degli altri, abbiamo saputo edificare; e solo per poco tempo è avvenuto che altri ha avuto il profitto delle nostre

scoperte. Non raramente, se pure non si può dire sempre, per le infelici condizioni in cui la nostra misera patria versava, le invenzioni del genio italiano andarono a riempire le tasche degli oltramontani, ma, meno male, per la musica questo durò poco.

Premessa questa dichiarazione, proseguo nella parte storica, e non cercherò di adombrare per nulla la lode che a' Fiamminghi è dovuta, come *perfezionatori della scienza musicale*.

Per circa cinque secoli dunque dal XI sino al XVI nessun passo notevole fu fatto nell'arte musicale in Italia, mentre, come è detto sopra, il Belgio per la prosperità del suo commercio, per le industrie e per le ricchezze da ciò derivate teneva in alto onore le lettere e le belle arti, fra le quali primeggia la musica. I suoi Maestri furono sparsi nelle regioni più civili di allora; ed anche l' Italia, ove prima erano sorti i genii che gettarono le fondamenta del vero stile musicale, ed ove poscia ne sorsero altri a regolarne l' andamento e le leggi, accolse nel proprio seno Artisti stranieri, e spirò loro quell'afflato geniale, che aleggia solamente sotto il suo cielo incantato.

La nostra storia Musicale di quei cinque secoli non presenta però alcun carattere prominente, ma pure mi fermerò a parlare (poco, per quanto lo consentono i limiti prefissimi) dei maestri e compositori che in quel periodo di tempo fiorirono (1). Mi atterrò per quanto sarà possibile all' ordine cronologico.

Se le intestine continue nostre discordie tenevano il popolo lontano dall' Arte, pure i principi di questa parte meridionale d' Italia, sentendone in sè il fuoco divino, furono quasi dalla stessa natura costretti a coltivarla; e quindi qui, più che altrove, cominciò ad avere sacerdoti Euterpe, la leggiadra fra le muse.

È noto quanto Federico II (2) proteggeva i poeti ed i musicisti, e con lo attendere egli stesso agli studii, e col lasciare varie canzoni scritte in italiano, mostrò in quanto pregio tenesse la coltura dell' animo. Manfredi poi (3), al riferire di Giovanni Vittori, si dilettava di cantare e suonare, e, come asserisce Matteo Spinelli, o chi per esso (4), nel 1258 di notte per le vie di Barletta andava cantando *Strambottoli* e *Canzoni*, in compagnia di due grandi romanzatori musicisti Siciliani.

In sul finir del XIII secolo ed al principio del XIV visse e fiorì **Marchetto da Padova**, così nominato dal luogo della sua nascita. Scrittore teorico di grido, che determinò le figure ed i valori musicali; compose due Opere di grande importanza intitolate l'una *Lucidarium in Arte musicae planae;* e l'altra *Pomerium musicae mensuratae*. Mostrò anche molta ardi-

(1) Va notato un Dialogo *De Musica*, opera del XI secolo, di molto pregio, scritto dal Cardinale Alberigo, monaco de' Benedettini di Montecassino (1020-1106).

(2) Federico II nacque nel 1194. Fu coronato in Aquisgrana nel 1215, e morì a Fiorentino il 13 dicembre 1250 (V. Cantù). Fu principe ardito, valoroso, liberale, riccamente fornito d'ingegno e di molte cognizioni; austero, passionato, poeta e generoso. Amava l' allegria, la magnificenza e sopratutto l'Italia.

(3) Manfredi, figliuolo naturale di Federico II e della figlia d'una napoletana di casa Maletta vedova del marchese Lancia (V. Cantù), nacque verso il 1234, e regnò dal 1254 al 1266. Morì nella pianura di Grandella, presso Benevento, dove il 24 febbrajo del 1266 venne a battaglia con Carlo d' Angiò.

(4) Son sorti gravi dubbii sull' autenticità dei *Diurnali* dello Spinelli. Il tedesco Bernhardi e il chiarissimo napolitano Bartolomeo Capasso l'hanno oppugnato con fortissime ragioni, credendo quella cronica una falsificazione del secolo XVI. Invece l'illustre Camillo Minieri Riccio l'ha strenuamente difesa. Non è di nostra competenza entrare nella lizza: mettiamo innanzi riservatamente quel passo de' *Diurnali*, pronti a cancellarlo totalmente quando per avventura la cronaca sia dichiarata senza più dubbio una falsità.

tezza nelle combinazioni armoniche, ed in esse trovasi per la prima volta adoperato il *Diesis*. Diverse difficoltà si presentano per istabilire l'epoca precisa, nella quale tali opere furono rese pubbliche. In un manoscritto di Milano il *Lucidarium* ha la data del 1274, ma sorge una contraddizione con la dedica dello stesso manoscritto posta al principio; ed il *Pomerium* è dedicato al re Roberto che successe a suo padre solo nel 1309 (1). Non posso a tale riguardo spingermi nelle investigazioni (2), ed accennerò solo a' pregi degli scritti di Marchetto. Il *Lucidario* è importante per gli esempi che racchiude di armonia cromatica; e le successioni armoniche che ivi si trovano sono un vero prodigio per quel tempo; tutte le bellezze dei suoi arditi commenti non furono però allora comprese, e rimasero per quasi due secoli senza conseguenza. Il *Pomerio* poi è un lungo e dotto commentario sulle dottrine della musica misurata, e, come il *Lucidario*, è diviso in tanti piccoli trattati, ciascuno dei quali svolge un soggetto particolare. Questi due scritti vanno considerati come monumenti della più alta importanza nella Storia della Musica.

Nell' epoca stessa, fra i teorici musicali, merita speciale attenzione Giovanni de Muris, professore alla *Sorbonne* di Parigi. Diverse sono le opinioni sul luogo della sua nascita, e sull' epoca nella quale le sue opere videro la luce; pare però accertato che fosse Normanno, e che tutti i suoi scritti appartenessero alla prima metà del Secolo XIV (3). Nelle diverse Opere da lui pubblicate il De Muris si manifesta profondo teorico musicale e gran conoscitore della storia di quest' Arte, riassumendo in sè tutto ciò che dagli altri prima di lui era stato ritrovato, ed iniziando nuove e migliori melodie.— Lo *Speculum musicae*, vera enciclopedia della scienza musicale del Medio evo, racchiude tutti i principii in altre sue opere scritti, e li espone tutti con somma chiarezza e dottrina. Dando uno sguardo ai suoi trattati sulla musica, vediamo aver egli in essi fissato l'uso degli spazii, iniziato una nuova armonia, rigettando la quarta delle consonanze, e ponendo come perfette l'unisono, l'ottava e la quinta, e come imperfette le terze maggiori e minori.

Dopo le sue teorie cominciarono per la prima volta a comparire le regole per la successione degli intervalli.

Quando Gregorio XI (1370-1378) trasportò il seggio pontificio da Avignone in Roma, ove fece il suo solenne ingresso nel Gennaio del 1377, trasse al seguito nella Cappella Papale un gran numero di musicisti Francesi e Belgi, che per lungo tempo ne furono il più grande ornamento, e col loro esempio attirarono in Italia molti altri artisti. Fra costoro si segnalò di poi nel

(1) Roberto d'Angiò Re di Napoli, terzo figlio di Carlo II, successe a suo padre nel 1309. Amava le lettere in modo da vantarsi più del titolo di poeta e filosofo, che di quello di Re. Giovanni Boccaccio ed il Petrarca trovarono onorevole accoglienza e protezione alla sua Corte, ed egli decretò la corona al cantore di Madonna Laura. Morì nel 1343, dopo di aver regnato 34 anni.

(2) Si vegga F. J. Fètis, *Biographie Universelle* — Articolo *Marchetto da Padova*.

(3) Il Fètis appoggia questa opinione sopra una lettera del De Muris al papa Clemente VI, nel secolo Pietro Roger, che fu monaco di Chais-Dieu in Normandia, e poi vescovo di Rouen. Tenne egli il Seggio Pontificio in Avignone dal 1342 al 1352. Essendo quindi il De Muris legato in amicizia fin dalla sua giovinezza, secondo che appare dalla detta lettera, con questo papa, francamente puossi dedurre esser egli fiorito in quell' epoca. Alcuni portano la data delle sue opere sino al 1360.

1380 **Guglielmo du Fay de Chimay**, nato verso il 1355 e morto il 1432, cantore tenore (1) della cappella pontificia, quando appena avea 25 anni (2). Vi è molta incertezza sulla scuola, ove questo celebre compositore venne educato. Il Consigliere Kiesewetter pensa che ha dovuto essere nel Belgio; il Coussemaker pretende che avesse la sua prima educazione nella Cattedrale di Cambrai, e che poi l'avesse continuato in Francia, ove apprese le prime nozioni della *notazione bianca* (3), della quale in seguito propagò l'uso e perfezionò il sistema.

L'influenza del Du Fay sul miglioramento della musica del suo tempo non può essere messa in dubbio, ed egli va considerato come un capo scuola. Purificò l'armonia (4); la francò dalle forme grossolane e dalle successioni delle *Quinte*, delle *Ottave* e degli *Unisoni*, come pure dall'incrociamento delle parti, adoperando i ritardi nelle dissonanze; vi introdusse altre piccole riforme, e le diedè un carattere di soavità che si è andato perfezionando sino alla fine del XVI secolo nelle tonalità del canto fermo. Il Du Fay è stato il primo musicista armonista degno di questo nome, e dopo di lui son venuti buoni contropuntisti vocali, di cui ecco i più illustri: *Okeghem*, *Josquin Des Pres*, *Clement*, *Jannequin*, *Arcadelt*, *Gaudimel*, *Roland de Lassus*. I discepoli del Du Fay esercitarono grande influenza sulla notazione dell'Armonia, e nei loro componimenti manifestavano una certa novità nelle forme e nell'eleganza dei movimenti. Mentre dunque altrove rimanevasi in una ristretta cerchia, la musica Fiamminga era la più ammirata in Europa pel suo carattere artificioso, che, se recava buoni frutti aguzzando l'intelletto, spesso

(1) Nel secolo XIV, esistendo pochissimi nomi di famiglia, quasi tutti i cognomi erano semplici indicazioni del luogo della nascita, della professione e di qualche qualità personale dello individuo. Nel nome Guglielmo du Fay, il *Fay* indica il luogo della nascita ch'è nella Neerlandia.

(2) Papa Eugenio IV (1431-1446) fu quello che propriamente istituì la carica di cantore, con la bolla del 4 ottobre 1436; e quella carica allora equivaleva alla odierna di moderatore e capo supremo della Musica. Dalle storie però risulta che tale carica esisteva anche precedentemente, trovandosi occupata da diversi musicisti di epoche anteriori a quella bolla.

(3) Dicesi *notazione* il modo di scrivere la musica. L'antica *notazione* alfabetica de'Greci e de'Latini, modificata poscia da Papa Gregorio, fu sostituita dalla notazione Lombarda o Longobarda, importata in Italia sullo scorcio del secolo VI.

Il punto *quadrato* della *notazione* Lombarda andò man mano prendendo la forma della nota del *canto fermo*; ma fino al secolo XIV tutte le note erano *nere*. Solo quando si riconobbe che le regole ordinarie della *notazione* riuscivano insufficienti a fare riconoscere la natura delle figure nelle modificazioni della durata, allora si cominciarono ad usare le note nere, e queste, che sulle prime servirono a distinguere le figure del modo *imperfetto*, servirono di tipo alla conformazione delle figure del *modo perfetto*. Questo modo di notazione fu detto *notazione bianca* appunto perchè aveva quasi interamente sostituito i caratteri *neri*. Questa notazione prevalse per la sua chiarezza; e la sua fusione con l'antico sistema trasse la *notazione* musicale allo stato in cui trovasi oggidì. *Marchetto da Padova* che scriveva sul finire del XIII secolo e il principio del XIV, e *Giovanni de Muris* che pubblicava le sue Opere nella prima metà del secolo XIV, ne'loro scritti espongono degli esempii di *notazione bianca*, mescolata alla *notazione nera*. Non per tanto le opere più antiche, nelle quali si veggono più comunemente usate le note *bianche*, sono quelle di *Guglielmo du Fay de Chimay*, e può ritenersi, che costui sia stato uno fra coloro che maggiormente abbiano influito sulla sostituzione della notazione *bianca* a quella *nera* che veniva usata fin dal secolo XI.

(4) Col nome di Armonia dal greco *Armonia* derivativo di *armonizo* (che significa concordare, connettere) intendesi quel concetto formato dalle varie parti che cantano e sonano nel tempo stesso; pel che forse si è creato il nostro contropunto. Notiamo che per molti secoli l'Armonia era l'arte di fare camminare insieme più voci cantando differentemente. Il trattato d'Isidoro di Siviglia (VI secolo) è il più antico documento che noi possediamo in questa materia.

Egli chiamò *Sinfonia* gl'intervalli consonanti di 4, o di 5, o di 8, e *Diafonia* gli intervalli dissonanti. Ecco la definizione ch'egli dava della parola *Armonia* (musica) « est modulatio vocis et copulatio », cioè l'Armonia è la modulazione della voce e la concordanza e l'unisono di parecchi suoni.

La definizione di Remigio d'Auxerre (IX secolo) è ancora più chiara. Essa è « *Consonantia et coadunatio vocum* », vale a dire una consonanza simultanea delle voci.

Ecco come noi intendiamo la definizione dell'Armonia. Vedi l'*Art Musical*, anno XIV, num. 9, 4 marzo 1875.

raviava però l'Arte dal vero sentiero della semplicità ed inceppava il genio dell'Artista.

Dei primi a rendersi celebri, fra i musicisti dei Paesi Bassi, per abilità straordinaria, fu **Giacomo Obrecht** nato nel 1430. Egli ebbe per discepolo Erasmo di Rotterdam. Circa dieci anni dopo di Obrecht, verso il 1440, nacque **Giacomo Okeghem** o Oskeghem, che vuolsi annoverare fra i più famosi della Scuola Fiamminga. Col suo forte ingegno seppe affrontare le difficoltà allora in voga, senza che le cantilene straripassero e senza generare confusione. Fra i suoi discepoli, **Josquin Des Pres**, nato a Cambrai, secondo alcuni, verso il 1450, e morto il 1521, levò altissimo grido di sè in tutta Europa; che, senza essere propriamente un inventore nè uno fra' grandissimi genii di tutti i tempi, come vorrebbe il Kiesewetter, divenne un meraviglioso perfezionatore della musica, e va considerato come uno dei più grandi ingegni del suo tempo. Gli si rimprovera nondimeno l'avere colle sue sottigliezze e cogli artifizii usata pregiudizievole influenza sull'arte musicale di quell' epoca, che pure ha tanto sublimato coll'arditezza delle sue composizioni; ma questo, più che suo, era difetto dell' epoca (1). Egli seppe rompere i limiti ove l' arte era allora ritenuta cogli artifizii contropuntistici, dare il vero senso al contenuto delle parole, tanto che i suoi lavori possono a giusto titolo considerarsi come quelli che additavano le vere orme da seguirsi (2). Da lui ebbe il nome quel periodo della Storia musicale che si estende dal 1480 al 1525. Nella cappella papale sono conservati molti manoscritti di Josquin, p. es. più di 20 *Messe* ed una grande collezione di *Mottetti*. Fr. Commer ha pubblicato alcune composizioni di Josquin nel suo libro: *Collectio operum musicorum Batavorum saec. XVI.* Il Des Pres era venuto a Roma sotto il pontificato di Innocenzo VIII (1484-1492) come cantore della Cappella papale. Visitò Firenze e stette per qualche anno alla Corte di Ercole I di Ferrara, dove contrasse amicizia con l'Ariosto, del quale musicò dei madrigali e delle canzoni.

Josquin era di umore faceto, tanto da portare lo scherzo anche nelle sacre composizioni. È pur vero che le *Messe* in quel tempo erano scritte sopra certi temi per lo più conosciuti e tratti perfino da canzoni profane, e qualche volta anche oscene. Da questi temi prendeva il suo titolo la *Messa*.

Dapprima in un punto di questa insieme colla musica della Messa facevasi udire altra musica sacra a bello studio scritte e l'una e l'altra per fondersi insieme. Così in una Messa d'un Autore Fiammingo, come nota il Baini, all'offertorio cantavasi oltre le parole del sacro testo occorrente, anche un altro mottetto. Degenerando in seguito quest' uso, si vollero comporre messe su melodie sacre dapprima, e allora il tema d'un mottetto celebre o d' altro pezzo musicale chiesastico costituiva l'idea da svolgersi, ma che restava unica nell'intera Messa. E l'idea musicale presa a prestito non celavasi, perchè a que' dì l'ideale era negletto e solo si correva appresso alle ardue e ardite combinazioni, ma le parole sulle quali quella musica erasi dappri-

(1) Fra Martino Lutero, che chiamava la musica rivelazione divina, che non sarebbe potuta essere mai trovata dall'uomo senza di Dio, e che la diceva « la lingua degli angeli nel cielo, e sulla terra quella degli antichi profeti », parlando di Josquin giustamente diceva: « *Josquin governa la nota, mentre gli altri sono governati da essa* ».

(2) Vedi Ambros, *Storia della Musica*. Kiesewetter, *Storia della Musica*. Commes, *Compendio della Storia della Musica*.

ma apposta davano il titolo alla messa. Si ebbero così da principio delle messe coi titoli sacri, come *Esse Sacerdos magnus. Resurrexi et adhuc tecum sum alleluia;* poi si sdrucciolò nel profano e si ebbero le messe con i titoli seguenti: *Je ne vis la pareille. On le trouvera. Gracieuses gens. Quand je vous dis le secret de mon coeur. Madame faites moi savoir. Bon temps*; finalmente si fece un altro passo innanzi, e si accettarono anche i titoli e le melodie di canzoni scandalose, e così molti udirono queste messe musicali: *Mio Marito m'ha infamata. Baciatemi o Cara. Il Villano geloso. L'amico o Madama. O Venere bella. Che fa oggi il mio Sole. Io mi son giovinetta;* e l'Abate Santini che ha messo in partitura dieci messe di Rocco Rodio, stampate in Napoli nel 1580, dice che la settima di queste Messe aveva per titolo: *Ultimi miei sospiri*; e la decima, *Adieu mes Amours*.

CAPITOLO III.

FONDAZIONE DELLE SCUOLE ITALIANE

Una e cosmopolita in origine, l'arte assume, nello svolgersi, il carattere delle Nazioni da cui riceve l'impulso. Il clima, le tradizioni, il culto, i costumi, le leggi influiscono sulla musica, e le dànno aspetto, qualità e destino diversi. Più che non s'immagini, essa è congiunta colla sorte delle nazioni, ne svela l'esistenza, e ne scopre, per così dire, ogni intima latebra del cuore.

La musica per le elucubrazioni dei dotti fiamminghi aveva sino al cadere del XVI secolo seguìto in Italia tutti gli artifizii che riducevano quest'arte ad un puro meccanismo di combinazioni armoniche, senza che l'ombra del sentimento e l'ispirazione del genio ne facessero comprendere tutta la forza.

In questo torno di tempo cominciò ad avere un carattere più metodico e nazionale. Vediamo quindi in pochi lustri sorgere grandi Scuole musicali permanenti, che dovevano in breve periodo rivendicare alla nostra terra quella gloria per poco a lei tolta dai sofismi, e dal progresso materiale altrove fatto. Ma col nome di *Scuola* non si vuole già significare una Cattedra di pubblico insegnamento, bensì una sequela di Maestri che ricevendo successivamente l'uno dall'altro i precetti dell'Arte musicale, le fecero in tal modo assumere carattere speciale. Avevano forse Raffaello, Tiziano, Leonardo da Vinci, ed altri sommi artisti una scuola di pubblico insegnamento? E pure quei che li seguivano venivano classificati come appartenenti alla scuola dell'uno o dell'altro, a seconda che la morbidezza, l'eleganza, o l'espressione e la forza del colorito dominasse nella loro maniera. E così nelle scienze e nelle lettere quel certo modo di studiare, e quello sguardo tutto proprio ha fatto distinguere gli scienziati o i letterati di una Scuola da quelli di Scuola diversa. Ciò premesso, entro a parlare dell'organizzazione delle Scuole musicali italiane; le quali sono: la *Napolitana* (l'antica), la *Bolognese*, la *Veneziana*, la *Romana*, seguita poscia dalla *Lombarda* e dalla *Fiorentina*, ed accennerò ai loro fondatori.

Prima però di entrare a parlare della fondazione delle diverse Scuole, mi è d'uopo far notare come fra i molti che cooperarono qui fra noi al progresso meccanico dell'arte va annoverato **Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone**, piccola città degli stati pontificii; il quale inventò i tipi metallici, e fu il primo a trovare la maniera d'imprimere la musica con caratteri mobili. Stabilì a Venezia, verso il 1502, una stamperia ove si pubblicavano le messe, le sonate, le cantate ed i madrigali dei più grandi nostri Maestri, ed ogni chiesa aveva il suo archivio musi-

cale, nel quale si custodivano gelosamente i lavori che tanti egregi ingegni producevano (1).

La musicale industria del Petrucci venne tosto introdotta in Francia ed in Alemagna, e perciò gran numero di opere videro da per tutto la luce nel secolo XVI.

Non potendo qui, per ragione di spazio, riportare tutte le varie opinioni sulle date di fondazione di ciascuna Scuola, mi atterrò alle più probabili.

Certo è però che primo a farne sorgere sotto i suoi auspicii fu, qui in Napoli, Ferdinando I di Aragona (2). Di questa scuola permanente musicale se non fu fondatore, fu al certo uno dei primi professori insegnanti **Giovanni Tinctor**, chiamato dal Re in Napoli come maestro di cappella. Ebbe a coadiutori Guglielmo Garnerico o Guarnerius e Bernardo Hycart, entrambi sapienti musicisti Belgi (3). Tinctor nato a Nivelles (Belgio) verso il 1435 e morto pare nel 1520, merita un posto eminente fra i musicisti del suo tempo, per le sue conoscenze così teoretiche come pratiche. Fu autore di Opere utili ed importanti (4), e sottomise alle sue investigazioni tutte le parti della Musica, scrivendo sopra ciascuna trat-

(1) La repubblica Veneta nel 1498 accordò al Petrucci il privilegio *invictissimi domini Venetiarum*, per questa sua invenzione, per venti anni, e poi lo riconfermò per altri cinque. Al Petrucci tennero dietro i *Marcolini*, i tre *Gardoni*, i due *Scato*, gli *Aldo*, gli *Amodino*, i *Sanesi*, i *Franceschi*, i *Magni*, i *Lovisa*, ed altri molti.

Il primo libro che il Petrucci stampò sembra l' *Harmonice Musices Odhecaton*, che vide la luce verso la fine del 1500, non ostante che vi si legga una dedica colla data del 15 maggio 1501. Il Petrucci cessò di vivere nel 1539, lasciando ai poveri la sua piccola fortuna (Vedi Basevi, *Compendio della Storia della Musica*).

(2) Ferdinando I d' Aragona figliuolo d' Alfonso I il *magnanimo*, re d' Aragona e di Sicilia, nacque l'anno 1424 e fu riconosciuto re di Napoli alla morte del padre nel 1458. Morì l'anno 1494. Principe dissimulatore e crudele, fu però quasi sempre favorito dalla sorte (Vedi Camillo Porzio, *Congiura de' Baroni*).

(3) In questo stesso tempo venivano in Italia dal Belgio Arcadelt nel 1536, per dirigere la cappella papale, e che pel primo sostituì all'uso barbaro di scrivere le messe e i mottetti sopra delle arie volgari, una musica armonica e degna della maestà del culto divino; e Orlando di Lasso (Roland de Lassus) nato a Mons nel 1520, che diresse per dodici anni la Cappella di S. Giovanni a Laterano, e viaggiò tutta Europa, meritandosi da' contemporanei il nome di *Principe della musica*.

(4) Pei tipi di Napoli, Tinctor pubblicò il primo dizionario dell' Arte, che intitolò *Terminorum Musicae Difinitorium*, e che dedicò a Beatrice figliuola del re Ferdinando I d'Aragona, nel 1474, o, come altri scrisse, 1478, ristampato in Lipsia nel 1752. Il Vander Stracten nella sua Opera: *La Musica nei Paesi bassi prima del XV secolo*, la porta al 1480, desumendola dalla copia che si trova nel Museo Britannico; e nella copia che si trova nella biblioteca comunale di Perugia vi è la stessa data.

Si legge nella prima pagina: «*Joannis Tinctoris ad illustrissimam virginem et D Beatricem de Aragonia Difinitorium musicae feliciter incipit*». La biblioteca di Parigi possiede un esemplare di questa rarità bibliografica. In Napoli, ove si trattenne lungamente, Tinctor scrisse il suo trattato di contropunto che ultimò nel 1477. Quanto fosse apprezzato questo gran Musicista lo dimostra ciò che dice il giornale l'*Art Musical*, anno 13.º, num. 49, 3 dicembre 1874, che io leggo ora che scrivo questa prefazione, cioè 354 anni dopo la morte di lui. «Par deli-« beration du Conseil communal de Nivelles (Bel-« gique) en date du 28 Octobre 1874 il a été dé-« cidé qu'une statue serait élevée, sur une des « places publiques de Nivelles, a la mémoire d'un « des enfants de cette ville le plus universelle-« ment connu: Jean Tinctoris, qui fut, au quin-« zieme siècle, un des plus grands théoriciens de « l'Art Musical; c'est la troisième statue (Gretry, « Roland de Lattre) qu'on ait érigé en Belgi-« que en l'honneur des musiciens».

Nel rileggere questo mio scritto trovo poi nel *Menestrel*, 28 marzo 1875, la seguente osservazione:

« Nous avons parlé des recherches biographi-« ques entreprises par M. Vander Stracten re-« lativement à Jean Tinctoris, le fameux théo-« ricien du XV Siècle. Il résulterait de nouvel-« les découvertes faites dans les archives bra-« banconnes par l'auteur de la Musique aux « Pays Bas, que Tinctoris serait originaire de « la petite ville flamande de Paperinghe. Mais « alors que va dire la ville de Nivelles, qui se « croyait le berceau de ce grand homme et qui « s' occupe juste en ce moment d' élever un « monument à ce fils putatif ! »

Dopo il dizionario del Tinctoris lasciato in oblio per molto tempo, scrissero sullo stesso soggetto: Michele Pexenfelder (1670), Egidio Menage (1694), Tommaso Baldassarre Janowka (1701), Sebastiano Brossard (1730), Antonio Furetiere (1708), Giov. Gottifredo Walther (1732), Giacomo Grassineau (1740), Giacomo Lacombe (1752), G. Giacomo Rousseau (1768), Gian Giorgio Sulzer (1773), Giovan Nicola Forkel (1780), Giorgio Federico Wolf (1787), G. G. Monpas (1788), Giovanni Hole (1790), Fransery Ginguené e de Momigny (*Encyclopédie méthodique* — 1791-1818), Giustino Enrico Knecht (1795), Tommaso Busby (1801), Carlo Envalson (1802), Enrico Cristofaro Koch (1802), Luigi Millin (1806), Pietro Gianelli (1810), M. Castil-Blaze (1821), Pietro Lichtenthal (1826), i redattori della *Enciclopedia of music* (Londra 1823...) e Leone Escudier.

tati speciali. Nelle sue ispirazioni armoniche si rinviene sempre una certa purezza ed eleganza. La data delle Opere del Tinctor, le dediche che portano, la stima che di esso faceva Ferdinando d'Aragona (1) dimostrano quanto egli fosse qui apprezzato, ed anche che la nostra Scuola musicale avesse esistenza circa il 1480, e che sia quindi la prima in Italia regolarmente costituita. La mia asserzione viene appoggiata anche dall'opinione dell'erudito sig. Fétis (2).

Immediatamente dopo la Scuola di Napoli fu fondata quella di Bologna, ove nel 1482 venne chiamato ad insegnare **Ramis de Pareya**, nato verso il 1440 in Baeza nell'Andalusia. Egli fece porre a stampa le lezioni che pubblicamente dava, ed avendo in una sua opera (3) contraddetto alle dottrine dei suoi predecessori, e specialmente a quelle di Guido d'Arezzo, gli vennero vivissime opposizioni da Nicola Burci da Parma. Gravi quistioni si agitarono allora e sorsero grandi polemiche, nelle quali forse da entrambe le parti esagerando, si cadeva nel falso. Non si addice ad un rapido cenno entrare nel merito di tante discussioni; ma non posso però tacere d'alcuno che perciò si rese celebre, **Giovanni Spataro**, nato a Bologna nel 1460. Allievo e successore del de Pareya, prese le difese del suo Maestro; e nei suoi scritti si rileva tanto profondo e dotto musicista (4) per quanto erudito letterato; e generalmente va ritenuto quale coadiutore e sostegno della Scuola Bolognese. Dall'altro canto **Franchino Gaforio da Lodi** (5), a quell'epoca di passaggio a Napoli, ove avea sostenuto delle pubbliche discussioni con Filippo Bononio soprannominato da Caserta, fu quegli che, seguendo l'indole de'tempi, subentrò al Burci e s'ingolfò in più lunghe polemiche con lo Spataro; e benchè fosse più erudito di lui, mostrossi però troppo orgoglioso ed intemperante. E basterà aver nominato solo costoro, altrimenti sarebbe cosa da non finirla

(1) Per togliere ogni dubbio su quanto asserisco ho trascritto qui testualmente una lettera scritta al Tinctoris in nome di detto Re Ferdinando dal celebre Giovanni Pontano, segretario di stato.

Rex Siciliarum Joanni Tintori — Avendo noi bisogno per lo servitio del culto divino in la nostra Cappella di alcuni Cantori della condizione a bucca vi havimo dicto et non trovandoli in queste nostre parti de qua, volimo che andate ultra munte in Franza, et in qualunque altra regione paese et loco ve parerà poterne trovare et portate con vui le litere scrivemo in raccomandatione vostra al Ser. et Ill. S. Re de Franza et Re de Romani, et ne affaticate et travagliate trovare alcuno Cantore buono, et che habbia la conditione et parte vi havimo dicto, et trovandoli li conducerete con vui per servitio nostro, e dedicata nostra Cappella et tutto quello si prometterà per vui a dicti cantori conducerite tanto per via di provisione, quanto per qualunque altra via haverimo rato, et frimo et farrimo observare. Advertirete bene però ad fare la spesa utile et che ne habbiamo a restare contenti et satisfacti, il che a vui per essere tanto intendente in tale arte di canto et per sapere quale sia lo desiderio nostro, et de che ne aggravamo sarà facile, sicchè operarite secondo speramo in vui.

Datum in Castello Novo Civitatis nostrae Neapolis die decimoquintoOctobrisMCCCCLXXXVII Rex Ferdinandus—Ioanni Tintori. Io. Pontanus.

(2) Vedi F. J. Fètis. *Biographie universelle des Musiciens.*

(3) *De Musica Tractatus sive Musica pratica.* — L'opera in parola è un libro diviso in tre trattati. Il primo relativo alla scuola musicale ed alla costituzione de' tuoni; il secondo relativo alla notazione, proporzione ed al contropunto; ed il terzo, alla natura degli intervalli.

(4) Lo Spataro nel rispondere al Burci evidentemente dimostra non avere questi nulla compreso nella quistione della *Gamma*. Negli scritti suoi contro Gaforio si ritrovano soluzioni importanti di casi difficili nella notazione proporzionale, in quell'epoca molto in uso.

(5) Franchino Gaforio nacque in Lodi, o, come altri vogliono, in Bergamo nel 1451, e morì in Milano nel 1522. Per l'estensione e per l'abilità delle sue dottrine, e per la grande quantità di scritti e discussioni da lui lasciati va considerato come grande conoscitore della teoria della musica. Seppe meritarsi l'ammirazione di tutti i secoli e di tutte le nazioni civili, determinò ancora il valore delle *pause* e fra i suoi contemporanei fu inferiore solamente al Tinctor. Di questo illustre musicista l'Italia ha ben ragione di andar superba, perchè se essa ha saputo nella musica innalzarsi al di sopra delle altre nazioni, ciò lo deve in parte a questo uomo insigne onorato dai grandi e di cui tutti gli storici dell'Arte e della letteratura parlano anche oggi con sincera e particolare venerazione.

mai più, essendosi protratta la mania delle discussioni per tutto il secolo XVI.

Dopo la Scuola Bolognese, e prima della Veneziana, sorse la Scuola che denomino *Lombarda*, dall' intera regione e non dalla Città capitale, come per le altre ho praticato; perchè, quantunque sia stata fondata in Milano da Franchino Gaforio una Scuola circa l' anno 1485, pure la serie dei maestri, che in quella parte d' Italia fiorirono, non può dirsi essersi tutta ristretta in Milano; e mi pare che ad essere imparziali bisogna dare il nome alla Scuola dai Lombardi, i quali sebbene avessero studiato sotto differenti direzioni, pure tutti insegnavano in Milano. La serie dei Maestri che illustrarono la Scuola Lombarda deve rinvenirsi in quella schiera di eletti compositori sacri addetti alle diverse cappelle, ove la musica del tempo erasi interamente rifugiata.

Cominciata in Italia a risorgere la Musica, se ne fecero mecenati i principi, e ciascuno di essi volle avere nella sua corte Maestri di cappella e cantanti illustri. Da ciò ne derivò grandissimo incremento all' arte, perchè le nobili gare sorte fra essi portarono la musica a sempre maggiore perfezione. Infatti Lodovico Sforza, signore di Milano (1494-1500), invaghito della splendida maniera di comporre del Gaforio, volle ritenerlo al servizio della sua cappella, e creollo Maestro dei proprii fanciulli.

Il Gaforio, adempiuto da pari suo a questo ufficio, nel 1485 aprì una Scuola di Musica ove insegnò sino alla fine della sua vita. È da lui che comincia la serie dei valenti Maestri della Scuola Lombarda.

In Venezia l'arte musicale veniva pure con successo coltivata, ed i Maestri della cappella ducale si trovavano sempre fra i primi insigni compositori dell' epoca, fra i quali va annoverato **Pietro de Fossis**. Quegli però che divenne il vero capo e fondatore di quella Scuola fu **Adriano Willaert**, il quale succeduto al De Fossis nel 1527, apportò nella musica notabilissimi miglioramenti.

Nato a Bruges verso il 1490, era destinato alla giurisprudenza; ma la sua inclinazione per la musica fecegli abbandonare quello studio. Alcuni dànno per maestri al Willaert Okeghem e Josquin Des Pres; ma opinioni più fondate lo fanno allievo del Mauton (1). Le sue composizioni quantunque risentano di sua esotica natura, e di stento i suoi canti, pure hanno forme del tutto nuove, e la sua musicata storia di *Susanna* puossi ritenere come il primo tipo degli *Oratorii*. A lui spetta la gloria di avere il primo insegnato il contropunto doppio; ma più che perchè abile nell'arte di scrivere, venne in alta fama per il gran numero di buoni Maestri usciti dalla sua Scuola. Da lui comincia quella serie non interrotta d' illustri Organisti che resero celebre la Cappella di San Marco. Insegnò lungo tempo in Venezia, ove compose dal 1527 al 1545, ed ivi morì nel dicembre del 1562.

(1) Giovanni Mauton nacque in un villaggio situato nel dipartimento della Mosella detto Hallingne, a sette miglia distante da Metz; perciò fu chiamato da alcuno Giovanni di Hallingne o Holling. È detto Mauton dal luogo dove vide la luce, come si è praticato sino al principio del 17° secolo Secondo alcuni, Giovanni Mauton fu maestro di cappella dei re di Francia Luigi XII (1498-1515) e Francesco I (1515-1547), e Kiesewetter dice nelle sue memorie che il Maestro Neerlandese successe nella corte di Francia all' ufficio tenuto dal suo Maestro Josquin Des Pres. Altri negarono che avesse mai occupata tale carica, dicendo che non sia stato altro che cantore del re sotto il regno di Luigi XII e Francesco I. Fu Canonico de Theronnone, e morì Canonico di S. Quirinio nel 30 ottobre del 1522, all' età di 47 anni.

La Scuola Romana poi venne fondata circa il 1540 da **Claudio Gaudimel** della Franca Contea. L'epoca precisa della nascita di lui non è conosciuta; ma tutto porta a credere che sia avvenuta verso il 1510 a Besanzone. L'istruzione del Gaudimel molto solida per la parte musicale lo era del pari nelle lettere, dimostrandolo l'eleganza dei suoi scritti. Più compositore che autore di Opere teoriche, fu al certo però ottimo insegnante ed a buon diritto va considerato come capo di quella scuola Romana, d'onde vennero fuori tanti egregi compositori. Le opere sue più antiche (1) furono quelle scritte nella Capitale del Mondo cristiano, e pare vi dimorasse sino al 1558. Avendola abbandonata per recarsi in Francia, ivi incontrò una tragica fine: perchè a Lione, nella tremenda notte di San Bartolomeo, il 24 agosto 1572, fu gittato nel Rodano per comando di Mandelat, governatore di quella città.

La sua colpa fu che lasciata Roma ed entrato in intime relazioni con gli Ugonotti, il Gaudimel abbracciò lo scisma Luterano, e, molto amico di Lutero (2), invitato da questo a porre in musica i Salmi in francese, l'aveva fatto. Alcuni frammenti poetici del Melisso dimostrano quanto egli fosse da tutti stimato e compianto (3).

Le belle arti, le scienze, la letteratura, la filosofia aspirano ad incessante progresso; e vediamo ad ogni volgere di secolo trasformato l'indirizzo di ciascuna di esse, e percorso maggior cammino verso la civiltà.

Circa la metà del Secolo XVI sorse ovunque il desiderio di scoprire un genere di Musica applicabile all'Armonia, e gli strumenti furono accoppiati alle voci, massime in San Marco di Venezia.

Stabilita la fondazione delle scuole italiane, ritornando di qualche passo indietro, vedremo come esse tutte portarono il loro contingente a quella falange di Artisti che illustrò la nostra epoca musicale dal 1550 al 1600.

Prima però d'inoltrarci è d'uopo osservare come anche a Firenze sorse una scuola del tutto nuova, dove uomini di chiara fama, interpreti del bisogno di progresso e dei misteri della natura, si affaticavano a migliorare l'Arte, elevandola a poetiche ispirazioni. Giovanni Bardi Conte del Vernio, Giacomo Corsi, Vincenzo Galilei, il Mei, il poeta Ottavio Rinuccini, gentiluomo fiorentino, ed i Maestri di Musica compositori Giacomo Peri, Giulio Caccini, Emilio del Cavaliere, prendendo nella musica, come s'era fatto nelle altre arti, a modello i Greci, divisarono riformarne e nobilitarne il magistero, creando il vero canto teatrale.

Riunitisi come in Accademia in casa del Conte del Vernio, circa il 1560, attuarono le loro idee, ritornando all'antica declamazione dei Greci. Essi intesero proscrivere la moltiplicità delle parti, rinunziare

(1) Va annoverata fra le prime, a causa del suo merito ritmico, la raccolta delle *Odi* di Orazio, a quattro parti.

(2) Anche Martino Lutero (1484-1540) fu buon Musicista. Studiò musica prima al Collegio di Mannsfeld e poi fu ammesso fra i coristi ad Eisenack. Quando scrisse la nuova liturgia tedesca, domandò al principe Giovanni di Sassonia perchè gli avesse mandato Corrado Rupff e Giovanni Walther, suoi maestri di Cappella, per farsi aiutare nel creare la nuova Musica conveniente ai Canti della Chiesa tradotti in tedesco. Per lui la musica era qualcosa di altamente divino, e nel suo entusiasmo religioso cantava e suonava il flauto e la chitarra, quando credeva di vedersi attorno il demonio. Vedi le due importantissime lettere del fiammingo Jérôme de Cock, scoverte dal Fétis, ed edite nella *Gazette musicale de Paris*, an. 46, n. 28, 13 giugno 1879.

(3) « Sequana cum Ligere flevit
Flevitque Garumna
Praecipue patrius flevit
Amare Dubis », cioè:
La Senna colla Loira pianse
E pianse la Garonna.
Ma specialmente pianse amaramente
Il patrio Doubs.

ai pesanti artifizii, che costituivano il genere madrigalesco (1) ad una o più voci, allora solo in voga nella musica profana, per sostituirvi la *Monodia* accompagnata dagl'istrumenti, e rispettarono le relazioni esistenti tra le parole e la musica. Messasi per questa via, vedremo come l' Arte a poco a poco si andò sempre più avvicinando al suo vero scopo estetico.

Il **Mei** pubblicò il suo libro della musica antica e moderna; il **Caccini** alla corte di Firenze nella ricorrenza delle nozze di Bianca Cappello con Francesco de' Medici (1579), rappresentò la parte della *Notte* nell' intermezzo (2) che Pietro Strozzi scrisse con accompagnamento di viole; e **Vincenzo Galilei**, come asserisce il Doni (*Trattato della Musica scenica*, pag. 23), fece il primo esperimento della Monodia sull' episodio del Conte Ugolino: « *La bocca sollerò dal fiero pasto* » (per voce sola), con accompagnamento di più viole, e ch'egli stesso cantò egregiamente e con gran successo nella società dei Bardi nel 1580. A questo primo sperimento tenne dietro l'altro sulle *Lamentazioni di Geremia*, trattate dal medesimo Galilei in maniera drammatica, e ch' egli pure eseguì in molte riunioni. **Emilio del Cavaliere** fece ancora un passo avanti nel comporre la grande commedia (3), rappresentata nel 1588 per le nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena, e per questa faustissima circostanza Lorenzo de' Medici scrisse i *Canti Car-*

(1) Il *Madrigale* era un componimento musicale in gran voga nei Secoli XVI, XVII e XVIII. Poi disparve interamente, ed Antonio Lotti fu l'ultimo che ne scrisse.

Lo stile madrigalesco, detto ancora stile accademico, tiene molto della fuga senza somigliarle interamente. La differenza consiste in questo, che nei madrigali a voci sole, che sono i più severi, si possono prendere delle licenze, che la fuga propriamente detta non comporta. I Madrigali si scrivono a molte voci, ma ordinariamente a 4, 5, 6 e 7 parti reali obbligate. Ve n'erano di due specie. I *semplici* che dovevano essere eseguiti dalle sole voci, e gli *accompagnati* ch'erano quelli in cui le voci erano sostenute dall' accompagnamento di organo, del clavicembalo, o d' altro strumento. Il Madrigale si è chiamato così da che si soleva scrivere sopra una specie di poesia che portava il medesimo nome. Questo genere fu quello che per primo i Poeti si studiarono di rendere musicabile; ed in questa sorte di composizioni resersi celebratissimi Luca Marenzio, il Monteverdi, il Clari, Carlo Gesualdo Principe di Venosa, Palestrina, Alessandro Scarlatti, Francesco Durante ed altri.

(2) Gli antichi Romani rappresentavano spesso fra l'un atto e l' altro dei componimenti teatrali, delle piccole Scene da loro chiamate *Satyrae*; le quali dovettero essere come una infilzata di motti piacevoli ed arguti (da *Satura*, rimpinzata), che poi degenerarono in assalti di parole, diretti alle persone più eminenti o ai costumi, donde è rimasto il nome di *Satira* a que' componimenti di genere polemico. Tali scene fin da'remoti tempi si dissero *Intermezzi*. Alessandro Strigio fu uno dei primi Maestri che cominciò a introdurli nel teatro moderno, e si cita di lui un componimento di questo genere, intitolato *L' Amico Fido* composto nel 1565. Compose pure i due primi atti della *Psyche*, che furono rappresentati a Firenze per le Nozze di Francesco de' Medici e dell' Arciduchessa Giovanna D'Austria.

Egli musicò i versi degl' *Intermezzi* eseguiti nel palazzo di Cosimo I dei Medici, per onorare la presenza dell' Arciduca d' Austria, il 1 maggio 1559. Gl'intermezzi si continuarono ad eseguire anche dopo tra l'uno e l'altro atto di un'Opera seria, e ci erano ancora al tempo di Metastasio. Questi *Intermezzi* di Musica scritti per uno o due personaggi non erano sul principio che *Madrigali* e *Canzonette*. Il Tasso ne compose per la sua *Aminta* e G. B. Guarini pel suo *Pastor Fido*. Essi furono il primo passo della Commedia Musicale. La *Serva Padrona* del Pergolesi, su poesia del Federico, ne è uno dei più celebri.

Ma non si tardò ad avvertire l' inconveniente di occupare insieme due azioni distinte, due opere di genere opposto, e si prese il partito di separarle.

Les Italiens, scrisse Gian Giacomo Rousseau. « *ont enfin banni des entr'actes des leurs Opé-* « *ras ces intermèdes comiques qu' ils y ava-* « *ient insérés; genre de spectacle agréable,* « *piquant et bien pris dans la nature, mais* « *si déplacé, dans le milieu d'une action tra-* « *gique, que le deux pièces se nuisaient mu-* « *tuellement, et que l'une des deux ne pouvait* « *jamais interesser que aux depens de l' au-* « *tre* ». (J. J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, alla voce *Opera*).

(3) Si sostiene da alcuni scrittori che il del Cavaliere non avesse musicato per intero la grande Commedia, ma scritto solo gl' intermezzi, come usavasi fare nei primi tempi in cui la poesia si unì alla musica.

Appoggiano essi la loro opinione su quello che dice il Bonini, cioè che la monodia si sia udita la prima volta quando alla Corte di Firenze rappresentossi la grande Commedia.

Quale fosse il suo vero titolo non dice nessuno scrittore, e pare che anche allora fosse specificata solo coll'aggiunto di *grande*.

nascialeschi ch'ebbero gran voga in Italia. La casa de' Conti del Vernio fu per lungo tempo la palestra, nella quale i nobili ingegni ivi riuniti si esercitavano, e donde dovea partir la scintilla che ridestò il fuoco del genio italiano.

Nel 1590 lo stesso del Vernio compose una *Monodia* da rappresentarsi in sua casa, la quale venne dal Caccini egregiamente musicata; ed il *Combattimento di Apollo col Serpente*, poesia anche di del Vernio, con musica dello stesso Caccini, incontrò tale favore alla Corte, ove venne eseguita, da fare entrare le rappresentazioni sceniche fra i divertimenti abituali; ed ivi nello stesso anno 1590 vennero pure eseguiti *Il Satiro* e *La Disperazione di Fileno*, di del Cavaliere.

Verso il 1592 il Bardi Conte del Vernio venne chiamato a Roma come Maestro di camera da Clemente VIII (1592-1605); ed allora la casa Corsi divenne il ritrovo di tutti gli Artisti, i quali, di accordo, scelsero il Rinuccini come il miglior poeta che avesse l'Italia in quel tempo. Questi stabilì per principio che i compositori, dovendo scrivere per la scena, dovevano fare uno studio profondo delle passioni e delle tonalità proprie ad esprimerle. Scrisse nel 1594 la *Dafne* (1), pastorale mitologica (2), a cui il Peri applicò una specie di declamazione notata e contrassegnata, che aveva il tono della musica, senza averne il sostegno e la misura, ed è difficile trovare nello scorcio del XVI secolo versi più armoniosi di quelli della *Dafne*. Scorre dolcissimo il recitativo, senza esser fiacco, e quasi si modula da sè sulle labbra che lo pronunziano. Il *Giuoco della Cieca*, musica dello stesso Peri, venne l'anno seguente rappresentato innanzi al Cardinale di Montalto ed all'Arciduca Ferdinando, ed in quest'Opera si nota l'originalità del componimento.

Lo studio di tanti uomini insigni aveva condotto finalmente, dopo circa venti anni di ricerche, di ritrovati e di esperienze, alla scoverta di una specie di declamazione musicale destinata a cambiare la direzione dell'arte; e la *Dafne* trovò tale favore da incoraggiare il Rinuccini (3) a scrivere una seconda pastorale col titolo

(1) La *Dafne* fu poi tradotta in lingua tedesca dall'Optis e posta in musica da un Maestro tedesco, Enrico Schütz.

(2) La *Pastorale* ne' componimenti musicali è la stessa che nella poesia, ed ha quindi per oggetto la pittura della vita campestre sotto la forma drammatica. Ha perciò per interlocutori pastori, i quali si esprimono nella loro naturale semplicità. La vera poesia pastorale è la prima presso tutti i popoli, perchè tutti da principio non furono che pastori. Splendidi esempii di essa ne dànno, presso gli orientali, la Bibbia, e, presso i Greci, Esiodo e Teocrito.

Posteriormente poi nel progresso delle altre forme di poesia, la pastorale rimase, ma più che una rappresentazione del reale divenne reminiscenza rettorica. Il poeta non fu più lui il pastore, ma stanco dell'aria impura delle grandi città, pensò alle libere campagne abbandonate ed agli orizzonti lontani splendidi di colori e imporporati dal sole morente (Vedi F. Brandileone, *Le Opere e i Giorni e le Georgiche* nel *Giornale napolitano*, nuova serie, vol. II). Tale fu la Buccolica di Virgilio, e tali l'Aminta e il Pastor fido, e tali, ma in modo molto sguaiato, le lambiccature degli Arcadi di Roma.

Quando la musica si congiunse con la poesia, in Italia ci era appunto in massimo grado questo ricorso platonico e queste aspirazioni all'essere naturale e alla vita pastorale de' primi tempi. Fu naturale quindi che la musica, la più idillica fra le muse, fosse andata ad abbracciare la poesia proprio nei campi.

La musica pastorale è per lo più in tempo 6/8, 12/8, con movimento moderato ed è applicabile a tutti i generi di componimenti. Un *Ballo*, una *Messa*, una *Sinfonia*, una *Sonata*, quando prendono o dipingono tale carattere, assumono il nome di Pastorale. Così vengono adoperate nel Teatro sia nell' *Opera* sia nel *Ballo* ogni volta che sulla scena presentansi *Pastori* e *Contadini*.

(3) Il Rinuccini fu perdutamente innamorato di Maria dei Medici, dalla quale ottenne unico favore il poterla seguire in Francia. Dopo poco fu obbligato ad abbandonare quella corte, tanto era il ridicolo che i suoi folli amori destavano nei cortigiani. Dopo il Rinuccini, Marcello ed il Manfredi, per tacere di tanti altri, scrissero con qualche lode poesie per musica, ma Apostolo Zeno fu vero ristauratore del dramma, che poi, nel secolo scorso, il Metastasio portò al più alto grado di perfezione, ed il suo fuoco eccitò vive scintille in petto ai Pergolesi, ai Vinci, ai Jommelli e ad altri celebri compositori di quel tempo.

Euridice (1) o il *Lamento di Euridice* che venne musicata pure dal Peri, coadiuvato dal Corsi e dal Caccini.

L' *Euridice* fu la prima tragedia per musica in stile rappresentativo, nella quale fu applicata la divisione della battuta (2). Venne rappresentata in Firenze al Palazzo Pitti ai 6 ottobre del 1600, per solennizzare le nozze di Maria dei Medici con Enrico IV di Francia, ed ebbe successo splendidissimo, e tale da esserne chiesta generalmente la rappresentazione una seconda volta (3). Il *Rapimento di Cefalo* fu composto dal Caccini sopra il dramma del Chiabrera per ordine del gran Duca di Toscana nell'occasione delle stesse nozze. I Cori furono scritti da Stefano Venturi del Nibbio, da Pietro Strozzi e dal Canonico Luca Bati Maestro di Cappella della Cattedrale di Firenze e della Corte de' Medici. Il *Rapimento di Cefalo,* dato il 19 ottobre 1600, fu la prima opera rappresentata sopra un teatro pubblico. Non diedesi indi cerimonia, festa o ricreazione di corte senza che la musica e la poesia affratellate in tal guisa non vi avessero parte; e tale nobile accoppiamento va dovuto agli sforzi di que'tre illustri amatori ed artisti Fiorentini, i quali con l'assiduità dello studio e delle ricerche portarono l'Arte al desiderato scopo. Sul principio adunque furono de' semplici intermezzi scritti con regole diverse nel genere Madrigalesco, di poi si passò alla Monodia, da questa si venne a delle intere Scene musicate, indi alla pastorale ed infine si giunse alla tragedia.

La musica colla profondità del suo sentimento concentra tutto l'uomo al cuore; l'uomo sensitivo per istinto non può sotto un'impressione non avere un'emozione. La nota esprime l'affetto solo vagamente e indeterminatamente; la parola ne manifesta l'intensità e la forza. Origine della musica è quindi il canto.

Il canto, sfogo dell'anima riboccante di affetto, non può concepirsi senza parole, e la parola esprimendo i palpiti del cuore genera la poesia. Quando l'arte musicale venne intimamente collegata a quest' altra musa toccò la sua ultima destinazione; e la forma che riuscì interamente ad incarnare questa vita di sentimento, fu il *melodramma.* E in quello che nelle altre città d'Italia la musica riceveva un grande svolgimento, mercè scuole regolarmente fondate e protette da principi, anche nella gentile Firenze animi nobili, invaghiti degli incanti dell' arte ed amandola di quell'amore passionato ed ardente,

(1) *Poesie di Ottavio Rinuccini. Alla Maestà Cristianissima di Luigi XIII Re di Francia, e di Navarra. In Firenze, Appresso i Giunti. Con licenza de' Superiori. MDCXXII. 194 pagine numerate ed 8 non numerate*; si trova la tragedia da pag. 12 a 93. Questo volume è stato acquistato recentemente dal nostro Conservatorio. L'editore Guidi di Firenze l'ha ristampata insieme colla musica.

(2) Pare che l' invenzione della *misura* dei tempi nella musica, che fuor di ragione erasi attribuita a Giovanni de Muris, più moderno di due secoli, si debba esclusivamente a Francone da Colonia, il quale fu autore di un' opera importantissima per la musica figurata che s'intitola: *Ars cantus mensurabilis*, ch'era celebre nel 1066. Egli viveva ancora nel 1083.

A comprovare quanto ho detto, lo stesso Giovanni de Muris, in un manoscritto che conservasi al Vaticano, in un passaggio mostra di non pretendere egli medesimo all'onore di essere l'inventore della misura: « *Guido voces lineis et spatiis dividebat, post hunc magister Franco invenit in cantu mensuram figurarum* etc. » Vedi BERTINI, Dizionario degli scrittori di musica, Tom. II, pag. 154.

De Muris ebbe il merito di riunire in una sola opera tutto quanto era stato fino ai suoi tempi introdotto di nuovo nell'Arte Musicale; e siccome si occupò moltissimo anche della musica figurata, così cercò di migliorarne la notazione. Gaforio ci dice che Giovanni de Muris alla *massima*, alla *breve*, alla *semibreve*, alla *minima*, alla *semiminima*, aggiunse la *semicroma*.

(3) Quest'opera fu pubblicata per le stampe sotto il seguente titolo: « Musica di Jacopo Peri « nobile Fiorentino sopra l'Euridice del sig. Ot- « tavio Rinuccini, rappresentata nella ricorren- « za dello sponsalizio della Cristianissima Ma- « ría Medici regina di Francia e di Navarra ». Firenze, presso Giorgio Marescotti, 1600.

che merita la più leggiadra delle Muse, furono inventori di un nuovo genere di musica. Il quale segnò le tracce da seguire a quei genii, che col finito ed il determinato ebbero potenza di manifestare l'indefinito, e l' ideale.

Il dotto istoriografo musicale, Padre Martini, elimina dal novero delle scuole italiane quella di Firenze; adducendone per ragione l'essere stati coloro che la illustrarono con l' invenzione del dramma quasi tutti semplici amatori, oppure allievi delle scuole di Roma e di Bologna. Mi sia permesso, colla giusta ammirazione dovuta al grande uomo, non trovare molto valevoli tali ragioni. Il principio (dice il Fétis) di qualunque cosa non è nè bello, nè grande, ma ogni innovazione, ancorchè non tocchi la perfezione, non merita forse elogi?... Ed io aggiungo, non va considerato come capo di una nuova scuola chi, ancor che fosse solamente un amatore, per una felice e geniale ispirazione crea un nuovo genere d'arte, che modifica interamente il passato ed apre le porte ad un glorioso avvenire? E che vuol dire che quei musicisti appresero l'arte nelle scuole di Roma, e di Bologna?.. In questo modo si potrebbe anche negare l' esistenza di una moderna scuola musicale tedesca solo perchè anticamente i tedeschi vennero ad ispirarsi, ad apprendere, e a consultare i nostri grandi; e si potrebbe anzi negare l'esistenza di ogni scuola secondaria, ammettendone una sola fondamentale. Quei principii che i maestri Fiorentini appresero da' Bolognesi e da' Romani li seppero usare ed adattare nella nuova forma ch'essi crearono, che costituisce il grande merito della *Scuola Fiorentina*. È scuola, badiamo, in questo senso; e non già perchè avesse avuti insegnamenti pubblici.

Il chiarissimo Gevaert, spirito profondo e fino indagatore, nelle sue *Gloires de l' Italie*, parlando delle grandi divisioni della Storia della musica italiana, si esprime nel seguente modo: « Dalla fine « del XVI secolo, sino alla metà « del XVIII, la musica italiana « segue le leggi del suo sviluppo « organico, e non riceve dall' e- « stero alcuna notevole influenza. « Questo spazio di tempo si divide « per noi in tre periodi perfetta- « mente distinti. Il primo rappre- « sentato dalla *Scuola Fiorentina* « comincia verso il 1580, e si e- « stende sino a circa il 1630, « ed è il periodo dell'origine del- « l' arte moderna. A questa Scuola « si collegano i nomi di Caccini, « del Cavaliere, Peri e Montever- « di. Il secondo, che chiamiamo « *Romano Veneto*, comprende tutto « il resto del XVII secolo. I suoi « capi sono a Roma Luigi Rossi, « e Carissimi; a Venezia Cavalli, « Cesti e Legrenzi. Finalmente « verso il 1535, epoca della fon- « dazione dei Conservatorii, la « Scuola *Napolitana* alla sua volta « ecclissa le rivali e stabilisce il « suo dominio sopra tutta la pe- « nisola. E questa è l' epoca degli « Scarlatti, Leo, Porpora, Vinci, « Pergolesi, Jommelli, i quali rap- « presentano il completo sviluppo « dell' arte italiana ».

Si potrebbe dire che la Scuola Fiorentina, oltre al non avere pubblici insegnanti, non ebbe neppure per lungo tempo un'esistenza locale. Ciò è verissimo, ma risponderò anche con lo stesso Gevaert: « La sta- « bilita divisione (egli dice) com- « porta delle restrizioni.

« 1.° Noi abbiamo qui di vista « solo il canto profano e special- « mente il teatrale; se si trattasse « dell'arte religiosa, tale divisione « cesserebbe di essere perfetta- « mente esatta. 2.° Le scuole rim-

« piazzate l'una dall'altra, Firenze « da Roma e Venezia, e questa da « Napoli, non cessano perciò la « loro esistenza locale, ma perdono « solo la Direzione del movimento».

Ora dunque, se, dopo il suo brillante apparire, una scuola cessa di esistere, non si deve perciò negare in alcun modo la sua primitiva esistenza. Ed anche se la Scuola Fiorentina non continuò in una cerchia locale, ricevè maggior lustro, trovando da per tutto uomini di chiara fama, che cercarono seguire le orme tracciate da'suoi fondatori, mercè le quali si giunse alla completa trasformazione dell'arte moderna.

Le regole generali del contrappunto, quelle che ne costituiscono in sostanza la parte scientifica, sono eguali dappertutto. I metodi e i sistemi che hanno diretto e dirigono l'insegnamento di quest'arte, l'accarezzare a preferenza alcune combinazioni, il rifiutarne altre, il modo di cercare ciò che chiamasi *effetto*, e cose simili, costituiscono la diversità della Scuola. Ora se i Fiorentini ebbero proprie appunto codeste cose, e così riuscirono a stabilire un genere di Musica totalmente nuovo, non si possono a buon diritto privare del vanto di formare una scuola, solo perchè semplici amatori. Anzi il progresso che viene dagli amatori mostra non essere l'arte musicale un semplice mestiere che si apprende solo per avidità di guadagno; e dimostra come le dolci emozioni che se ne ricevono inducano molti a coltivarla anche senza bisogno e con tanto amore da aggiungerle gloria.

Vediamo ora che avessero di caratteristico ciascuna di queste Scuole italiane.

Le indicate sei scuole, cioè 1. la *Napolitana* (l'antica)—2. la *Bolognese*—3. la *Veneziana*—4. la *Lombarda*—5. la *Romana*—6. la *Fiorentina*, debbono essere considerate come appartenenti a tre regioni diverse. La prima all'alta Italia; la seconda alla media, la terza alla bassa. La prima comprende la scuola Veneziana e la Lombarda, la seconda la Romana, la Fiorentina e la Bolognese; e la terza la Napolitana.

I caratteri che qualificano e distinguono tutte le scuole d'Italia sono il sentimento profondo, e la perfetta conoscenza dei principii essenziali e costituzionali dell'arte accoppiati alla grazia dell'espressione. A prescindere da questi tratti generali, ognuna di queste scuole ebbe particolari proprie caratteristiche. Quelle dell'alta Italia brillarono per l'energia e la forza del colorito; quelle della media per la scienza, per la purità del disegno e per la grandiosità; e la Napolitana fu ammirata ed encomiata per la naturalezza, e vivacità di sentimento e verità di espressione (1).

Fin qui si è veduto quel tale lavorio sordo che, sostenendo l'arte la fa progredire a piccoli e stentati passi; ma ora siamo giunti al punto in cui la musica diventata completamente italiana, quasi pianta ritornata al suo clima natio, ingigantisce in modo da prendere indirizzo ed aspetto nuovo del tutto.

Prima di entrare a parlare di tanti ingegni che illustrarono la musica italiana del XVI secolo, trovo qui acconcio riportare dal giornale la *Scena* di Venezia, anno XII, n. 30, un brano di un articolo del chiaro appendicista maestro C. Caputo. « Sventura, sven« tura somma (scriveva nel suo « *Discorso sull'origine della musi-*

(1) I quadri sinottici di tutte le sopracennate sei scuole italiane, coi nomi degli artisti usciti dalle medesime, e con pochi cenni biografici per coloro ch'ebbero celebrità e che apportarono incremento all'arte, si trovano in fine di questo volume.

« *ca Italiana*) fu per l' Arte che « gl' Italiani si lasciarono usurpa- « re in questo secolo XV lo scettro « della musica dagli stranieri, e « che ella andasse ad innalzare il « suo trono in una estremità set- « tentrionale dell' Europa, cioè nei « paesi del Belgio ».

Una santa carità di patria ispirava queste parole all'erudito scrittore, la quale però gli faceva confondere la sventura temporanea subìta da diverse generazioni con quella dell'arte. Perocchè se nel secolo XV la superiorità della scuola Fiamminga lasciò nell' ombra la scuola italiana, questa ebbe agio durante quel periodo di ristorar le proprie forze e risorgere gigante col Palestrina e collo stile madrigalesco, e cominciare col Monteverdi a farci sentire la nuova tonalità, fondamento della musica moderna.

CAPITOLO IV.

DA PALESTRINA A MONTEVERDI

Dopo che dal Caos uscì la luce, cioè la musica rifatta con filosofica direzione e pregna d'idee e d' incessante progresso, si cercò da tutti in quell'epoca un' eguale ripartizione fra le note della scala. Risalendo a Pitagora ed ai Greci, trovasi che questi conobbero i rapporti aritmetici de' suoni, laddove Aristosseno (1) li negò, cadendo però in una contraddizione, perchè nel suo trattato, mentre rigetta i calcoli di proporzione di Pitagora, egli stesso poi per dimostrare la divisione dei *tetracordi* in semitoni eguali (base di tutto il suo sistema) ricorre alle cifre. Più tardi Jone di Smirne, Didimo e Tolomeo trattarono di quei rapporti numerici de'suoni. Didimo pare che abbia regolato il genere unitonico con farne la tonalità del canto piano secondo la dottrina di Pitagora. Tolomeo poi, seguendo le opposte dottrine di Pitagora ed Aristosseno, cerca dimostrare avere ciascuno di essi un metodo ed un oggetto diverso.

Boezio analizza con somma profondità il sistema de' Greci, e nel medio-evo viene imitato da Ucbaldo, Engelbert, e Guido d' Arezzo. In seguito poi quel sistema giunge all'apogeo, apportando nella musica le più grandi e le più utili innovazioni. Nel secolo XIV Giovanni de Muris, uomo versato in varie discipline, ed eminente nella teoria musicale, in tutti i suoi trattati svolse e fece progredire la dottrina delle proporzioni numeriche, indicando la necessità di un temperamento.

Era questo lo stato della teoria musicale, quando **Giuseppe Zarlino** (2) diedesi più profondamente ad investigare quale progresso poteasi fare. Per le sue composizioni e i suoi trattati, a giudizio universale, va ritenuto come il migliore scrittore teorico di quell'epoca. Fra tutte le sue opere quella che sostiene avere la musica del suo tempo per base il genere diatonico sintono di Tolomeo, venne vivamente attaccata dal Galilei, suo condiscepolo, ed occasionò una lunga discussione in un'opera di otto libri, nella quale lo Zarli-

(1) Filosofo peripatetico nativo di Taranto, discepolo di Spintaro, suo padre, e di Aristotile; è uno dei più antichi che abbiano scritto sull'arte della musica; e secondo Vitruvio occupa il primo posto fra i musicisti greci. La scuola fondata da lui, quantunque su principii erronei ed in opposizione a quei di Pitagora, ebbe molta riputazione e durata. I discepoli di Aristosseno erano denominati *armonici*, (armonisti per orecchio) e quelli di Pitagora *Canonisti*, (armonici per calcolo). Il principio delle differenze di queste due scuole si riassume in questi due nomi, perchè l'una, derivante da Aristotile per mezzo di Aristosseno, lasciava una gran parte alla esperienza, l'altra tutta pitagorica mirava a fondar tutto sopra la proprietà astratta dei numeri. Della immensa quantità dei suoi scritti è giunto sino a noi solo un'opera intitolata: *Elementi Armonici*, ed un frammento dei suoi elementi ritmici.

(2) Vedine la biografia nei quadri sinottici.

no si rileva dottissimo e d'idee moderate. Dopo accanita polemica, il vantaggio rimase completamente dalla sua parte; e sino ad oggi, cosa strana in vero, il sistema delle proporzioni numeriche da lui adottato è rimasto la base della teoria matematica della musica. Contemporaneamente **Nicola Vicentino**, discepolo del Willaert, s'ingegnava di trovare la divisione esatta degl' intervalli. Egli credette poter applicare all'armonia della musica moderna i generi diatonici, cromatici ed enarmonici degli antichi, ed istituì anche una scuola, ma non potè riuscire a nulla e rimase solo in fama di buon musicista.

Alle raffinatezze fiamminghe successero le *villanelle* o *villotte* alla napolitana; e poco dopo, verso il 1530, fiorì lo *stile madrigalesco*, e molti scrittori e compositori avrei a notare se non mi fossi imposto di accennare solo in breve al progredire dell'Arte. Si segnalò intorno a questo periodo il famoso **Luca Marenzio (1550-1599)**, per avere il primo stabilito nelle dissonanze il sistema delle transazioni cromatiche. Le sue composizioni sono eccellenti nell'espressione; e se ai suoi tempi fosse stata conosciuta e cercata la melodia, sarebbe stato un maestro anche in questa. Egli fu detto dai contemporanei *il più bel cigno d'Italia.* Va notato anche con gran lode **Carlo Gesualdo** principe di Venosa, per le forme del tutto nuove date ai suoi madrigali. Egli, uscendo dalle regole ordinarie nel sistema della successione de'tuoni, quantunque in allora non ancora esistente, faceva presentire nel suo patetico ed appassionato stile l' armonia dissonante della tonalità moderna.

Messasi la musica per la via del progresso, ogni scuola cominciò ad avere un novello sviluppo; e noi le vediamo per vie diverse correre tutte alla stessa meta.

In fatti, mentre in Firenze è per crearsi il dramma, in Roma, senza lasciarsi la gravità della musica sacra, s' inizia quel genere di Musica detto *Oratorio*, che prese poi il carattere del melodramma; ed a forza di lavoro costante col tempo acquistò la prepotente forza di avere il primato sulla musica da chiesa.

L'invenzione dell'*Oratorio* si attribuisce a S. Filippo Neri. Questo santo prete, intento per dovere, siccome egli credeva, del suo ministero, a distogliere i Romani dalle pratiche del teatro in tempo di carnevale, immaginò di far comporre da ottimi poeti una specie di dramma, il cui soggetto fosse un'azione scelta nella storia sacra, e di farlo eseguire dai cantori con accompagnamento d'orchestra in chiesa, in una sala, ovvero anche nel teatro. In quest' ultimo caso dicevasi *Opera*, o *Dramma sacro*, e portava l' impronta delle solite Opere in musica, avendo la stessa forma e condotta. **Giovanni Animuccia**, che da giovine conobbe ed avvicinò S. Filippo, fu il primo che iniziò questo genere di musica sacra, il quale fu detto *Oratorio* perchè eseguivasi nella congregazione di questo nome, fondata in Roma da S. Filippo nel 1540. L'Animuccia, fiorentino, fu tenuto in grande onore, per la sua valentia nell'arte musicale, finchè il Palestrina non lo *cacciò di nido.* Dal papa Giulio III (1) fu creato, nel 1553, maestro della Basilica Vaticana, quando il Palestrina, che occupava quel posto, passò al Collegio dei cappellani cantori della Cappella pontificia. Scrisse un libro di messe, e fu capo dei cantori dell'Oratorio. Morì nel 1571. Le sue opere stampate sono le seguenti:—Il 1° libro dei *Madrigali* a 3 voci con alcuni *Mottetti*

(1) Giulio III, detto il Cardinale de Monte, successe a Paolo III. Fu eletto Papa gli 8 febbraio 1550; e morì nel 1555. Era di oscuri natali, e il suo nome di battesimo fu Giammaria Giocchi.

e *Madrigali* spirituali;—Il 1.° libro di *Messe* a 4, 5 e 6 voci — Il libro delle *Magnificat* a 4 voci;—Il 2.° libro delle *Laudi*, dove si contengono Mottetti, Salmi, alcuni volgari ed altri latini, fatti per l'Oratorio di S.Girolamo, mentre quivi dimorava S. Filippo, e l'Animuccia ne era il Maestro di Cappella.

Ed ecco che indi la poesia e la musica, come già presso i Greci, si collegano insieme; ed ecco che nella nostra Sicilia colla musica del Gesuita Marotta si rappresenta l'*Aminta* del Tasso.

Vi è pure chi fa rimontare l'origine dell'Oratorio a'tempi delle crociate, come anche i Ludi ed i Misteri (1).

Ho dovuto precorrere i tempi per mettere sottocchi, compendiato quasi in un quadro, il sorgere di tutte e sei le scuole italiane; ed ho tralasciato di parlare di quegli egregi intelletti che vi si illustrarono. Ed ora mi sembra tempo di colmare questo vuoto.

Osservando il continuo lavorio delle menti in traccia del nuovo e del bello, vedremo come, mentre altrove la musica era quasi come un arido campo che presenta di tanto in tanto un fiore, qui invece rassomigliasse ad un ridente verziero, smaltato di fiori variopinti.

Nella campagna di Roma, a sedici miglia all'est di questa città, in una giogaia degli Appennini che cinge la valle del Tevere, sulla china di un monte, a circa dugento metri dal livello del mare, di sotto all'antica Preneste, sorge l'odierna città di Palestrina. Qui, in una modesta casipola abitata da meschina famiglia di fruttivendoli, circa il 1524, nacque **Giovanni Pierluigi Sante** detto da Palestrina. Raffaello Sanzio moriva; Palestrina nasceva alla gloria ed all'immortalità. Egli fu il vero Principe della musica; alla sua venuta spodestò tutti quei fiamminghi, e furono, come si è visto, moltissimi, che si usurparono il titolo di principi. Essi erano stati assorti a quella dignità per sola volontà di pochi contemporanei; Palestrina invece lo fu pel consenso di tutti gli uomini che per tre secoli passarono sulla faccia della terra.

Fu novatore della musica vocale, e specialmente della musica sacra.

Dei primi anni della sua vita noi sappiamo ben poco. Si racconta che, passeggiando una volta per Roma, fu udito cantare dal maestro di cappella di Santa Maria Maggiore, che lo prese con sè. Ma tale racconto si sparse solo un secolo e mezzo dopo, siccome dice il Baini; e c'è tutta la ragione per dubitare della sua autenticità! La fantasia a poco a poco lavora per fare della vita dei grandi uomini un romanzo. Dai poveri parenti fu introdotto in una chiesa di Roma, ed ivi ammaestrato come corista. Nel 1540 trovavasi alla scuola ivi fondata dal Gaudimel, ed ebbe condiscepoli di grande merito, come Giovanni Animuccia, Stefano Bettini, detto il Fornarino, ed Alessandro Merlo detto *della Viola*, nato nel 1530, che nel 1560 entrò

(1) *Ludi Scenici Spirituali* erano rappresentazioni di avvenimenti tratti dalla Bibbia. Nei bassi tempi entravano nel pubblico culto divino, e si rappresentavano in Chiesa sul cimitero annesso, od altrove. Nessun popolo Cristiano europeo era senza tali *Ludi*, in cui la musica avea sempre qualche parte; ma da per tutto presentavano lo spirito del secolo, cioè superstizione, tenebre, misticismo indeterminato; e tutte le assurdità annessevi, conformemente alla loro origine. Chiamavansi *Misteri* essendo destinati ad istruire il popolo nei misteri della Religione. Essi erano dapprima canti religiosi che si eseguivano a' tempi delle crociate dalle compagnie dei Pellegrini, allorchè ritornavano da Gerusalemme. Questi si univano in coro, e cantavano nelle pubbliche strade e piazze, cogli abiti coperti di conchiglie, di medaglie e di croci, la vita e la morte del Redentore, il Giudizio finale, le gesta della B. V., degli Apostoli, e le lodi e le azioni illustri ed i miracoli de'Santi e de'Martiri. — Volendo saperne di più il lettore potrà vedere nelle opere del ch. Sav. Mattei la dissertazione XXV, vol. VII, p. 313 e seg., Padova, 1780.

nella cappella pontificia come cappellano cantore; ma il Palestrina di tanto si elevò su gli altri che il Papa Giulio III nel 1551, lo elesse a *Maestro della Cappella Vaticana*, e fu il primo che si avesse tale titolo (1).

In questo tempo sposò una certa Lucrezia; e questo fu un fatto che ebbe poi delle conseguenze nella sua vita posteriore. Nel 1554 scrisse la prima raccolta delle sue composizioni che dedicò allo stesso Papa Giulio III; e fra le altre vi figuravano quattro messe a 4 voci ed una a 5. Quantunque vi si scorgessero ancora le tracce dello stile de' tempi, pure per la rara perfezione di forme e per inusitata melodia, andarono considerate come veri capilavori.

Intanto incominciarono le traversie della vita del Palestrina. Papa Paolo IV Carafa (1555-1560) che successe a Marcello II (1555), chiamò a sè i deputati del collegio dei cantori e domandò loro se nella Cappella si procedeva normalmente, e se vi era conservata la purezza dei costumi. I deputati risposero che sì; ma che solo c'erano fra i cantori tre ammogliati, i quali, essendo stati impiegati per tutta la vita, si potevano mandar via, secondo legge, solo per gravi falli. Il papa li licenziò. Poco dopo, ai 30 luglio 1555 bandì l'ordine che fossero espulsi dalla Cappella i tre cantori ammogliati, per ragioni di scandalo pubblico. Il Palestrina si trovava fra'tre; e a tale novella, che gli toglieva sei scudi al mese, a lui carico di figli, cadde ammalato; e in tale stato durò per ben due mesi. Ma la fortuna non l'abbandonò. Dal maggiordomo di corte ottenne il posto di maestro della Cappella Lateranense; e vi entrò al 1 ottobre 1555, e, quantunque mal compensato, vi restò sei anni. Ma in questo tempo egli lavorò con istraordinaria diligenza, e corroborò il suo stile. Allora scrisse l'*Improperia*, da cantarsi nella settimana santa, colle parole:

« *Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi.*

« *Ego eduxi te de Aegypto, demerso Pharaone in Mare rubrum: et tu me tradidisti principibus sacerdotum* » ec.

E tale composizione, importantissima per la storia del suo genio, pose il fondamento alla sua fama futura. Destò un generale entusiasmo, e Pio IV (2), successo al burbero Paolo IV, l'accolse nella cappella vaticana; ove la prima volta fu cantata nel venerdì santo del 1560, e da quel tempo vi si continua a cantarla ogni anno, accorrendo a sentirla gente d'ogni paese.

Spettacolo sublime! « In alcune sere di giovedì e venerdì santo, simboleggiata a lume spento la mistica ecclisse del sole, ponsi una croce ventiquattro piedi alta e ricoperta di trecentoquattordici lampade, a risplender sola, sospesa dinanzi alla Confessione. Allora il buio, accrescendo la grandezza del tempio sino ad un'immensità indefinita; le statue de'santi affacciandosi allo sguardo in mille attitudini fantastiche e severe; il patetico canto « alla Palestrina » versando, come un coro di Cherubini, un' onda di melodia dal Cielo; e quella Croce sorgendo fulgida, unica, immensa; si riesce ad

(1) I predecessori del Palestrina nomavansi *Maestri di coro*, *Maestri di Musica* o semplicemente *Maestri*.

(2) Pio IV, Giannangelo Medici milanese, fu eletto nel 1559 a succedere a Paolo IV, e morì nel 1565, dopo sei anni di pontificato.

Dopo d'essere stato creato Pontefice, fu riconosciuto come parente dal Duca di Toscana Cosimo I, detto il Grande; e, per gratitudine, creò cardinale nel 1563 di soli anni 14, il figlio di lui Ferdinando nato nel 1549. Il quale poi salì al trono nel 1587 succedendo a suo fratello Francesco Maria, e sposò nel 1566 Cristina di Lorena; morì nel 3 febbraio 1609 all'età di 60 anni.

un sublime obblio della finitezza (1) ».

La musica sacra era stata corrotta dagli antecessori di lui con esagerate sottigliezze ed artifizii, e con una male intesa pompa di contrappunto. I maestri della scuola Fiamminga, ed anche quelli della Romana, anteriori al Palestrina, facevano consistere l'arte del contrappunto nella simultanea pluralità delle parti vocali intrecciate a vicenda, e quasi direi battagliando l'una coll' altra, come mirassero ad inseguirsi. La vera arte del contrappunto, secondo la definizione data dal Palestrina, è la maniera di far cantare le parti ben regolate in armonia con andamento regolare, sapere, gusto ed eleganza, acciocchè tutte corrispondano ad un centro di unità. — L'arte poi di ben modulare, il modo di condurre uno o più soggetti si denominava *Fuga*, di cui discorreremo più tardi; nella quale le difficoltà delle combinazioni armoniche e scientifiche imprigionava il pensiero nell'arida ristrettezza del calcolo. Oltre a questi difetti, erano tali le aberrazioni, o, per meglio dire, gli scandali a cui si abbandonavano i compositori, prendendo a tema delle sacre,canzoni profane ed anche oscenissime, che se non fosse stata la forza dell'ingegno del Palestrina, la musica sarebbe stata,da'padri radunati nel Concilio tridentino (2), sbandita dal Santuario; cosa per altro non tanto agevole, anche perchè il Papa, il Cardinale Vitellozzo Vitellozzi e il cardinal Carlo Borromeo prendevano singolar diletto della musica, e però erano alienissimi dall'allontanarla dalla Chiesa, secondo che desideravano i più rigidi. Si racconta che al momento della deliberazione, un prelato italiano gridasse: « Quelli che vogliono « sopprimere la musica dal tempio « sono gente infernale, e non del pa- « radiso ».

Papa Pio IV, per uniformarsi alle decisioni del Concilio, nominò una commissione di Cardinali, e tra essi il Cardinale Carlo Borromeo ed il Cardinale Vitellozzi, specialmente deputati alla riforma della musica sacra, affinchè studiassero quello ch' era da farsi per rendere la musica degna del tempio.

Il Borromeo ed il Vitellozzi commisero le sorti della musica sacra al diletto discepolo di S. Filippo, cioè al Palestrina, e prescrissero che questi scriverebbe per saggio tre *Messe*, di carattere differente; e dall' esito di esse dipenderebbe l' avvenire della musica sacra in tutto il mondo cristiano. Il Palestrina, con animo trepidante, accettò l'onorevole e difficile incarico, e, compreso dalla speranza di potere arrestare lo sfasciarsi della musica figurata ed armonica, si mise all'opera con tutta la forza del suo ingegno, e riuscì al di là di ogni aspettativa. La prima e la seconda delle tre messe furono scritte in un alto stile fiammingo; quantunque vi si vedesse l'impronta del genio, vi si intravedeva pur sempre la scuola del Gaudimel. Ma la terza, detta di *Papa Marcello* (3), fu tale un pro-

(1) *Prof.* Ant. Tari.—*La Basilica vaticana, profilo critico.* Napoli, 1880 (Atti dell' Accademia di Sc. morali e polit., vol. XVI).

(2) Gli abusi grandissimi nella disciplina della Chiesa e nei costumi del clero, ed il progresso della Riforma provocarono questo Concilio, tenuto, con diverse interruzioni, dal 1545 al 1563. La dottrina del cattolicismo venne allora stabilita. Furono aboliti molti abusi e promulgati molti decreti, fra i quali quello del celibato dei preti.

(3) Questa è la celebre Messa che fu detta di Papa Marcello, non perchè Papa Marcello la facesse scrivere, come fu opinato falsamente da alcuni, ma perchè le si volle dare un titolo particolare; e il Palestrina scelse il titolo di Papa Marcello, perchè quel papa era tenuto da lui in grande venerazione. Sebbene il Palestrina lasciasse 87 Messe, niuna superò mai le bellezze di questa (Vedi Capecelatro, *Vita di S. Filippo Neri*—Vol. I, pag. 242).

Marcello II, a nome Marcello Cervino, nativo di Montefano, borgata nelle Romagne, successe a Giulio III. Prima di essere assunto al Pontifi-

digio di sublimità, di semplicità e di bellezza, che la prova fu vinta per sempre, e fu propriamente quella che guadagnò col mottetto *Populus meus* e collo *Stabat* la causa della musica sacra al Concilio di Trento. Di questo trionfo della musica armonica furono lieti e contentissimi S. Filippo Neri ed il Cardinale Borromeo; ed il Pontefice Pio IV, si narra, nell' udirla alla Cappella Sistina, il 15 giugno 1565, ne rimase siffattamente soddisfatto che disse: « Queste dovettero essere « le Armonie del cantico nuovo, che « Giovanni Apostolo udì cantare « nella Gerusalemme trionfante », e ricordò i versi di Dante:

V'è una dolcezza ch'esser non può nota,
Se non colà dove il gioir s'insempra.
(*Paradiso, X.*)

Nel XVI secolo ci fu un vivo desiderio di rinnovazione della vita religiosa; il dogma non bastava più, ma si voleva essere immediatamente al cospetto della divinità, nell'interno e purità del proprio spirito. Anche la musica seguì l' indirizzo del secolo, più e più francandosi nel corso del tempo dalla folla di artificii che ammiserivano l' ingegno, e più e più elevandosi come lingua degli intimi sentimenti. — Palestrina fu il genio, nel quale il nuovo spirito fu glorificato splendidamente, il genio, che con immediato potere rapì tutti verso di sè; facondo annunziatore, s' insinuò nel cuore de' suoi contemporanei e lottò fino a che non fu riconosciuto incontrastabilmente vincitore.

Il Palestrina seppe rivestire la musica di più belle forme e portarla alla sublime semplicità e ad una tale altezza e potenza da risvegliare nobili pensieri nella mente, santi e soavi affetti nel cuore, e da avvicinare quasi col suo incanto l'uomo alla divinità.

Nel genere sacro, al nome del Palestrina si riattacca l'origine del vero stile religioso proprio e solenne, e, grazie a lui, la musica religiosa, purificata, fu resa degna del culto cristiano, ed insieme col fumo degl'incensi salì a Dio dalle ampie navate delle Cattedrali, come una mesta e fidente preghiera di un popolo oppresso, che anela il giorno di potersi beare di una felicità ineffabile. Perciò la musica ecclesiastica ebbe uno splendido trionfo, e la Commissione dei Cardinali giudicò che ove si seguitassero le orme del gran Palestrina, non vi era più ragione di bandire la musica dal tempio, ora che essa era nel suo maggior lustro.

Colle sue inappuntabili composizioni il Palestrina mise la prima pietra a quella forbita disposizione cantabile delle voci, che, un secolo dopo, Alessandro Scarlatti, Durante, Leo e Porpora portarono all'apogeo dell' elegante grandiosità e del buon gusto.

Il Palestrina

Che sovra gli altri com' aquila vola

fu superiore a tutti i maestri della sua età; e, dei grandi che vennero dopo, niuno potè mai superarlo, non solo, ma neanche eguagliarlo. Vincenzo Galilei chiama Pier Luigi da Palestrina il grande imitatore della natura, ed il primo, dopo il risorgimento della musica, che siasi meritato tale elogio; perchè in quel tempo trovò nella musica la novità delle idee, l'eleganza delle forme, la purità de' concetti, sempre adatti ai soggetti che si proponeva di trat-

cato, sostenne onorevoli incarichi, fra cui quello di conciliare Carlo V con Francesco I. Uomo grave, severo e perseverante, occupò il seggio Pontificio solo per 21 giorni, cioè dal 7 al 28 aprile 1555; morì di apoplessia. Non si è mancato di attribuire a veleno tale morte, essendo le virtù di tale pontefice contrarie alle mire della sua corte.

tare; perchè nessuno aveva saputo sino allora con tanta verità rendere la musica l' eco del cuore umano.

Dichiarato riformatore della musica sacra nel 1565, poco tempo dopo il papa creò per lui l'ufficio di compositore della cappella Pontificia; e nel colmo della sua gloria (1571) prese il posto di Maestro di cappella dell' Oratorio di S. Filippo.

La sua fama crebbe di anno in anno smisuratamente, e si diffuse per tutta Europa. Il suo nome si elevò tanto alto, che Re Filippo II di Spagna tenne ad onore che gli fossero dedicate da lui alcune Messe.

Per iscrivere la musica religiosa, bisogna cominciare dallo spogliarsi l'animo di tutte le cure e passioni mondane, e sollevarlo a quelle regioni eteree che lo purificano e santificano. Alle forme materiali dava il Palestrina serenità e vita, quasi seguendo ed attuando le idee di S. Bernardo, che diceva del canto: « *Plenus sit gravitate, nec lasci-* « *viam resonet, nec rusticitatem;* « *sic suavis ut non sit levis, sic* « *mulceat aures, ut moveat corda.* « *Tristitiam levet, iram mitiget,* « *sensum literae non evacuet, sed* « *fœcundet* (1)». Palestrina, al dir del celebre Orloff, è nella musica sacra quale Omero nella poesia: « *grande, immenso, sublime, insu-* « *perabile* ».

Il rinomatissimo Maestro Ferdinando Paër, quando intese la prima volta la musica del Palestrina, con entusiasmo esclamò: « Ecco « la musica sacra che la mia fan- « tasia da lungo tempo immagina- « va; e l'anima mia cercava sem- « pre, e non trovava mai ».

Dopo la celebre Messa di Papa Marcello, ogni pubblicazione delle sue composizioni era un avvenimento, un nuovo trionfo, e tutte le scuole musicali accettarono le opere del Palestrina (la cui quantità è inutile qui numerare) come modelli dell' arte vera e di una scienza sublime; ne fu da per tutto compresa la profondità e la bellezza, ed i compositori cercarono di imitarne lo stile, che, ad alto onore dell' autore, fu chiamato *alla Palestrina*, e altrimenti fu detto ancora *stile osservato*.

Gli scrittori musicali moderni, niuno eccettuato, anche i seguaci della novissima musica, e di quella dell' avvenire, sono fra i suoi più grandi ammiratori. Lo *Stabat Mater* poi, una delle sue ultime composizioni, è un vero gioiello musicale, destinato ad arricchire la sua sfolgorante corona (2). Baini, nel suo libro sulla vita e sulle opere di Pier Luigi da Palestrina, scrive che, se Palestrina non avesse altro composto che lo *Stabat*, basterebbe questa sua Opera sola per immortalare il suo nome, come il quadro della *Trasfigurazione* eternò quello di Raffaello.

I profondi contrappuntisti di quel tempo aveano dato alla loro arte la più falsa direzione contraria all' oggetto pel quale era creata. Essi immaginavano che la musica non avesse altro scopo che la risoluzione delle difficoltà e degli avviluppati intrecci alla fiamminga, in uno stile secco, arido e duro

(1) « Grave sia il canto, non lascivo nè rustico; tanto soave da non essere leggiero, tanto alletti le orecchie che commuova i cuori. Bandisca la tristizia, mitighi l' ira, non contraddica, ma invece fecondi il senso delle parole ». Così San Bernardo scriveva a Guido o Guidone di Arezzo nell'epistola 398.

(2) Quando il Re Federigo Guglielmo III di Prussia nell' anno 1822 passava per Roma, ed in suo onore la cappella papale eseguiva nel palazzo del Quirinale bellissimi e sublimi pezzi, il Re dimostrò specialmente per lo *Stabat* di Palestrina un grande interesse. Egli esprimeva al Maestro della Cappella il suo compiacimento colle seguenti parole: « Ammiro in tutti i pezzi « di musica l'esattezza dell'esecuzione, la subli- « mità della perfezione; ma lo *Stabat Mater* del « Palestrina mi attrae specialmente per l' e- « spressione di verità e la grandiosa semplicità « di composizione ».

alle orecchie, senza bisogno dell'espressione e del senso della parola; e credevano aver fatto abbastanza pel progresso dell'arte, quando con le *Fughe Artifiziose*, di ogni genere, coi *Canoni enigmatici, circolari, perpetui, aperti, serrati, infiniti* ecc. ecc. arrivavano ad imbarazzare i loro confratelli. Ma al punto ove siamo, è importantissima cosa far rilevare che le forme scolastiche e pedantesche dello stile contrappuntistico cessarono di essere scopo della composizione, quando la verità, l'espressione ed il sentimento del bello si mostrarono nelle Opere del Palestrina. In quelle della sua prima maniera, come allievo del Gaudimel, seguì l'andamento della scuola fiamminga, ma in seguito poi, nelle sue composizioni posteriori, si levò gigante e divenne grande per sè stesso, tanto che l'universale lo salutava e lo saluta colosso del XVI secolo. Egli tolse ai fiamminghi e ridonò all'Italia lo scettro della musica; e se il titolo di divino ben si convenne mai ad alcuno, certo, avuto riguardo al suo tempo, lo merita il Palestrina. Con fondate ragioni dunque prende il nome da lui l'epoca della storia musicale che data dal 1550 al 1594, cioè quel periodo che abbraccia il canto fermo come regolatore della tonalità; e fu codesto non soltanto un tempo di resurrezione delle scuole italiane, ma da quel momento le altre nazioni non ne sostennero il confronto, e l'Italia acquistò su di esse una incontestabile superiorità e un dominio assoluto.

In appoggio di questo nostro giudizio, ricordiamo qui quello che dice Isouard: « Agli Italiani l'Europa deve il risorgimento della « musica, come di tutte le arti (1) ». Nel discorso *Sul Gusto di tutte le nazioni intorno al Teatro*, dice Voltaire: « I soli italiani adunque, per lo spazio quasi di un secolo, furono in possesso del teatro, come furono dell'eloquenza, « della storia, delle matematiche, « di tutti i generi di poesia, e di « tutte le arti, dove il genio regola « la mano ». Mentre l'Europa si stanca a formare pigmei, l'Italia di tanto in tanto dà vita ad un colosso, a cui tutti si inchinano riverenti.

Nella musica del Palestrina regna la regolarità, l'ordine, la tranquillità, la verità e l'unità dell'espressione. Essa conserva le forme ieratiche dell'arte, unendo in meraviglioso accordo lo spirito liturgico col sentimento artistico, che sono le caratteristiche della musica di chiesa. Scossa la vecchia polvere della scuola, ove egli si era educato, seppe trovare forme ed accenti analoghi a questo genere di musica speciale da esserne il vero e solo creatore, e giunse a tale perfezione che anche tre secoli dopo, le sue opere sono modelli inimitabili. Il suo stile è puro, corretto, nobile, variato, e di una soavità angelica. Compreso dallo stesso suo secolo, assunse successivamente la direzione di parecchie scuole e cappelle, e Papa Gregorio XIII (2) volle affidargli la revisione di tutto il canto del *graduale* e dell'*antifonario* romano. Ma, quantunque il Palestrina vi si mettesse con tutto il fervore, per mala ventura quest'Opera rimase incompleta. Tutti gli onori, dei quali il Palestrina fu carico, non valsero a difenderlo dalla sventura; che, il più delle volte compagna inseparabile del genio, avvelenò gli ultimi

(1) *Enciclopedia metodica* alla parola ACCADEMIA.

(2) Gregorio XIII, Ugo Buoncompagni, fu eletto papa l'anno 1572, in età di 70 anni, e tenne il seggio Ponteficio sino a 110 aprile 1585. Fra le opere del suo pontificato va sopra tutto considerata la riforma del *Calendario*.

suoi giorni. La lettera, posta in fronte al primo libro delle Lamentazioni, dedicate a Sisto V (1), esponeva il triste suo stato. Cotesto principe della musica sacra, l' uomo che avea diritto alla stima universale per essere il creatore di opere immortali, moriva, privo dei mezzi per far riprodurre i parti del suo ingegno, il 2 febbraio 1594, di malattia infiammatoria. Presso il suo letto di morte era S. Filippo Neri, che morì un anno dopo di lui.

Gli elogi allora al Palestrina prodigati dimostrano come da per tutto fosse considerato quale creatore della musica sacra, e come uno de'genii che, con opere grandiose sorpassando le barriere, alle quali i contemporanei si arrestavano, apriva un nuovo campo, ove l'arte, trovandosi nel suo vero elemento, respirava più libera. Il tardo e lento andare dei pigmei venne sorpassato dal passo del gigante che l' Italia aveva dato all' Arte.

Accanto però al gigante camminavano anche altri uomini chiari per fama e per dottrina; *Costanzo Festa*, *Andrea Gabrielli*, *Nanini*, *Porta*, *Orazio Vecchi*, *Giovanni Animuccia*, *Carlo Gesualdo* principe di Venosa, *Bettini*, *Giovanni Gabrielli*, *Luca Marenzio*, *Leonardo Primavera*, *Claudio Merulo*, *Zarlino*, *Vicentino* ed altri apportarono con i loro studii incremento alla musica. Non mi arresterò qui a parlare partitamente di alcuno; ma dei principali fra essi, che fecero dare all'arte un passo innanzi, e di cui fino adesso non s'è fatta menzione, si potrà vedere i cenni biografici nei quadri sinottici di ciascuna Scuola, che son posti in fine di questo volume.

Fra tanti ingegni elevati, che in allora sorsero nella musica, va nominato Emilio del Cavaliere, gentiluomo romano, nato verso il 1550, ispettore generale delle arti e degli artisti alla corte del Granduca di Toscana fino al 1596.—Fu valentissimo nel canto e nella musica strumentale, che scriveva mettendo da banda, o meglio poco curando le severe regole di scuola del contrappunto fugato, e dello ecclesiastico, detto di stile osservato. « Conviene « però sapere, che quelle melodie « sono molto differenti dalle odierne, « che si fanno in stile, comunemente « detto *Recitativo;* non essendo quel- « le altro, che ariette con molti arti- « fizj, di repetizioni, echi, e simili, che « non hanno che fare niente con la « buona, e vera musica teatrale, del- « la quale il sig. Emilio non potè aver « lume per mancamento di quelle no- « tizie, che si cavano dagli antichi « scrittori (2) ».

Egli fu uno dei primi a concertare le voci cogli strumenti, non perchè avanti di lui non si adoperassero strumenti, nè che il canto ne andasse ognora scompagnato, ma perchè solevano usarli raddoppiando quello che facevano le voci. Egli sottopose pure al canto una parte di basso continuo (3), e convinto non essere il contrappunto *fugato*, nè quello così detto *fiorito*, l' ultima espressione dell' arte dei suoni, comprese ch' era possibile e si provò a trovare una musica più semplice, più espressiva e più in rapporto ed analoga al senso della

(1) Al nome di questo gran pontefice si collega l'idea della riforma sociale di quel secolo, e tutte le accuse contro di lui scagliate cadono al solo osservare come usci vittorioso dalle lotte con tutti i gabinetti di Europa, e come all' eccessivo rigore da lui dimostrato corrispondesse l'austerità del suo carattere. Certo si è che nei cinque anni del suo pontificato, cioè dal 1585 sino al 1590, ebbero vigore le leggi, fu repressa la licenza; e l'innocenza, la debolezza e la virtù vennero protette. I banditi, gli assassini e gli stessi nobili non poterono sfuggire alla vindice mano della giustizia.

(2) G. B. Doni—*Dei trattati di musica*, t. II, pag. 22.

(3) Del *basso continuo* fu inventore Ludovico Viadana, lodigiano, che scrisse sul proposito un'Opera intitolata: *Opera omnia sacrorum concentuum*, *cum basso continuo* etc.; Venezia, 1609.

parola. Egli sentivasi la forza di creare un nuovo genere, e compose la *grande commedia* rappresentata, come si è detto, nel 1588 per le nozze della Gran Duchessa di Toscana. Questa nuova forma d'opera ottenne tanto successo da spingere l'autrice della poesia, Laura Guidiccioni di Lucca, a scrivere due altre opere, la *Disperazione di Sileno* e il *Satiro*, alle quali del Cavaliere mise anche egli la musica, che si rappresentarono nel 1590 innanzi a Ferdinando de'Medici. Perfezionò l'arte del canto; e se non fu l'inventore delle *grazie* adoperate in quest' arte, e delle quali resta ancora qualche cosa nelle nostre scuole, fu certo quegli che ne ha lasciato le tracce nelle sue opere. Queste grazie erano il *Groppolo* (*Gruppetto*), il *Trillo*, la *Monachina* e lo *Zimbalo*. L'indicazione di questi ornamenti è la più antica che si conosca.

Le idee di Emilio del Cavaliere sopra l' applicazione della musica all' espressione della poesia e sopra il dramma musicale, ebbero il loro sviluppo in Firenze, ove, come già si è accennato nella fondazione della Scuola Fiorentina, trovarono l'appoggio de'suoi amici. Nella *Disperazione di Sileno* si osserva un progresso sensibile nella forma del recitativo misurato, ch'era in quel tempo la parte principale, e forse la più interessante del dramma. Nella pastorale il *Giuoco della Cieca*, rappresentata il 1595 alla presenza dei Cardinali de Monte e Mont'Alto, si nota l'originalità del componimento. L' ultima composizione di Emilio del Cavaliere fu l' *Oratorio* sacro *L'Anima ed il Corpo* (1), che venne rappresentato in Roma nella Chiesa di S. Maria della Vallicella nel febbraio del 1600, dopo la sua morte. Questa è la sola opera di del Cavaliere pubblicata per le stampe in Roma nel 1608 insieme coll'opera del Caccini; e tutti due reclamavano l' invenzione del recitativo, che pur pretendevano essere il rinnovellamento della declamazione cantata dei Greci. Il del Cavaliere, sentendo il bisogno della modulazione della musica, mancava di una profonda conoscenza dell'Armonia, che sola poteva realizzarla.

La poesia dei quattro drammi musicati da del Cavaliere era della prelodata nobile dama lucchese Laura Guidiccioni della casa Lucchesini. Emilio del Cavaliere fu il primo Maestro celebre, dopo il Peri, che trattasse il genere pastorale artisticamente, come rilevasi dai due sopracitati lavori; e questi tentativi furono i veri precursori del *Dramma Lirico*.

Il Caccini, uomo di genio, a cui natura avea accordato il dono di una facile e spontanea cantilena, seppe farne brillante uso nelle composizioni dei *Madrigali*, *Sonetti*, *Arie*, *Canzoni*, e *Scherzi* da cantarsi ad una o più voci con accompagnamento della *Tiorba* (2),

(1) Quest' oratorio, dice il Burney, è il primo dramma religioso italiano in cui il dialogo trovasi interamente in forma di recitativo; e, secondo il Crescimbeni, è il primo di quanti poi ne furono scritti e messi in musica.

(2) *Tiorba*, specie di liuto. Sull'inventore di essa non può darsi notizia certa. Vi è chi pretende, e tra questi l'Arteaga, che verso il finir del secolo XVI fosse introdotta nell' arte da un Antonio Naldi detto il Bardella, musico al servizio della corte di Toscana. Altri le dànno il nome di *Chitarrone* (grande Chitarra), ed affermano che ancora prima che il Naldi fiorisse, essa *Tiorba* o *Chitarrone* esisteva e si faceva udire in Napoli, ed in altre parti d' Italia. Neppure sulla descrizione e sulla forma di questo strumento c' è accordo. V' ha chi dice che la Tiorba avesse due manichi legati parallelamente, che il più piccolo di questi manichi fosse simile a quello del liuto, e portasse lo stesso numero di corde; ed il secondo, di molto più grande, sostenesse le ultime otto corde, le quali servivano pel basso. E per contrario vi ha chi sostiene, e fra gli altri Lichtenthal, che il secondo era minore del primo manico. — Volendo dire anch'io la mia parola, mi pare che se s'è contrastata l'invenzione della *Tiorba* al Naldi, da nessuno pertanto gli è stato menomato il valore grande che nel sonarla addimostrava. Nè alcuno dei suoi emuli potè darsi il vanto di averlo potuto agguagliare nell' arte di accompagnare l'armonia sopra un basso numerato o senza numeri.

detta anche *Chitarrone*, ch' egli stesso suonava con perfezione e buon gusto. I suoi canti li raccolse in un volume, che pubblicò col titolo « Le Nuove musiche », nel 1601. E in una prefazione dice di essere stato lui il primo a scrivere quella specie di canti; e che avendoli fatti udire in una riunione di signori, furono accolti con grandi applausi, perchè la loro musica, a differenza di quella dei madrigali allora in voga, non era indifferente alle parole.

Collo spirito, che a lui non faceva difetto, comprese bene avere tutto a guadagnare in questa trasformazione dell' arte; ed essendo molto dotto nella scienza del contrappunto, si mise all'opera, musicando il Poema di una Monodia di Del Vernio. Nei diversi drammi del Caccini, rappresentati in casa Corsi ed alla Corte de' Medici, si trova qualche cosa di eminentemente drammatico, ed egli sorpassa in ciò i suoi contemporanei, del Cavaliere e Peri.

Le forme delle melodie del Caccini sono tutte sue peculiari, son lunghi i periodi delle sue frasi, e bene adatti all' espressione delle parole. Negli ornamenti del canto poi bene a ragione poteva dirsi solo ed unico, e tanto da non essere superato nè eguagliato d' alcuno del suo tempo.

I suoi Madrigali a voci sole offrono in questo genere de' tratti di molto buon gusto; ed ebbero torto Gerber ed altri scrittori di chiamare questi Madrigali delle Salmodie, e di negare a lui, come agli inventori del dramma, il titolo di grande artista.

D' altra parte tutti convennero sempre d'avere tanto il Peri quanto il Caccini esercitato una notevole influenza sopra la trasformazione dell' arte, che si operò nell' ultimo periodo del secolo sedicesimo, ed al principio del diciassettesimo. Ed al Peri non va per nulla scemata la gloria di avere col suo ingegno scrutatore contribuito alla creazione del melodramma (1). Le invenzioni però di questi egregi artisti non erano che la sola idea della grande creazione italiana del *dramma musicale*, ch' è stato l' aurora di quel periodo che toccò il sommo nell' arte. Ma era riserbato a **Claudio Monteverdi** l'effettuazione di questo colossale ritrovato. Egli seppe adattare al carattere dei personaggi ed alle situazioni drammatiche le combinazioni degli strumenti, e l' improntò di quella ma-

(1) Riportiamo qui testualmente un brano tolto alla prefazione della *Euridice*, scritta dallo stesso Peri:

« E per ciò, tralasciata qualunque altra maniera di canto udita fin qui, mi diedi tutto a ricercare l'imitazione, che si debbe a questi poemi; e considerai, che quella sorta di voce, che dagli antichi al cantare fu assegnata, la quale essi chiamano *Diastematica* (quasi trattenuta e sospesa) potesse in parte affrettarsi, e prender temperato corso tra i movimenti del canto, sospesi e lenti, e quegli della favella spediti e veloci, e accomodarsi al proposito mio (come l'accommodavano anch'essi, leggendo le poesie, ed i versi eroici) avvicinandosi all' altra del ragionare, la quale continuata appellavano; il che i nostri moderni (benchè forse ad altro fine) hanno ancor fatto nelle musiche loro. *Conobbi parimente nel nostro parlare alcune voci intonarsi in guisa, che vi si può fondare armonia e nel corso della favella passarsi per altre molte, che non s'intuonano, finchè si ritorni ad altra capace di movimento di nuova consonanza; ed avuto riguardo a quei modi ed a quegli accenti, che nel dolerci, nel rallegrarci ecc., in somiglianti cose ci servono, feci muovere il basso al tempo di quegli, or più, or meno, secondo gli affetti, e lo tenni fermo fra le false e fra le buone proporzioni, finchè, scorrendo per varie note la voce di chi ragiona, arrivasse a quello che nel parlare ordinario intonandosi, apre la via a nuovo concento; e questo non solo, perchè il corso del ragionare non ferisse l'orecchio (quasi intoppando negli incontri delle ripercosse corde, dalle consonanze più spesse), o non paresse in certo modo ballare al moto del basso, e principalmente nelle cose, o meste, o gravi, richiedendo per natura l'altre più liete, più spessi movimenti.* Ma ancora perchè l'uso delle false o scemasse o ricoprisse quel vantaggio, che ci s'aggiugne dalla necessità dell' intonare ogni nota, di che per ciò fare potevan forse aver manco bisogno l'antiche Musiche ».

niera, senza della quale il dramma non potrebbe avere esistenza, nè risvegliare profonde emozioni. Questo sovrano ingegno aveva nell' anima il germe di una riforma radicale, e dell' indipendenza dell' arte. Iniziando un nuovo periodo, con nuove forme, aprì la via al genere teatrale dei nostri giorni; e sottraendo la musica alle pastoie del canto fermo, gittò le vere fondamenta della commozione drammatica. Era in quel tempo per regola vietato usar certi rapporti di note nelle scale, onde tornava impossibile la nota detta *sensibile*, perchè la scala antica in uso allora era composta di due tetracordi come la moderna; ma nel primo tetracordo lo stesso punto d' arrivo era punto di mossa, cioè erano due tetracordi congiunti in maniera che la settima si trovava di sua natura minore; ma questo egregio Veneziano rompendo le pedantesche catene ardì mettere in rapporto la 4ª, la 5ª e la 7ª nota della scala, adattando la scala coi tetracordi disgiunti, cioè collocando come secondo punto di partenza la quinta del tono, e così ottenne la settima maggiore, onde creò le dissonanze naturali dell'armonia. La gloria poi di aver preparato l'uso delle dissonanze è dovuta al genere *sincopato*, invenzione tutta italiana. Al Monteverdi seguì lo Scarlatti il quale adottò nella forma drammatica la sostituzione del sesto grado del modo minore misto agli accordi dissonanti naturali, e facilitò lo svolgimento delle più belle e svariate forme melodiche. Questo fu il germe delle note ineffabili di Durante, Leo, Pergolesi ed altri, e con nuove mirabili trasformazioni quello dei drammi di Jommelli, Piccinni, Cherubini, Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti, e se Iddio non ci abbandona, come scrisse il dotto Comm. Landolfi, di altri molti assai d'italiana progenie. Accingendomi a parlare di un essere creatore mi è d'uopo seguire l' andamento delle sue composizioni, e vedere come poco a poco in esse siasi infiltrata tutta la scienza della moderna tonalità, fondamento della moderna musica.

Claudio Monteverdi nacque in Cremona alla seconda metà del secolo XVI, nel 1568, da oscuri e poveri parenti, ed ebbe per maestro Marcantonio Ingegneri (1), abile contrappuntista ma privo d'invenzione, che trovavasi al servizio di Francesco Gonzaga Duca di Mantova. Dopo breve tempo il duca ammise tra i musicisti della sua corte il Monteverdi, come suonatore di viola. Morto l'Ingegneri, ne divenne il successore, dal 1603 al 1613, nel quale anno i Procuratori dell'illustre Cappella Ducale di S. Marco deliberarono che il solo Artista in Italia degno di occupare l'importante ed onorifico posto del defunto Cesare Martinengo, era il Monteverdi. E così, con gran solennità, gli fu conferita la nomina. Appena giunse in Venezia, i signori Procuratori della repubblica gli diedero ducati 50 per indennità di viaggio; e, perchè l' appannaggio di quella famosa cappella era di soli 200 ducati annui, in considerazione dell'alto suo merito, gli fu aumentato a 300, e più tardi portato anche a 400; oltre a molte gratificazioni di cento ducati, che riceveva in diverse circostanze.

Nei primi anni del secolo XVII, cioè nel 1606, scrisse l' opera seria *Orfeo* sopra parole del Poliziano; ed indi, nel 1607, per le nozze del principe Francesco Gonzaga, figlio del Duca di Mantova con Marghe-

(1) L' Ingegneri era della famiglia dei celebri fabbricanti d' organi in Venezia. Credesi che abbia appresa l' arte della composizione dal Willaert e dallo Zarlino.

rita di Savoja, musicò l'*Arianna* (1), e nel 1608, o, come altri vogliono, 1609, il *Ballo delle ingrate*, che, insieme con le due opere anzidette, venne eseguito nella Corte di Mantova. « Nell'*Orfeo*, dice il Clement, questo « gran compositore introdusse delle « nuove forme di recitativo, creò « l'aria ed il duetto scenico, ed « immaginò delle varietà d'istru- « mentazione di un effetto vivissimo « e piacente ». I suoi ritmi, meglio definiti pel ritorno di certe idee principali, in una maniera periodica, accrebbero l'effetto della musica drammatica, innestandole tutto l'accento della passione, creando la modulazione, e ponendo nuovi rapporti di note e combinazioni di armonia. Per la sua strumentazione, meglio adattata al carattere dei personaggi e alla situazione drammatica, eccelse fra i maestri del suo tempo. Egli però non fu dotto musicista nel vero senso della parola, e lascia molto a desiderare nelle sue prime composizioni; ove si trovano delle false relazioni e delle durezze armoniche, ma che disparvero, non però interamente, nelle opere pubblicate in seguito, e che furono tanto ricche d'innovazioni e di tante svariate e nuove bellezze, che da lui, inventore, la moderna tonalità prese un nuovo e sublime slancio. « È veramente singolare, « dice il dotto M. Gevaert, che l'uo- « mo a cui si attribuisce l'invenzio- « ne della tonalità moderna sia pre- « cisamente di tutti i compositori « del suo tempo quello di cui le « successioni armoniche ci ferisca- « no più vivamente; e quantunque « non sia potuto giungere giammai « alla perfezione del contrappunto, « pure nel terzo libro dei suoi Ma- « drigali a 5 voci, composti nel « 1594, ed eseguiti a Ferrara, nella « ricorrenza delle doppie nozze di « Filippo III re di Spagna con Mar- « gherita d'Austria, e dell'Arciduca « Alberto d'Austria con l'infante di « Spagna Donna Clara Eugenia, « aprì all'arte novella via. Con « quello particolarmente dal titolo « *Cruda Amarilli* la rompe proprio « apertamente con le tradizioni del- « la scuola Fiamminga. Questo ma- « drigale fu che eccitò la collera de- « gli ortodossi della musica di quel « tempo, che da per tutto allora « tenevano il primato. Ma nel fon- « do nulla fecero, anzi le loro cri- « tiche e i loro sarcasmi servirono « ad ingrandire la sua riputazione, « e portare più in alto il suo nome « ed i suoi successi». Il Padre Martini professava tale e tanta ammirazione per questo Madrigale, che lo citava come modello di perfezione pel suo genere, e ne fa l'analisi, terminando così: « *Ognuno* « *comprenderà facilmente a qual* « *punto questo illustre composito-* « *re (eccellente nell'arte sua) sa-* « *peva distinguere uno stile dal-* « *l'altro ed usare la verità con la* « *sua giusta misura* ». Un tale apprezzamento del più sapiente teorista musicale del Secolo XVIII basterebbe solo per attestare il genio e l'alto valore artistico del Monteverdi.

Come afferma il Fétis, a Mon-

(1) Il lamento di *Arianna* per l'abbandono di *Teseo*, sollevò negli ascoltanti un trasporto di ammirazione, e questa composizione per lungo tempo passò per una meraviglia dell'arte. Ed uno scrittore del tempo, facendo il racconto della rappresentazione, disse: « Il la- « mento di Arianna sullo scoglio fu cantato con « tanta espressione e rappresentato di una « maniera sì patetica, che non vi fu nessuno « spettatore che non si fosse intenerito, nè al- « cuna dama che non avesse versato una lagri- « ma di compassione ». Monteverdi era talmente contento di questa sua creazione, che, 33 anni dopo, l'adattò a delle parole latine esprimenti le lamentazioni della Vergine al piede della croce, che porta il titolo « *Pianto della Madonna sopra il lamento dell'Arianna* ». Alcuni tratti di questa sublime composizione ecciterebbero anche oggi l'ammirazione degli artisti; e, malgrado delle forme uscite di moda, questo lamento, eseguito da una cantante di valore e di sentimento, farebbe versare lagrime, destando profonda emozione.

teverdi solo spetta la gloria d' avere inventato o scoverta la tonalità moderna, e di essere stato il primo a praticarla nella maniera più spiccata, più intera, attaccando degli accordi *dissonanti senza preparazione*, e sì apertamente, come mai si era usato prima. Egli, con l'acume che natura gli aveva donato, seppe ringiovanire il vecchio contrappunto ecclesiastico, inoculandogli il sangue nuovo della moderna tonalità; e, creando frasi e periodi melodici, stabilì l'armonia tonale.

Non s' inventa se non si tenta, e l' invenzione spesso viene dalla riflessione di un caso qualunque a cui da altri non si era posto mente (1).

Gli avversarii del Monteverdi nel criticarne le innovazioni, che alcuni chiamarono stranezze, e che meglio avrebbero potuto dirle arditezze, non prevedevano certamente dover tali tentativi condurre alla completa rivoluzione dell'Arte musicale.

Nel 1597 compose il 4.° libro dei Madrigali, che diresse « agli studiosi lettori ».

Riportiamo qui testualmente le parole che Claudio Monteverdi indirizzava ai suoi lettori alla fine del 5.° libro de'suoi Madrigali a 5 voci, stampati nell'anno 1599. Dalle stesse parole si rileva apertamente, come asserì il Fétis, che il Monteverdi avea piena coscienza di riformare essenzialmente l'armonia.

« Studiosi lettori,

« Non vi maravigliate che io « dia alle stampe questi madrigali, « senza prima rispondere alle oppo- « sizioni, che fece l'Artusi (2) con- « tro alcune minime particelle di « essi, perchè send' io al servizio « di questa serenissima altezza di « Mantova, non sono patrone di « quel tempo che tal' hora mi bi- « sognerebbe. Ho nondimeno scritto « la risposta per far conoscere che « non faccio le mie cose a capo, et « tosto che sia rescritta uscirà in « luce, portando in fronte il nome « di *Seconda Pratica*, ovvero *Per- « fetion* della moderna musica, del « che forse alcuni l' ammireranno, « non credendo che vi sia altra pra- « tica che l'insegnata dal Zarlino, « ma siano sicuri che intorno alle « consonanze et dissonanze vi è an- « co un' altra considerazione diffe- « rente dalla determinata, dalla qua- « le, con quietanza della ragione et « del senso, discende il moderno « comporre, et questo ho voluto « dirvi si perchè questa mia voce « *Seconda Pratica*, tal' hora non « fosse occupata da altri, si perchè « anco gl' ingegnosi possino fra- « tanto considerare altre seconde « cose, intorno all'armonia, et cre- « dete che il moderno compositore « fabrica sopra li fondamenti della « verità.

« Vivete felici ».

Il celebre violinista Francesco M. Mangars così scrisse di lui: « Monteverdi, maestro compositore « della chiesa di S. Marco, che ha « ritrovato una nuova maniera ed « ammirevolissima di comporre tan- « to per le voci che per gli stru-

(1) Nel 1665 essendo Isacco Newton nel podere di Waalstorpe seduto sotto un melo, che tuttora si mostra, gli cadde dall'albero un pomo sul capo. Quest' accidente, che per ogni altro sarebbe passato inosservato, risvegliò nella mente di quel grand' uomo il germe della teoria sul *moto uniforme ed accelerato* e sulla *gravitazione universale*. — Galileo Galilei vide nella chiesa di Pisa oscillare una lampada, ed ebbe l'idea delle leggi del Pendolo.—Il Galvani, visto muoversi una zampa di rana messa a disseccare, aprì la via alla scoperta della pila elettrica.

(2) Gian Maria Artusi, Canonico regolare del San Salvatore a Bologna. Contrappuntista classico, teorista severo, nemico di tutte le innovazioni che potevano portare nocumento alle combinazioni matematiche, che sole erano autorizzate in quel tempo, chiamava corruttore dell'arte il Monteverdi, il quale invece ne venne riconosciuto riformatore. La Storia c' insegna che tutte le ardite innovazioni ebbero a soffrire persecuzioni.

« menti, mi obbliga a proporvelo, « come uno dei primi compositori « del mondo ».

È risaputo che Monteverdi è stato il primo a servirsi apertamente degli accordi dissonanti e delle progressioni armoniche arditissime per quel tempo. Le sue composizioni ottenevano da per ogni dove il più gran successo; ed il favore che godeva nelle Corti italiane mosse l'invidia dei maestri contemporanei, che, attaccandolo virulentemente, gli rimproveravano di trasgredire alle regole fondamentali dell'arte e di distruggere l'armonia sin dalle sue fondamenta. Tra coloro che gli mossero più acerba e crudele guerra, furono il Mei di Firenze e l'Artusi di Bologna; ma egli, sicuro di sè, percorreva trionfalmente la via; e solo per evitare le noie della maldicenza dei suoi pedanti persecutori, intraprese un viaggio, volendo andare a Roma. Ivi, appena giunto, fu ricevuto dal Papa Clemente VIII (1) colle più alte testimonianze di ammirazione e di stima; ed egli gli offrì la dedica di una *Messa* a sei voci col titolo « *Missa in illo tempore* », la quale ottenne un gran successo.

Il mondo musicale proclamava il Monteverdi inventore, innovatore e riformatore della novella musica, e la stessa Bologna, che venti anni prima avea fatto i più duri appunti e le più amare critiche alla sua musica, quasi per riparare all'antico mal fatto, quando egli fu a visitarla la seconda volta, lo accolse festevolmente, elogiandolo come il gran precursore di una nuova musica. L'Accademia *Florida*, con solenne deliberazione degli 11 giugno 1620, decretò di scrivere il nome di lui nell'albo dei componenti quel sapiente consesso, come omaggio dovutogli; ed il Padre Banchieri si congratulò con quest'accademia per un sì glorioso acquisto.

Citiamo qui le parole di Abramo Basevi nella *Introduzione ad un Nuovo Sistema d'Armonia* (Firenze, Tofani, 1862).

« Il *Monteverdi*, sul cadere del « secolo decimosesto, divenne quasi « per istinto l'interpetre del nuovo « bisogno dell'arte musicale rispet- « to alla trasformazione della to- « nalità. Dotato della facoltà di per- « cepire, se non ad un grado mag- « giore dei suoi coetanei, certo meno « adombrata dal pregiudizio delle « Scuole, egli osò adoperare alcune « dissonanze fino allora inusitate, « ed anco le doppie dissonanze co- « me quelle di 4ª e 9ª, 7ª e 9ª, 2ª e « 7ª; e perfino senza preparazione « la 5ª falsa e la settima. Anzi da « quest'ultima combinazione il Fétis « fa derivare la costituzione della « tonalità moderna; imperciocchè la « 7ª minore, considerata dagli an- « tichi come dissonanza artificiale, « cioè come *ritardo*, divenne, mer- « cè il Monteverdi, dissonanza na- « turale e indipendente nell'ordine « della tonalità moderna ».

Ed in altro luogo, parlando dell'accordo chiamato di *Settima* sulla dominante, ch'è il carattere ritmico e rappresentante di essa trasformazione, dice nascere la tonalità moderna dalla scoperta di Monteverdi, cioè dall' uso dell' accordo di *Settima* di dominante senza preparazione; accordo che, formando la cadenza autentica per la sua affinità collo accordo perfetto sulla tonica, stabilisce la tonalità.

È a giusto titolo dunque che il Monteverdi va considerato come inventore della moderna tonalità, felicemente impiegata nelle sue opere; ed i soli frammenti di *Orfeo*

(1) Alcuni dicono Pio V, ma sbagliano, essendo questo Pontefice morto nel 1572, cioè quando il Monteverdi avea solo 4 anni; laddove Clemente VIII governò la Chiesa dal 1592 al 1605.

e di *Arianna* bastano per mostrare quanto egli fosse grande. M. Ernesto David che scrisse, nella *Revue et Gazette musicale de Paris*, una erudita biografia di Monteverdi, dalla quale molto vantaggio abbiamo cavato per questa nostra monografia, dice, e non è solo a dirlo, che Monteverdi introdusse degli accordi dissonanti come quello della settima dominante e della settima sensibile con una arditezza inusitata ai suoi predecessori. Rese perciò la musica più espressiva, ed il canto in rapporto più omogeneo alle parole.

Monteverdi fu detto essere la gloria del suo secolo, ed il promotore dell' armonia tonale.

Noi crediamo utile per la storia dell' arte qui riportare i titoli di tutte le altre sue opere; almeno di quelle conosciute, che indubitatamente contribuirono allo slancio dato alla musica in quel periodo di tempo. Nel 1617, chiamato dal Duca di Parma Ranuccio Farnese, scrisse quattro intermezzi sopra la favola degli *Amori di Diana ed Endimione*. Nel 1619 pubblicò il settimo libro dei Madrigali, che dedicò alla Duchessa di Mantova Caterina dei Medici Gonzaga, con la data del 13 dicembre dello stesso anno, colle seguenti parole:

« *Questi miei componimenti quali si siano, fanno pubblico ed autentico testimonio del mio divoto affetto verso la serenissima casa Gonzaga, da me servita con ogni fedeltà per dieci anni* ».

Nel 1621 compose una *Messa di Requie* ed un *Deprofundis*, che fece eseguire in Firenze per i funerali di Cosimo II de'Medici. Nel 1624 musicò il celebre episodio della *Gerusalemme*: *La morte di Clorinda*, *uccisa dalla mano di Tancredi*. In questo, più che in altre sue anteriori musiche, col pensiero fisso e dominante di creare, colle sue ispirazioni, nuove forme musicali più melodiche, decisamente mise da banda tutte le antiche tradizioni della scuola fiamminga, ed il felice risultato ottenuto giustificò tutta la sua (allora creduta) temerità.

Il genio che arditamente spiega il suo volo verso le bellezze ancora incognite di un'arte, innovandone i principii, spesso viene dal suo secolo giudicato *temerario*, *pazzo*, e talora anche *incoerente*. Spetta sempre ai posteri rendergli completa giustizia. La scena dell' episodio sopradetto, circoscritta in un duetto tra Soprano e Tenore, con accompagnamento di strumenti da corda, ebbe un grandissimo successo in casa del Senatore Girolamo Mocenigo, dove lo fece per la prima volta eseguire.

Nel 1627 la corte di Parma, che ben ricordava il plauso strepitoso che si ebbe la *Diana ed Endimione*, l'invitò a comporre cinque *intermezzi* sul soggetto *Bradamante* e *Didone*; e due anni dopo, nel 1629, la città di Rovigo, per festeggiare la nascita del suo podestà Vito Morosini, nobile veneziano, dimandò ed ebbe dal Monteverdi una cantata intitolata *Il Rosaio Fiorito*, che l'antica Accademia di quella città, detta de' *Concordi*, fece eseguire di una maniera veramente ammirevole. L'anno seguente musicò un' azione drammatica di Giulio Strozzi, intitolata *Proserpina rapita*, nella ricorrenza delle nozze della figlia del Senatore Mocenigo con Lorenzo Giustiniani. Pel merito della musica, per la pompa della messa in iscena e per la perfetta esecuzione dei cantori, dell'orchestra, delle danze e delle macchine, produsse un insieme di tanto bell' effetto, che dopo lungo tempo se ne parlava ancora.

È in questo periodo della vita di Monteverdi, che l'indirizzo delle

rappresentazioni sceniche ebbe completo sviluppo. Mi è quindi necessaria una digressione, essendomi qui imposto non di far solo le biografie degli uomini che illustrarono l'arte, ma ancora di seguir questa in tutti i suoi anche minimi svolgimenti.

Il primo passo alle rappresentazioni sceniche fu dagli Italiani fatto con le *Favole*, gli *Oratorii* e le *Pastorali;* e l'idea della musica veramente drammatica venne con tali primitive rappresentazioni concepita da essi. La portarono quindi di mano in mano ad opera perfetta ed a tal grado di eccellenza, da pigliare le forme di una creazione. Però la forma musicale era in principio la madrigalesca, forma comune alla scuola Fiamminga, e che dominava in Italia prima del Palestrina e dell'invenzione del recitativo. Tale scuola, fra i rigori del contrappunto e l'aridità del calcolo, scarsa d'innovazione, quasi priva di melodia, e sprovvista affatto di gusto, riusciva noiosa e di una desolante monotonia, e restava sempre allo stesso punto fin da quando veniva capitanata da Obrecht e da Josquin. Cresciuto il pregio della lingua italiana, divenne abbastanza comune l'uso di accoppiar la poesia alla musica, e già *Cori* ed *Intermezzi* musicali si vedevano innestati alle tragedie e alle commedie, rappresentate in occasione di grandi cerimonie e di pubbliche feste.

Ma sino a questo tempo le rappresentazioni teatrali in musica e le discussioni accademiche erano il privilegio dei patrizii e dei ricchi mercanti, nei palagi dei quali si eseguivano; ed il popolo non vi prendeva parte alcuna. Il successo però della *Proserpina rapita*, che sotto tutti i rapporti riuscì splendidissimo, suscitò la felice idea, ardua ad eseguirsi, al maestro Benedetto Ferrari, poeta e musicista di Reggio d' Emilia (soprannominato *dalla Tiorba*, perchè sonava tale strumento) ed al maestro Francesco Manelli, compositore di musica, nato a Tivoli, di aprire in Venezia un Teatro pubblico di musica, al quale si diede il nome di San Cassiano.

Nel 1637 adunque nacque l' Opera propriamente detta; ed i sullodati valentuomini, che non devono certo essere dimenticati, scrissero il Ferrari la poesia del dramma, *Andromeda*, affrontando per di più le spese della rappresentazione, ed il Manelli la musica; ed entrambi, con otto altri musicisti, l' eseguirono. Perciò l' *Andromeda* fu la prima opera pubblicamente rappresentata; e questo avvenne in Venezia.

Nell'anno appresso, 1638, composero la *Maga Fulminata*, che anche ebbe splendido successo. La novità e l'incantesimo di questi spettacoli incitarono i Veneziani a far costruire altri teatri, pei quali scrissero il Peri, il Caccini, il del Cavaliere ed il Monteverdi.

Dischiusa la palestra teatrale, il Monteverdi, quantunque in età avanzata, diede alla luce altre opere che furono accolte sempre con crescente favore.

Nel 1638 scrisse i *Madrigali guerrieri e amorosi*, pubblicati a Venezia, nei quali inserì l' episodio della *Gerusalemme liberata*, che dedicò alla maestà Cesarea dell'Imperatore Ferdinando. Nell' autunno del 1639 compose pel teatro dei S. Giovanni e Paolo, l'*Adone*, con poesia di Paolo Vendruccini, che si continuò a rappresentare per tutto il carnevale del 1640. In questo stesso anno, per l'apertura del teatro S. Mosè, offrì al pubblico veneziano l'*Arianna Modificata*. Nel 1641 scrisse due opere, *Le Nozze di Enea con Lavinia* ed *Il Ritorno di Ulisse in Patria*, con poesia di Giacomo Badoaro, patrizio veneto

Finalmente, nel terminare la sua gloriosa carriera, scrisse, nel 1642, *L' Incoronazione di Poppea*, con poesia di Bucciniello. Compose inoltre molta musica di Chiesa e gran numero di Canzoni e Madrigali. Il Monteverdi morì al principio del 1643. La singolarità del suo genio non fu da'contemporanei compresa, nè egli stesso sapeva quanto veramente valesse. Ci teneva solo a dichiararsi l'inventore dello stile concitato. Il giudizio incontrastabile che la storia dà di lui è il seguente: Egli ha più e prima di tutti contribuito alla completa trasformazione della musica ed alla creazione dell'arte moderna, con l'introdurre nell' armonia e nelle risoluzioni armoniche un nuovo sistema di tonalità, differente del tutto da quello del canto fermo; ed ha rinvenuto il vero elemento della modulazione. Devesi pure a lui, oltre alla scoverta della tonalità, l'accento delle passioni, il colorito della istrumentazione. Applicossi ancora a soddisfare il bisogno di un ritmo regolare appena allora accettato nel dramma. Con Monteverdi quindi è che s' inizia un nuovo periodo dello svolgimento della musica italiana, periodo davvero gloriosissimo per l' arte e per l' Italia.

Volendo mettere innanzi agli occhi dei lettori spiegato come in un quadro tutto il progressivo svolgimento della musica italiana, dal IV al XVII secolo, riassumo in brevi tratti tutto quello che finora siamo andati dicendo.

Nel IV secolo S. Ambrogio modifica il sistema dei Greci, e dai canti di questa nazione forma la musica degli *Inni* e delle *Antifone* per la sua chiesa.

Nel VI secolo **Gregorio Magno** (1) spoglia il canto fermo dalle forme barbare, rintraccia nelle antiche melodie greche la solennità del canto Ambrosiano, e crea il suo metodo.

Nell' VIII Secolo S. Giovanni Damasceno inventa nuovi segni, ognuno dei quali indicava un intero intervallo.

Nel X secolo Ubaldo, Ugbaldo o Hubaldo crea un migliore e più completo sistema consistente in alcuni punti e lineette oblique poste fra gli spazii delle linee parallele.

Nel XI Secolo **Guido D' Arezzo** inventa le *note*, *il rigo* e le *chiavi*, ne forma una dottrina tale da stabilire una nuova maniera d'insegnamento e lascia scritto il miglior trattato teorico pratico in fatto di cose musicali; introduce le *terze maggiori e minori*, e lascia sussistere l'*ottava* e la *quarta*, rigettando la *quinta* come troppo dura. Egli fu il primo a trovare l' armonia, ossia il concerto delle voci e dei suoni, e devesi ancora a lui l'invenzione del contrappunto e della prima distribuzione delle voci negli accordi dei cori in musica.

Nel XIII Secolo Marchetto da Padova determina le figure ed i valori musicali, e per la prima volta adopera il *Diesis*.

Nel XIV secolo Giovanni de Muris stabilisce l' uso degli spazii, e dalle sue teorie nascono le regole per la successione degli intervalli; inizia una nuova armonia, rigetta la *quarta* delle dissonanze, e pone come perfetta l'*unisono*, l'*ottava* e la *quinta*, e come imperfette le *terze maggiori e minori*.

Nello stesso XIV secolo Guglielmo du Fay de Chimay sostituisce alla *notazione nera*, che veniva usata fin dal XI secolo, la *notazione bianca*, della quale propagò l'uso e perfezionò il sistema, e adoperò i ritardi nelle dissonanze. Purificò l' armonia e la francò dalle

(1) Gregorio Magno, Guido d'Arezzo, Pier Luigi da Palestrina e Claudio Monteverdi sono i quattro grandi rappresentanti del progresso della nostra musica.

forme grossolane e dalle successioni delle *quinte*, delle *ottave* e degli *unisoni*.

Nel XV secolo Willaert fu il primo che immaginò il contrappunto doppio e fu inventore di nuove forme. Egli scrisse dei Salmi così detti *spezzati*, cioè a dire, divisi in più cori, che qualche volta si univano a 12 e a 15 voci; e la sua *Susanna* è considerata come il tipo degli Oratorii.

Alla seconda metà di questo stesso secolo Luca Marenzio stabilisce il sistema delle transazioni cromatiche.

Nel XVI secolo, dopo quattro secoli di musica figlia del calcolo, di combinazioni armoniche, e d'ingegnosi ritrovati, Pier Luigi da Palestrina ripone l'arte nelle sue naturali condizioni, ispirandola alla pura melodia: istituisce la nobiltà ed il carattere dello stile sacro, la purezza dell'armonia ed insieme la dolcezza e la maestà dell'espressione. Egli dette il nome al secolo in cui visse, e i posteri venerarono in lui uno dei più grandi modelli dell'arte musicale.

E nel XVII secolo Claudio Monteverdi la trasforma rinnovandola anche nelle sue vecchie fondamenta, rende il canto in rapporto colle parole, e stabilisce la tonalità moderna.

Lo sviluppo energico della musica profana travolse nei suoi vortici la musica sacra, ch' era stata per la riforma del Palestrina con tanta soavità sollevata; per qualche tempo s'introdusse nella Chiesa l'espressione drammatica, e la musica sacra perdette il suo carattere calmo, maestoso e pio.

La mescolanza di questi due generi, destinato ognuno ad adempiere un ufficio diverso, non doveva durare, nè potevano entrambi essere retti da una regola comune. Si affaticarono quindi gli studiosi a perfezionare l' arte, e vediamo Roma sostenere le classiche tradizioni col migliorarne le forme, e Venezia seguire tutte le meraviglie e le innovazioni dell'epoca.

Stefano Landi, musicista di un raro merito, nato verso la fine del XVI secolo, versato nel canto ecclesiastico di stile antico, unisce ad estese cognizioni un genio originale. Il suo dramma religioso *S. Alessio*, il cui libretto, di una rara stravaganza, fu scritto dal Cardinale Barberini, al quale la musica venne dedicata, racchiude nello stesso tempo delle scene del più basso comico e delle cose del tutto nuove e di buon gusto, sì nella forma della melodia come nel ritmo. Fuori ogni dubbio il Landi raggiunse lo scopo prefissosi di dare ad ognuno de' suoi personaggi un carattere tutto proprio.

A quegli amanti dell' arte poi che più a fondo volessero gustare tutto il bello ch'è in quest' opera, facciamo conoscere che nel nostro Archivio ci è una copia di tal dramma stampato in Roma dal Masotti nel 1634, col seguente frontespizio:

Il S. Alessio
dramma Musicale
dall' Eminentissimo et Reverend.
signore Cardinal Barberini
fatto rappresentare
al serenissimo Prencipe
Alessandro Carlo di Polonia
dedicato a Sua Eminenza
e posto in Musica
da Stefano Landi Romano
musico della Cappella di N. S.
e Chierico Beneficiato nella
basilica di San Pietro in Roma
MDCXXXIV.
Con licenza dei superiori.

La copia in parola, oltre al merito dell'edizione, racchiude tre incisioni in rame, di perfetta esecuzione, da poter servire a dare

un'idea dei teatri di quell' epoca (1).

Il Viadana e l' Agazzari rinvengono ed applicano le dottrine del basso continuo, de'segni, delle cifre, degli accessorii segnati sulle note; e riescono valenti nell' arte dello scrivere Benevoli, Nanini, Soriano, i due Anerio, Antonelli, Cifra, Giovanelli, Foggia ed Allegri.

Il Carissimi poi perfezionò le forme della *Cantata* e dell' *Oratorio*. Dopo le Cantate del Carissimi, delle quali s'ignora chi fosse il poeta, l'Abate Casti, patrizio Veneto, animato da Benedetto Marcello, diedesi a comporre delle Cantate; la *Cassandra*, il *Timoteo*, l'*Andromaca* e varie altre sono interessantissime anche riguardo al merito poetico, riscontrandovisi molte bellezze nuove per quei tempi. Il Carissimi usò più frequentemente la strumentazione nella musica chiesastica ed impresse alla melodia un carattere particolare, che può essere considerato come il tipo di quello dello Scarlatti; ma che da questa poi fu splendidamente sviluppato e perfezionato.

Il Cavalli, nativo di Crema, seguendo le orme del Monteverdi, si dette del tutto allo stile drammatico, e scrisse nel corso della sua laboriosa carriera trentanove spartiti, rappresentati in diversi teatri. Il suo stile energico ha una grande potenza di ritmo che non esisteva prima nella musica teatrale. La fama del Cavalli si è sparsa da per tutto, ed in Francia, quantunque fin dal 1567 la musica si trovasse affidata ad italiani, pure, nel 1660, il Cardinale Mazzarino, a solennizzare le nozze del Re Luigi XIV (1643-1715) con la infante di Spagna Maria Teresa, scrisse al Doge ed al Senato Veneto, per ottenere che il Cavalli dirigesse la parte musicale; ciò ch' egli fece con grande soddisfazione del Re e della Corte (2).

Il rapido volo della musica italiana non era stato seguìto dalle altre nazioni, e la scuola Fiamminga, un tempo sì fiorente, trovavasi al XVII secolo in piena decadenza. Qui però, giuntosi all' apogeo della gloria, non si ristette, e si rivolsero le cure al perfezionamento degli altri rami dell'arte, formandosi suonatori e cantori da far credere veri i miracoli della cetra d' Orfeo.

Fu pel canto che allora gli Italiani brillarono maggiormente, ed,

(1) Avevamo già pronto questo scritto per consegnarlo al tipografo, quando leggemmo annunziato che l'editore Guidi di Firenze era per dare alla luce il Sant' Alessio. Quest' annunzio cominciava: « Finalmente dopo 30 e più « anni di attive e infruttuose ricerche, venne « dato di scoprire l'esistenza di un esemplare « di questa famosa opera. . . . . » Piano con questi colpi di grancassa! Dove ha fatto le sue attive ricerche l' editore fiorentino? Se avesse pensato che a rintracciare uno spartito, la prima cosa che si richiedeva era di fare ricerche negli archivii musicali, non sarebbe sudato freddo per trenta anni continui, sempre infruttosamente.

(2) A conferma di quanto sopra è detto, riferirò, estratta dagli archivi precuriali di S. Marco, l' allocuzione indirizzata in pieno senato dall' Ambasciatore Francese al Doge, e la risposta di questo:

« Il mio potente Signore, S. M. il re di Fran« cia, volendo con splendide dimostrazioni ma« nifestare la sua allegrezza nella solennità del « suo matrimonio con la serenissima infante di « Spagna, ha raccomandato di fare appello agli « uomini più celebri di tutte le professioni. « Avendo saputo che il sig. Francesco Cavalli « organista di S. Marco è un eccellente compo« sitore di opere musicali, Sua Maestà mi ha « dato ordine di supplicare Vostra Serenità di « autorizzarlo a portarselo in Francia per uti« lizzarvi i suoi talenti. Dovendo essere la sua « assenza di lunga durata, S. M. desidererebbe « che piacesse alla V. Serenità di conservare « al sig. Cavalli il suo impiego nella chiesa di « S. Marco, con l' integrità del suo stipendio, « per tutto il tempo che resterà in Francia ».

Al che il Doge così rispose:

« Non essendo l'affare di grande importanza, « sarà facile il terminarlo. Questi nobili signori « ne delibereranno, e tutto sarà regolato secon« do il desiderio di S. M. e per riguardo all'E. V. « che noi particolarmente stimiamo ».

In conseguenza di ciò i Procuratori decretarono il permesso al Cavalli, secondo i desiderii dell' Ambasciatore non solo, ma furono autorizzati due distinti cantori della detta Cappella a recarsi anche in Francia per la scarsezza che ivi era di essi.

al sorgere del XVIII secolo, troviamo in ogni parte della nostra penisola formate Scuole di canto da *Francesco Peli* a Modena, da *Giovanni Paita* a Genova, da *Gasparini* e *Lotti* a Venezia, da *Fedi* ed *Amadori* a Roma, da *Brivio* a Milano, da *Francesco Redi* a Firenze, da *Pistocchi* a Bologna, da *Alessandro Scarlatti*, *Gizzi*, *Leo*, *Feo*, *Porpora* a Napoli. Dopo la fondazione dei Conservatorii, la scuola napolitana, con prodigioso volo, acquistò tanta fama e salì in tanta altezza, che prese il primato sì pel numero, come pel merito dei suoi compositori (1). Di questa specialmente noi intendiamo intrattenerci, e far rilevare, per quanto ci sarà possibile, l' influenza da essa esercitata sulle altre scuole della penisola non solo, ma sul progresso dell'arte in generale.

Perchè non si dica essere queste asserzioni generate da una nostra particolare prevenzione a favore della scuola musicale di Napoli, o sentimento di municipalismo, o passione di campanile, senza che veramente questa Scuola meriti encomii, riporto alcuni brani del Botta, piemontese, ricavati dall' ultimo libro della *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini*. E tanto più chiamo in mio aiuto l'autorità di sì chiaro scrittore, perchè dal celebre Maestro, al quale giustamente oggi il mondo musicale riverente s'inchina, Giuseppe Verdi, mi venne fatto tale appunto; e, mentre si compiaceva dell'opera mia, facevami amichevole rimprovero di «*passione municipale*».

Ecco quanto dice il Botta:

« Cade acconcio il discorrere del-
« lo stato, in cui si trovava la mu-
« sica al tempo in cui viene a ser-
« rarsi la presente nostra Storia.

« Pare a me, ed anzi certo sono,
« ch' ella pervenuta fosse a quel
« grado di perfezione, sopra il quale
« nulla più ne resta nè da desidera-
« re nè da aggiungere, ed al quale
« qualche cosa aggiungendo si va
« verso la corruzione. Ciò dal Con-
« servatorio di Napoli e dagli am-
« maestramenti di Durante princi-
« palmente riconoscere si doveva.
« Era quel Conservatorio come quasi
« il cavallo troiano, da cui uscivano
« non già uomini armati per incen-
« dere e distruggere le città, ma
« divini ingegni da eccellenti mae-
« stri informati, che per l' Italia,
« loro felice patria, poi per estere
« regioni portando andavano ciò
« che più l'anima molce ed innalza,
« e delle tristi cure che l' umanità
« tanto spesso affliggono, la solleva
« ed allontana. Non romorosi o ab-
« barruffati componimenti erano,
« ma per ciascun pezzo un' idea
« madre, un'idea architettonica, alla
« quale le altre come ancelle ad
« una regina per darle maggiore
« risalto e farla campeggiare ser-
« vivano . . . . . .
. . . . . .

« Nè complicati o meccanica-
« mente laboriosi erano i mezzi di
« cui quei divini ingegni si servi-
« vano per produrre così maravi-
« gliosi effetti. Semplicissimi erano
« e quasi direi invisibili questi mez-
« zi. Al mirare quei loro spartiti, as-
« sai poche note vi si vedevano; on-
« de quasi pareva che vi fossero ef-
« fetti senza causa. Ma la causa ap-
« punto più forte ed operosa era,
« perchè più semplice era, e sapeva
« batter bene in quella parte del
« cuore che abbisognava . . . .

(1) L' imparziale uomo di lettere François De Villars così scrive di essa: « Cette grande « école, mère et modèle de toutes les autres, a « fait rayonner sur l'univers les chefs-d'oeuvre « de ses compositeurs. La fécondité dont elle a « fait preuve dans touts les temps épouvante « l'imagination ».

« La maestria e la vera arte non « consistono nel far monti di note « e di strani e ricercati accordi, « ma nell' inventare motivi nuovi, « graziosi, adatti all' effetto che si « vuole esprimere, e questi accom- « pagnare con accompagnamenti « che gli ajutino non li soffochino. « Il qual modo di comporre, sicco- « me di maggiore effetto, così anco- « ra di maggiore difficoltà è; con- « ciossiachè assai più difficile bi- « sogna sia l'inventar cose ideali, « cioè i motivi (dono dato dal cielo « a pochi), che il raccapezzare cose « corporee, cioè gli accordi . . .

. . . . . .

« La poesia e la prosa erano pa- « recchie volte degenerate in Italia « e da quasi cinque secoli avevano « a più maniere di degenerazioni « soggiaciuto. La musica sola dai « suoi principii al suo apice grada- « tamente ascendendo, sempre si- « mile a sè medesima era proceduta, vero e sincero frutto italico « dimostrandosi.

« Tanto crebbe, che finalmente al « punto di perfezione pervenne, al- « lor quando Paisiello e Cimaro- « sa colle loro mirabili melodie in- « cantavano il mondo.

« Il secolo XVIII, dopo il cin- « quanta, fu per la musica ciò che « il secolo XVI fu per la pittura, « quando con le loro divine rappre- « sentazioni Raffaello e Michelan- « gelo provavano che la Grecia si « era in Italia trasportata . . .

. . . . . .

« Quando io dico che la musica « era a quei dì alla sua perfezione « giunta, non intendo già, che, rot- « te alcune consuetudini teatrali, « non si potessero impinguare le « musiche delle Opere drammatiche « con maggior numero di pezzi di « nervo, che ciò si poteva acconcia- « mente ed utilmente fare; ma so- « lamente voglio dire che il meto- « do del comporre i pezzi che si « usava allora era il vero ed il più « perfetto che si possa immaginare « e che il dipartirsene è un andare « verso la corruzione.

« Ciò è così vero che nelle musi- « che meccaniche che si odono e si « ostentano oggidì, i pezzi che fan- « no maggiore effetto, e più nel « cuore s' imprimono e più nella « memoria si serbano sono appunto « quelli che al fare dell'antica mu- « sica da noi rammentata si ravvi- « cinano, ed in quello stile si rav- « volgono. Il muovere i cuori è il « vero ufficio della musica, non « quello di assordare le orecchie, e « perchè appunto il primo effetto « può fare, fra le divine Arti fu « collocata, ed i poeti le loro più « alte composizioni incominciavano « cantando . . . . . .

. . . . . .

« I maestri sterili, cioè incapaci « di trovare motivi nuovi sono ap- « punto quelli che danno nel fra- « casso. Manca in loro la divina « favilla, e per ciò fanno ciò che « anche i venti sanno fare nelle echi « cave. Questa è una età pessima- « mente corrotta. Nel morale vuo- « le la forza, nella musica il fra- « casso. I compositori sono diven- « tati servi delle orchestre, le quali « sempre vogliono sbracciarsi per « fare un gran rumore, e far vede- « re che sanno sonare le difficoltà « ed eseguire il concerto; i cantan- « ti sono soffocati ed obbligati di « strillare, ed il pubblico che ha « perduto il cuore ed è divenuto « tutto orecchie, applaude: gente « veramente da tamburi e da can- « noni » . . . . . .

. . . . . .

Questi brani sono qui riportati come una testimonianza favorevole alla scuola musicale di Napoli, senza che dal canto mio si convenga in tutti i giudizii dell' illustre storico.

La prima parte del còmpito as-

segnatomi finisce qui. Esposi a volo la storia della musica italiana: ora mi resta ad esporre quella dei nostri Conservatorii. Debbo domandare scusa ai lettori benigni, per qualche fallo, in cui io involontariamente sia caduto, e per le tante digressioni nelle quali spesso mi sono lasciato trasportare. Alcune volte però se le digressioni allontanano dal soggetto, sono necessarie a meglio chiarire ed a consolidare con ragionamenti alquanto estranei i principii dai quali l'autore è stato guidato nel corso dell'opera sua. Per le opinioni del grande storico sento ora il dovere di manifestare come egli fu quasi profeta e come veramente fin d'allora presentiva il danno che il troppo realismo avrebbe apportato alla musica.

Tutte le forze del mio povero ingegno le rivolsi a menare a termine questo lavoro, agognando a fare cosa utile per l'arte. Sono riuscito nel mio intento?... La risposta l'aspetto dai giudici imparziali, i quali solo prego di tener conto della mia buona volontà e dell'amore e della coscienza con la quale mi misi ad un'opera di tanta importanza; e nel caso mi si volesse tacciare di troppa fiducia in me stesso nell'averla intrapresa, si ricordino che volli solo additare il cammino agli altri, e ripetei ai lettori: « Ho io fatto una « bozza e un modello, sopra il quale « que' che verranno non solamente « possano fabbricare un bel corpo, « ma dargli vita ed alla eternità « consegnarlo; il che da me non po- « trebbe avvenire giammai ».

QUADRI SINOTTICI

DELLE SEI SCUOLE MUSICALI ITALIANE

CIOÈ

DELLA NAPOLITANA (L'ANTICA), BOLOGNESE, LOMBARDA, VENEZIANA, ROMANA, FIORENTINA.

NEI SECOLI

XV, XVI, XVII, XVIII, XIX.

SCUOLA NAPOLITANA

FONDATA NEL 1480.

Dovendomi occupare della scuola Napolitana (l'antica, cioè quella anteriore alla fondazione dei Conservatorii), converrà premettere alcune notizie su qualche maestro fiammingo; perchè Ferdinando d'Aragona, il primo a fondare in Italia una scuola di musica propriamente detta, chiamò a tal fine dalle Fiandre dotti musicisti, per trovarsi in quel periodo di tempo, come altrove da me è stato accennato, trascurata tale arte nella nostra penisola. Essendo però i nostri Conservatorii fondati nel 1535, cioè solo 55 anni dopo la venuta del Tinctor, toccherò solo di tre maestri Fiamminghi, e di quegli altri pochi nostri, che, quantunque non appartenenti ai Conservatorii, pure recarono onore alla patria ed all'arte. E non faccia meraviglia se cito qualcuno di essi anche dopo che venne stabilito il novello ordine di cose; ma scopo mio principale però sarà di occuparmi specialmente di quelli che impiantarono l'attuale scuola Napolitana. Essa ebbe a capi Alessandro Scarlatti (fondatore), Francesco Durante, Leonardo Leo, Francesco Feo, e, più tardi, Sala, Caffaro, Speranza, Cotumacci, Fenaroli, Tritto, e Nicolò Zingarelli. Le biografie di costoro e di tutti i loro seguaci, usciti dai nostri Conservatorii, sono oggetto principale della presente opera; questi fanno parte di una scuola tutta locale, mentre gli anteriori vanno considerati come appartenenti ad altri sistemi, ma pur sempre stimabili per il loro merito artistico.

Le brevi notizie biografiche, che trovansi in questi quadri sinottici, sono attinte la maggior parte all'opera del sig. F. J. Fétis: *Biographie Universelle des Musiciens.* Quantunque l'egregio scrittore non si mostri per nulla tenero coi compositori italiani, pure in onore del vero deve convenirsi essere il suo libro, meno alcune mende, il migliore che possa venire consultato, se non per imparzialità di critica—chè spesso l'autore fa trasportarsi da antipatie personali,—al certo per le diligenti e coscienziose ricerche.

N. B. Quei maestri, il cui nome è segnato con un asterisco, sono notati perchè li novera il Cerreto nell' opera: *Della pratica musica vocale e strumentale*—libro III, pag. 156 —; ma di essi non mi è stato possibile ritrovare notizie in nessuna raccolta biografica, nè negli speciali trattati di musica. Il Cerreto, nel suo *Melopeo*, pensò ai contemporanei più che agli avvenire, altrimenti sarebbe stato più largo di notizie sugli artisti che furono segnalati ai suoi dì pel valore addimostrato, sì nell' eseguire come nel comporre. Di chiara fama ai suoi tempi, ogni parola di elogio per quegli artisti sarebbe tornata superflua, ed il Cerreto se ne astenne. È stato danno pei posteri, ma del silenzio del Cerreto non è da fargli colpa; le arti liberali a quell' epoca, specie la musica, erano più considerate come passatempi e ricreazioni, che come parti integranti delle umane conoscenze.

MAESTRI DI CAPPELLA COMPOSITORI

DEI SECOLI XV, XVI, XVII, XVIII.

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
1	Guglielmo Guarnier o Guarnerius.	Insegnava a Napoli nel 1478 (1).	1420	
2	Giovanni Tinctor.	Fu chiamato da Ferdinando l'Aragonese a fondare qui in Napoli una scuola di Musica. Nacque a Nivelles, o a Paperinghe— secondo il Paloschi — e non è certo in quale anno nascesse. Nel 1875 a Nivelles inaugurossi un monumento in suo onore (2).	1435 circa	1520
3	Bernardo Ycart o Hycart.	Teorico dotto e rinomato, tanto ch'ebbe delle dispute col Gaforio. Fu cantore di questa R. Cappella di Napoli il 1480 (3).	1440	
4	Antonio Scandelli.	Fu maestro di Cappella dell'Elettore di Sassonia e visse in Dresda.	1520	1580
5	Fabrizio Dentice.	Fratello di Scipione.	1526	
6	Rocco Rodio.	Nato in Calabria (4).	1530 circa	
7	Luigi Dentice.	Gentiluomo Napolitano.	1550 circa	

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
8	Carlo Gesualdo. Principe di Venosa.	È il celebre autore dei Madrigali. (5)	1550	1614
9	Scipione Cerreto.	(6) «	1551	1631
10	Scipione Dentice.	«	1560 circa	
11	Pomponio Nenna.	(7) «	1560	
12	Francesco Araja.	(8) «	1700	1770
13	Gennaro Astaritta.	(9) «	1749	
14	Franc. Provenzale.	«	1610 circa	
15	*Francesco Surrentino	Fu prete napolitano.		
16	Scipione Stella.	Napolitano. Oltre il nome, il Cerreto non ci fa sapere altro. Giov: Batt:a Doni invece asserisce che fu lo Stella monaco e dotto compositore e che morì il 1635.		1635
17	*Gioan Antonio ed Agostino Agresta.	Fratelli. Napolitani.		
18	*Prospero Testa.	Napolitano ed Ebdomadario.		
19	*Pietro d' Alem.	Fiammingo; per antichità Napolitano. Niente si conosce delle composizioni di questo maestro.		
20	Camillo Lambardi.	Napolitano. Fu maestro dell'Annunziata. Di lui si conosce un'opera intitolata: *Responsorii della Settimana Santa*, col *Benedictus* e *Christus factus est*, a 2 voci.		

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
21	Scanio Maione.	Napolitano; vivea nel 1601. Sonava anche l'arpa.		
22	Luca Bolino.	Di Nola, e per antichità Napolitano. Eccellente suonatore e compositore di liuto.		
23	Gian Domenico Montella.	Napolitano; organista e suonatore d'arpa e liuto.		
24	Diego Ortiz.	Nato a Toledo; per antichità Napolitano; fiorì nel secolo XVI. Maestro di Cappella Vicereale, ed autore di varie opere teoriche scritte nell'idioma spagnuolo. Vantasi di avere apportato varie innovazioni nell'arte; ma queste gli sono contrastate dall'abate Baini. Dall'Ortiz fino allo Sciaffino (n. 32) il Cerreto fa una categoria di questi maestri quali « Compositori morti prima del 1601 ».		
25	Giovan Domenico di Nola.	Per antichità Napolitano. Fu prete e Maestro dell'Annunziata e fece innovazioni nell'arte. Fra le altre vi fu quella di fare udire contemporaneamente orchestra e voci.		
26	* Giovan Andrea Alcalà.	Napolitano, e prete.		
27	* Gioan Tommaso de Benedictis.	Di Pascarola, per antichità Napolitano. Fu prete.		
28	*Giov. Domenico Viola.	Napolitano.		

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
29	*Bartolomeo Le Roy.	Borgognone, per antichità Napolitano. Di questo artista non si ha notizia alcuna. Il Cerreto, come degli altri segnati con asterisco, ce ne fa pervenire il nome soltanto. La Storia dell'arte in Francia annovera tre Leroys, o Le Roys. Il primo, Guglielmo, fu maestro della cappella di Luigi XII; Adriano fu pur compositore e sonatore di liuto; e Stefano cantore, e tutti e tre contemporanei del nostro Bartolomeo.		
30	* Gaetano Fabrizio.	Napolitano.		
31	* Pitigliano.	Abate napolitano.		
32	Stefano Lando.	Napolitano.	1590 circa	
33	* Giustiniano Forcella.	Per antichità Napolitano.		
34	* Agnello Sciaffino.	Napolitano ed Ebdomadario.		
35	* Gioseffo Marancia.	Napolitano. Il Cerreto annovera questi e i due seguenti come « Sonatori eccellenti di organo della Città di Napoli, che allora (1601) ancora viveano ».		
36	Gioan de Macque.	Per antichità Napolitano, ma fiammingo di nascita. Fu organista del Vicerè di Napoli, ed occupò questo posto dal 1540 al 1592.	1510	

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
37	* Cristofaro Burgon.	Vivea nella metà del secolo XVI.		
38	* Il Zagarro.	Napolitano. Il Cerreto novera tutti i seguenti come « Sonatori eccellenti della città di Napoli », morti ai suoi tempi.		
39	* Gioan Tommaso di Majo.	Napolitano.		
40	* Mattia di Lega.	Napolitano.		
41	* G. B. Vitale, detto il *Principe*.	Napolitano.		
42	Antonio Valente, soprannominato il *Cieco*.	Napolitano. Di questo organista, che fece progredire l'armonia, nel 1580 si pubblicò una collezione di pezzi per organo, intitolata: *Versi spirituali sopra tutte le note con diversi capricci per sonare sugli organi.*		
43	* Nicolò Francese.	Per antichità Napolitano.		
44	* Agostino Bianco.	Per antichità Napolitano.		

NOTE

AL QUADRO PRECEDENTE

(1) Per l'ordine cronologico, va in primo luogo citato il **Guarnerio** o **Guarnerius** nella scuola Napolitana, non solo perchè trovavasi in questa città quando il Tinctor venne chiamato ad insegnarvi, ma per essersi poi anche a questo unito nel dare pubbliche lezioni. Le notizie che di lui si rinvengono dimostrano chiaramente come fosse nativo delle Fiandre. In un manoscritto del XVI secolo, contenente delle canzoni Francesi e Fiamminghe a tre e quattro parti, una comincia con le parole *Consolez moi*, e porta sul frontespizio: *Guith Guarnerius Belg.* Si è trovato ancora un Mottetto di lui, pubblicato a Parigi da Attaignant nel 1542, ed una canzone francese pubblicata dallo stesso editore. Godeva da per tutto fama di sapiente musicista, perchè in un codice conservato nella biblioteca della città di Cambrai, che contiene dei *falsi Bordoni* [1]) ed altri pezzi a quattro parti, su due manoscritti trovasi segnato *Guarnerius musicus optimus.* Il manoscritto è della metà del XV secolo, ciò che conferma l'epoca nella quale fiorì il Guarnerio.

(2) Posto eminente merita il **Tinctor** in questa scuola, per esserne stato il vero fondatore. Su tale punto però nulla mi resta ad aggiungere a quanto già ho detto parlando della fondazione delle scuole, ed accennerò solo alle poche notizie biografiche che di lui ci restano, ed al suo valore artistico. Il Tinctor nacque a Nivelles verso il 1435; e sino al 1458, anno in cui venne qui chiamato da Ferdinando I d'Aragona, nessuna sua notizia è giunta sino a noi. È noto solo che apparteneva alla Collegiata della Cattedrale di Nivelles. Il ricevere però tale chiamata dimostra chiaramente come già godesse fama di valente musicista; ed, oltre a ciò, come esso stesso s'intitola, era pure dottore in dritto civile, e qualche autore lo qualifica « *doctor utriusque juris* ». Recatosi in Napoli, fu da re Ferdinando immensamente prediletto, ed al 6 novembre 1476 venne nominato Cappellano del Re, e pare ciò fosse in occasione degli sponsali di Beatrice di Aragona con Mattia Corvino di Ungheria, essendosi celebrata la cerimonia degli sponsali e della incoronazione il 15 novembre dello stesso anno. Il favore che il Tinctor godeva presso il re viene da lui medesimo confermato colle seguenti parole, poste nella dedica del suo trattato di contrappunto, terminato nel 1477: « Porro non ignarus, optime regum, quam « ubero fonte amicitiae hoc est benevolentiae, me pro tuo insigni humani- « tate prosequeris hoc ipsum opusculum nomini praestantissimo dicare in-

« stitui. Sperans id lignum fore ardentissimum quo charitatis illius quam « hactenus erga me tua splendidissima majestas affecto est indeficiens lon- « ge flagrantius ardebit » ecc. ecc.

Da una lettera scritta mezza in italiano e mezza in latino del celebre Giovanni Pontano, da noi altrove testualmente riportata, a nome del Re di Napoli Ferdinando I di Aragona, il 15 Ottobre 1487, al suo maestro di Cappella Giovanni Tinctor, rilevasi che davagli incumbenza di recarsi al di là dei monti, in Francia, in Germania ed in altre regioni, per ritrovare dei buoni cantori pel servizio della sua Real Cappella. Ricevuto tale missione, il Tinctor si allontanò da Napoli ed arrivò nel Belgio sua patria, verso i primi mesi del 1488; e quest'epoca, come dice Trithème e Soventis, pare che sia l'ultimo periodo della sua vita. Schelling poi fissa l'epoca della sua morte nel 1520; ma è una supposizione senza valore, perchè non appoggiata a documenti. Quantunque l' Alemanno Godendak, o piuttosto Guttentag, che Tinctor chiamava *Bonadies*, avesse formato alcuni sapienti allievi, tra i quali si è segnalato Gaforio, resta sempre al Tinctor la gloria della fondazione della nostra scuola, la più antica in Italia.

Credesi aver avuto il Tinctor per amici e per collaboratori nella sua scuola Guglielmo Guarnerius, e Bernardo Ycart, musicisti Belgi. Del primo si è già detto innanzi; dell'altro brevemente accennerò.

(3) **Bernardo Ycart o Hycart** musicista belga del XV Secolo, venne in Napoli nel 1480, essendogli stato offerto il posto di cantore della Real Cappella. Ebbe grido di sapiente teorico e sostenne alcune discussioni sulla dottrina musicale con Gaforio. Delle sue composizioni sono pervenute sino a noi le *Lamentazioni di Geremia* a quattro voci, pubblicate in Venezia per Ottaviano de' Petrucci nel 1506. Vien ritenuto come uno dei professori della scuola del Tinctor, e s' ignora l' epoca della sua morte.

(4) **Rocco Rodio**, nato nelle Calabrie verso il 1530, o 1532, fu uno dei più sapienti musicisti che vanta la scuola Napolitana del XVI secolo. Esimio contrappuntista e scrittore didattico, acquistò la stima dei suoi contemporanei, ed il Maffei, gran filosofo del suo tempo, in una lettera che al Rodio stesso scrisse nel 1563, manifesta grande ammirazione per le sue opere. Il Cerreto, nella sua *Pratica musica*, lo pone nel 1601 fra gli egregi compositori viventi nella città di Napoli, e pare che allora il Rodio contasse circa 70 anni di età. Da nessun documento può rilevarsi l' anno della sua morte, ma da diversi credesi che dal 1601 il Rodio cessasse di dare alla luce nuove opere. Le sue composizioni sono quasi tutte ecclesiastiche, ed ottime per il suo tempo; ma ciò che acquistogli fama fu l'opera intitolata: *Regola di Musica*, che venne fuori in diverse edizioni con qualche variante nel titolo. Tale opera venne spesso citata da altri autori, fra i quali è da notarsi il P. Martini. Il Rodio è uno dei primi maestri, i quali abbiano dato le regole e l' esempio del *contrappunto da mente*. Le edizioni delle composizioni di Rodio sono rarissime. L' abate Santini, come si è già detto innanzi, ha messo in partitura dieci messe stampate in Napoli nel 1580, e tra queste la 7ª ha per titolo « *Ultimi miei sospiri* » e la 10ª « *Adieu mes amours* ».

(5) **Carlo Gesualdo** Principe di Venosa nacque verso la seconda metà del XVI secolo, ed ebbe per maestro nell'arte di comporre Pomponio Nenna. Fu provetto nel sonare diversi strumenti, e non aveva rivali nel liuto: amatore passionato della musica, ne divenne mecenate, ed assoldò nella

sua piccola corte de'compositori, cantori e strumentisti, e vi aprì una nobile gara per la esecuzione delle migliori composizioni del tempo.

Riporto testualmente dal Cerreto le seguenti parole: « Tutto mi par « che oggi si scorga nell'Illustrissimo Signor Don Carlo Gesualdo Principe « di Venosa, Nepote dell'Illustrissimo, e Reverendissimo Cardinal Alfonso « Gesualdo, al presente Arcivescovo di Napoli. Oltre che questo Signore « è raro sonatore di molti Stromenti, del Liuto ha passato il segno, e della « Compositione non è meno de gli altri Compositori eccellente, per haver lui « ritrovate nove inventioni di componimenti, ornandoli di bei pensieri, e « capricci, che forse danno meraviglia a tutti i Musici, e Cantori del mon- « do, lasciando da parte l'altre sue rare virtù. A questo Principe di più « non basta, che si diletti della Musica, ma ancora per suo gusto et in- « tertenimento tiene in sua Corte, a sue spese, molti Compositori, Sona- « tori, e Cantori eccellenti, che alle volte tra me medesimo vado conside- « rando, che se questo Signore fusse stato a tempo de gli antichi Greci, i « quali reputavano ignorante chi non sapea di Musica, con tutto che fus- « se stato dotto nell' altre scienze, siccome un' altra volta fu accennato di « Temistocle filosofo nel cap. 7 del 1. lib. che per non saper sonare in « un convito, ne restò con gran rossore, e scorno: crederia per certo, che « per sua memoria l'havrebbono fatto una statua d'oro, non che di « marmo ».

Compositore egli stesso ebbe uno stile tutto diverso dei suoi predecessori e contemporanei. Nel suoi madrigali a cinque e sei voci domina una maniera eminentemente malinconica e un poco somigliante alle antiche melodie scozzesi. Ciò però non deve essere attribuito ad imitazione alcuna, ma bensì allo speciale sentimento dell'autore. In primo luogo perchè la malinconia dominante nei madrigali di Gesualdo ha impronta tutta diversa dalle meste canzoni caledoni, ed io la vorrei dire quasi malinconia italiana; in secondo poi, perchè in quell' epoca molto difficilmente giungeva sino a noi una Canzone Scozzese, nella quale si potesse chiaramente osservare lo stile ed il sentimento.

Il principe di Venosa cercò il sentimento della parola per adattarla alla musica, comprendendo che in essa doveva esservi qualche cosa al di là del ritmo: ma l'arte allora ancora all'infanzia dal lato drammatico non offriva tutte le risorse che il genio di lui presentiva. Qualche autore ha pronunziato contro il Gesualdo giudizio severo ed ingiusto, accusando le sue composizioni come mancanti di melodia, mal disposte nelle parti, e piene d'incertezza ed imbarazzo; ma se invece avesse esaminato lo scopo delle scene da lui musicate, e vi avesse con sano criterio scorto il principio di una riforma, che poscia divenne gigante, avrebbe, senza dubbio, dato anche lui al Venosa il posto che nell' arte gli spetta.

Il Vassio ed il Bianconi chiamano il Venosa il principe dei musicisti, e G. G. Rousseau così si esprime parlando di lui: « *Ses madrigaux pleins de science et de goût, étaient admirés par tous les maîtres et chantés par toutes les dames* ».

Morì il Principe di Venosa nell' anno 1614. L' arte inappuntabile dello scrivere non è il pregio maggiore del Gesualdo, ma per espressione di sentimento e passionata melodia, non fu da alcuno dei suoi contemporanei uguagliato; e resta a lui la gloria d' aver dato al canto l' idea dell' espressione drammatica. Come avviene sovente in tutti gli uomini di genio, trovansi nelle sue opere e difetti e grandi bellezze. « Se avesse conosciuto

« l' accento passionato che risiede nell' armonia dissonante, costitutiva « della tonalità moderna, vi è luogo a credere ch' egli avrebbe prodotto « dei modelli di quella espressione drammatica, che fece travedere nei « suoi Madrigali ».

(6) **Scipione Cerreto** nacque in Napoli nel 1551, ed apprese la musica dal Reverendo D. Francesco Surrentino, compositore Napolitano, che immensamente stimava il suo allievo. Quantunque il Cerreto suonasse egregiamente il liuto, il suo merito musicale però è del tutto come teorico; ed in fatti, mentre nessun componimento di lui ci resta, le sue opere teorico-didattiche sono giunte sino a noi, sempre commendate e lodate. La prima di tale opera porta il seguente frontespizio: « *Scipione Cerreto Napolita-* « *no, Della prattica musica vocale, et strumentale, Opera necessaria a* « *coloro che di Musica si dilettano. Con le postille poste dall' autore a* « *maggior dichiaratione d'alcune cose occorrenti nei discorsi. In Na-* « *poli, appresso Gio. Jacomo Carlino*, MDCI ». Nella detta opera, dopo la dedica fatta al Principe di Massa, D. Alberico Cibò Malaspina, leggesi una lettera del Surrentino, il quale, nell' encomiare il Cerreto per l' opera intrapresa, fra le altre cose dice: « *Il nostro Scipione* « *Cerreto non ha voluto al fin del corso de gli anni suoi con più* « *maturo ingegno, e più abbondevolmente, di quel che nella verde* « *etade ha fatto, starsene otioso, e non servire all' util pubblico, con* « *arricchire i begli intelletti di cose alla musica appartenenti, delle* « *quali il presente volume in quattro libri diviso, in ogni parte copioso* « *e ricco si scorge* ».

Da ciò risulta avere il Cerreto cominciato a scrivere solo in età matura, e scusa l' errore di qualche biografo, che pone la data della sua nascita prima del 1551. Il Cerreto tratta in questa prima opera della *notazione* allora in uso, dei diversi generi di composizione e degli strumenti; e vi si trovano molte buone cose, particolarmente delle regole interessanti per il *contrappunto improvvisato* chiamato *contrappunto da mente*, e degli esercizi molto bene scritti, che Zucconi ha copiato nella seconda parte della sua *Pratica di Musica*. Oltre ai cennati pregi, si trovano pure per la prima volta le regole e gli esempi del *contrappunto singolare*, chiamato *in senso inverso*. Altre due opere di minore importanza vennero pubblicate dal Cerreto, che scrisse, come egli stesso asserisce nella terza di dette opere, sino alla tarda età di 80 anni. Pare abbia cessato di vivere dopo il 1631. La fama acquistata dal Cerreto di valente teorico gli venne tutta dalla sua prima opera, nella quale è da notarsi un capitolo di alta importanza storica, per racchiudere i nomi di tutti i musicisti napolitani viventi, o che avevano cessato di vivere al suo tempo.

(7) **Pomponio Nenna** nacque in Bari, verso il 1560, e deve considerarsi come uno de'migliori compositori di madrigali del suo tempo. I pregi maggiori delle sue composizioni sono il modo franco col quale entra nel nuovo sistema di armonia, allora nascente, e delle difficilissime intonazioni di voci, come la seconda e quarta diminuita, adoperate spesso e con molto ardimento. Dagli stessi suoi contemporanei venne giudicato artista di gran merito, tanto da essere nel 1613 coronato qui in Napoli di lauri, e creato Cavaliere dello *Speron d'oro*. Tali onori, che allora difficilmente decretavansi, dimostrano di quanta stima egli godesse. In una collezione, intitolata *Melodia olimpica*, vi sono dei *madrigali* a cinque voci di Nenna; ed il Padre Martini, nel secondo volume della sua *Storia*

generale della Musica, cita molte edizioni dei suoi *Madrigali* a cinque voci (lib. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) Venezia, 1609, 1612, 1613, 1617, 1618, 1624, in 4.°

(8) **Francesco Araja** nacque in Napoli nel 1700. Il merito di questo maestro rifulge nelle composizioni drammatiche, e la sua fama si sparse molto per l' estero. Venne infatti nel 1735 chiamato a Pietroburgo. Per il primo vi condusse una compagnia di canto italiana, ed incontrò in quella corte tale favore, che divenne ricchissimo e ritornò nel 1759 in Italia, fissando la sua dimora in Bologna. Il suo merito però ve lo fece rimanere solo due anni, perchè venne richiamato a Pietroburgo, per scrivere un nuovo dramma; ma, per l' assassinio di Pietro III, ritornò in Napoli, ove finì di vivere nel 1770. Ci restano di lui molti drammi scritti tutti per la corte di Russia, fra i quali il *Cefalo e Procri* composto nel 1755, la prima opera che sia stata scritta in lingua russa, che gli fruttò per parte dell' imperatrice il dono di un zibellino del costo di duemila franchi. Le ultime composizioni dell' Araja sono l'Oratorio intitolato la *Natività di Gesù*, ed il dramma lirico, che ha per titolo *La Cimotea*.

(9) **Gennaro Astaritta** nato in Napoli nel 1749, ebbe meritamente fama di ottimo compositore sì per la versatilità del suo ingegno, e sì perchè perfettamente padrone delle situazioni comiche. Si contano di lui diciotto produzioni teatrali, rappresentate con successo nelle diverse città d'Italia, in Dresda ed in Berlino. Il suo stile piacevole e naturale gli conciliò dovunque il favore del pubblico. I pregi maggiori delle sue composizioni sono le forme delle arie e alcuni pezzi d' insieme felicissimi.

[1]) — Falso Bordone — Indica: 1° una musica a più parti, ma semplice e senza misure con note quasi tutte uguali e con un' armonia sempre sillabica; 2° La maniera di mettere sotto una Massima, ossia nota di otto battute, molte sillabe e di rado delle dissonanze. Questo genere venne praticato molto nel secolo XVI, ed usavasi anche al principio di questo secolo nel canto corale a più parti, nelle processioni, e particolarmente da cantori orecchianti, che aggiungevano alla cantilena del Salmo una così detta estemporanea armonia; 3° Un genere di composizione di canto fermo in cui quest' ultimo vien posto in una voce di mezzo, in ispecie nel Tenore, con un contrappunto figurato nelle altre voci; 4° Una progressione di un' immediata serie d' accordi di sesta, in cui la voce acuta progredisce in Seste col Basso ed in Quarte colla voce di mezzo.

SCUOLA BOLOGNESE

FONDATA NEL 1482.

La scuola Bolognese è fra le più antiche d' Italia, e come in quell' epoca tutte le arti trovarono grande protezione nel clero, così vediamo che dopo Ramis de Pareya, venuto in Bologna espressamente per fondare una scuola, tutti i migliori maestri appartenevano alla cappella musicale di S. Petronio; credo perciò molto a proposito riprodurre qui alcuni interessanti ragguagli su di essa, scritti dal dotto Cav. Gaetano Gaspari, attuale maestro di detta Cappella e bibliotecario del Liceo Comunale di Bologna.

RAGGUAGLI

SULLA CAPPELLA MUSICALE

DELLA BASILICA DI S. PETRONIO IN BOLOGNA

La Cappella musicale della Basilica di S. Petronio in Bologna è rinomatissima, sì per la celebrità di parecchi dei maestri che la diressero, come pel copioso corredo strumentale ond'è decorata; nel che essendo essa *unica* in Italia, ne viene che per questo peculiare lustro si estolla al di sopra di tutte le altre italiane Cappelle.

L' origine di sì fatto musico complesso va quasi del pari colla edificazione del sontuoso tempio; giacchè, condotta la fabbrica al punto da potervisi celebrare i divini offici, diessi subito opera a provveder tutto che s' annette all' esercizio del culto: val dire l' organo e chi lo suonasse; un maestro del canto che lo insegnasse a buon numero di apprendisti e fosse insieme regolatore dei musicali servizi della basilica; libri corali membranacei, notati e adorni di belle miniature con fregi a oro e colori, per la giornaliera gregoriana melodia; cantori in fine che nelle principali solennità rendessero più pomposo il rito coll' eseguir musiche in contrappunto; cose tutte queste null' affatto impugnabili, perchè descritte negli antichi diarii delle spese della Fabbriceria esistenti nell'Archivio di essa.

Da questi diarii risulta che cominciarono a stipendiarsi in S. Petronio i musicisti l'anno 1450. Pochi questi da principio, poi aumentati coll' andare del tempo sino a trovarsene nel susseguente secolo trentasei, che importavano l' annuo stipendio di tremila lire di Bologna; somma ben vistosa per que'tempi, in cui l' opera e le cose, a confronto dell' odierno saggio della moneta, costavano un nonnulla.

Nella seconda metà del cinquecento s' introdussero nella Cappella suonatori di strumenti da fiato e da corde, che pur s' accrebbero indi innanzi come portava l' orchestrazione d' allora, trasmutata da poi e sempre più ingrandita dal successivo perfezionarsi dell' armonica facoltà.

Che la Signoria di Bologna (padrona, mantenitrice e soprintendente della basilica, ch' essa governava e governa tuttora per mezzo di gentiluomini a ciò deputati) curasse mai sempre la grandiosità e magnificenza della parte musicale in S. Petronio, lo comprova il frequente chiamarsi dal di fuori nel secolo XVII cantanti d'alto grido lautamente retribuiti; lo comprova il vedersi alle stampe una riforma degli antichi regolamenti della Cappella nell' anno 1658; una modificazione fatta ai medesimi nel 1807 all' epoca del primo Napoleone; la pubblicazione d' altri ordinamenti nel 1819 e nel 1861; lo comprova in fine l' eleggersi i maestri di cappella per concorso e dietro rigoroso esperimento, su cui son chiamate a pronunziar giudizio e voto le più rinomate estere Accademie. E con ragione il Comune e il popolo di Bologna ebbero tanto a cuore il lustro della musica in questa loro basilica e ci tengon molto anche adesso; conciossiachè troppo importa che alla nostra città si conservi l'antico concetto di *dotta* nelle scienze e nelle arti belle, fra le quali ultime ha la musica precipuo e nobilissimo luogo.

Può dirsi di fatti che dalla cappella di S. Petronio derivi il gran credito della scuola musicale bolognese in Europa. Fra i primi suoi maestri ebbevi Giovanni Spataro, che si fe' banditore di nuove e ardimentose dottrine, promulgate da lui per le stampe dal 1491 al 1531. Nel decimosesto secolo furono insigni Andrea Rota e Girolamo Giacobbi, le cui armoniche produzioni vennero impresse persino in Germania. Nel seicento la cappella fu retta dal famoso Gio. Paolo Colonna, e dopo di lui dal sapientissimo Giacomo Antonio Perti, onorato pel suo valore dall' imperator Leopoldo I del titolo di Consigliere aulico, oltre il dono di ricca catena d' oro. Per non fare una litania di nomi chiuderò questa serie col P. Stanislao Mattei, il più recente ed il più grande di tutti, riverito ancor vivente dalla Francia che lo ascrisse all' Istituto, e dopo estinto ammesso fra i classici per le eccellenti sue opere didattiche già impresse e per le inedite che si vanno ponendo in luce.

Lo splendore pertanto della cappella musicale di S. Petronio, ol-

trechè si addice a questo tempio colossale ch' empie di meraviglia il forestiere che lo visita, conserva al tempo stesso un lustro patrio di quattro secoli, che produsse alla sua volta il buon frutto di mantener di continuo fiorente in Bologna ogni ramo dell' armonica scienza. Prima che sorgessero l' Accademia e i pubblici Licei, le case dei sunnominati benemeriti musurgi bolognesi erano altrettante scuole donde l' arte tramandavasi a' posteri in tutta la sua purezza: come nelle case e nelle botteghe dei nostri pittori tanto appresero Guido Reni e i Caracci di empier de' lor capi d' opera, non che Bologna, l' Italia e tutte le altre colte nazioni.

Nel por fine a questo breve cenno intorno alla Cantoria di San Petronio, giova far rilevare che in nessun tempo, e nemmeno nelle vicende politiche del principio del presente secolo, la Cappella fu tocca; lo che dà a divedere che, in quel generale mutamento di tutto, l'autorità civile si credette in dovere di conservarvi intatta la musica, al certo pel generoso concetto di non contribuire colla abolizione di essa alla inevitabile decadenza di quest' arte sì bella, antico pregio e decoro della nostra Bologna.

MAESTRI DI CAPPELLA COMPOSITORI

ED ORGANISTI

DEI SECOLI XV, XVI, XVII, XVIII.

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
1	Bartolomeo Ramis o Ramos de Pareja.	Nacque a Baeza nell'Andalusia (1).	1440 circa	1521 circa
2	Giovanni M. Spataro o Spadaro	M.° di Cappella in S. Petronio a Bologna (2).	1460 circa	1541
3	Giovanni Matteo Asola.	Nato a Verona. Viveva ancora nel 1600. Scrisse un numero considerevole di composizioni religiose.	1560 circa	»
4	Luigi Agostini.	Nato a Ferrara. Fu maestro di cappella di Alfonso II d'Este e della cattedrale di Ferrara.	1534	1590
5	Andrea Rota.	Nato a Bologna. Fu direttore del coro della Chiesa di S. Petronio.	1540 circa	1597
6	Giovanni Maria Artusi.	Canonico di S. Salvatore, celebre teorico musicale. Fioriva verso il 1590.	»	»
7	Lorenzo Vecchi.	Prete della chiesa metropolitana di Bologna, e maestro di cappella.	1566	»
8	Adriano Banchieri.	Celebre organista di Bologna, compositore e teorico.	1567	1634

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
9	Giov. Batt.(fra) Aloysius o Alovisi.	Insigne compositore.	1570 1580	»
10	Girolamo Giacobbi, o Giaccobbi.	Viene considerato come uno dei capi della scuola (3).	1575 circa	1630
11	Padre Giuliano Cartari.	Monaco francescano, maestro di Cappella in S. Francesco a Bologna.	»	»
12	Galeazzo Sabbatini.	Nato a Pesaro, fu maestro di Cappella del duca della Mirandola. Si hanno di lui Madrigali e Laudi (4).	1595 circa	»
13	Padre Zaccaria Zannetti.	Monaco Francescano.	1620	»
14	Padre Francesco Passarini, o Passerini	Fu nominato nel 1657 M. di Cappella nella chiesa di S. Francesco del suo ordine de' Minori Conventuali in Bologna; poi fu mandato a Viterbo il 1674, donde fè ritorno a Bologna nel 1680.	1620 circa	1698
15	Augusto Filipuzzi.	Fu prima organista della chiesa della Madonna di Galiera e poi di quella di S. Giovanni in Monte (5).	1635 circa	»
16	Gian Paolo Colonna	Si crede dai più che sia nato a Brescia (6).	1640 circa	1695
17	Bartolomeo Girolamo Laurenti	Eccellente violinista e compositore, fu primo violino della collegiale di S. Petronio, e uno de' primi membri dell' Accademia dei Filarmonici di Bologna.	1644	1726

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
18	P. Angelo Predieri.	Fu del terz'ordine di S. Francesco, e primo Maestro del Padre Martini.	1655	1731
19	Jacopo Cesare Predieri.	Maestro di cappella della cattedrale di Bologna, Viveva ancora nel 1720.	»	»
20	Giuseppe Jonelli.	»	1655	»
21	Francesco Antonio Pistocchi.	Compositore e celebre maestro di canto. Viveva ancora il 1717.	1659	»
22	Maurizio Cruciati.	Maestro di cappella della chiesa di S. Petronio. Fiorì verso il 1660.	»	»
23	Giacomo Antonio Perti.	Compositore di musica ecclesiastica e teatrale (7).	1661	1756
24	Attilio Ariosti.	Fu monaco domenicano. Scrisse molta musica pel teatro (8).	1660 circa	»
25	Giuseppe Antonio Aldrovandini.	Allievo del Perti, scrisse molta musica teatrale, ecclesiastica e strumentale. Il duca di Mantova lo nominò suo maestro di cappella. Fu principe, nel 1702, dell'Accademia dei Filarmonici di Bologna.	1665 circa	»
26	Giovanni Carlo Maria Clari.	Nato a Pisa, è di scuola Bolognese, perchè fu allievo, e fra' migliori, di G. Paolo Colonna (9).	1669	»
27	Giov: Battista Bononcini, o Buononcini.	Compositore drammatico, nacque a Modena da Giovanni M.ª È inscritto nella scuola Bolognese, per-	1668 circa	1750 circa

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		chè anch' egli allievo di G. Paolo Colonna.		
28	Gian Battista Predieri.	Fu licenziato in dritto civile e canonico nel 1700, ed ebbe in seguito un canonicato nella chiesa di S. Maria Maggiore.	1678	»
29	Pietro Giuseppe Saldoni.	»	1680	1750
30	Luca Antonio Predieri.	Fu valente violinista e compositore, studiò con lo zio Iacopo Cesare Predieri.	1688	1743
31	Giovanni Alberto Ristori.	Compositore drammatico. Fu lungamente a Pietroburgo, e poi a Dresda al servizio dell' elettore di Sassonia.	1690 circa	»
32	Antonio Bernacchi.	Allievo di Pistocchi, fu compositore valente, celebre cantante e fondatore d'una scuola illustre, dalla quale uscirono Raff, Amadori, Mancini ed altri.	1700 circa	1788
33	Giovan Battista Martini.	Padre de' minori Conventuali, celebre compositore di musica ecclesiastica, teorico musicale, e grande maestro di contrappunto (10).	1706	1784
34	Paolo Salulini.	Fu allievo del P. Martini, e nacque e morì a Siena.	1709	1780
35	Ferdinando Giuseppe Bertoni.	Nato presso Venezia, andò a Bologna per istudiare col p. Martini. Fu maestro della Cappella di S. Marco	1725	1813

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		in Venezia, e scrisse molte opere teatrali (11).		
36	Antonio Mazzoni	Compositore di musica drammatica e religiosa. Fu principe dell'Accademia dei Filarmonici di Bologna.	1718	»
37	Padre Giuseppe Paolucci.	Nacque a Siena. Fu allievo del P. Martini, e fu compositore di grido nel genere ecclesiastico. Scrisse l'*Arte Pratica del Contrappunto*, opera di molta erudizione (12).	1727	1777
38	Giuseppe Sarti.	Nato a Faenza, studiò col P. Martini e divenne eccellente compositore (13).	1729	1802
39	Giuseppe Vignati.	Un' opera di lui, *I Rivali generosi*, fu rappresentata a Venezia nel 1726, come dice il Fétis.	»	»
40	Giovanni Zanotti, abate.	Studiò col P. Martini, e fu M.° della Cappella di S. Petronio. Scrisse molta musica ecclesiastica.	1734	1817
41	Bernardino Ottani abate.	Fu uno de' migliori allievi del P. Martini, e scrisse pure musica teatrale, oltre l'ecclesiastica.	1735	1827
42	Giovanni Lorenzo Mariani.	Fu allievo del P. Martini. Nacque a Lucca. Fu maestro di cappella della Cattedrale di Savona e compositore di musica ecclesiastica.	1737	1793

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
43	Luigi Antonio Sabatini o Sabbatini.	Allievo del P. Martini. Fu teorico e compositore di musica ecclesiastica. Era monaco francescano, e tenne dal 1780 fino alla sua morte l' ufficio di maestro di cappella di S. Antonio a Padova.	1739	1809
44	Stanislao ab. Mattei.	Fu allievo del P. Martini, e, alla sua volta, tenne scuola di contrappunto. È divenuto celebre, per aver dato all'arte il Rossini, il Donizetti, il Morlacchi, il Pacini, il Tadolini, il Corticelli, il Tesei e il Pilotti (14).	1750	1825
45	Benedetto Pallavicino	Nato a Cremona; fu maestro di cappella del Duca di Mantova.	»	»
46	Luigi Baccini.	Fu allievo del padre Martini; ma nacque a Firenze.	1754	1791
47	Vincenzo Righini.	Fu compositore e buon cantante. Studiò col P. Martini e col Bernacchi.	1756	1812
48	Luigi Carlo Cherubini.	Nacque a Firenze; e poichè fu a Bologna per perfezionarsi negli studi di composizione col Sarti, così è annoverato fra i maestri della Scuola Bolognese (15).	1760	1842
49	Pietro Morandi.	Allievo del P. Martini. Compositore drammatico e membro dell' Accademia dei Filarmonici di Bologna. Viveva ancora nel 1812.	1739	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
50	Stefano Filippini.	Nacque nella 2.ª metà del secolo XVII, e fu monaco Agostiniano. Scrisse molta musica ecclesiastica.	»	»

NOTE

AL QUADRO PRECEDENTE

(1) **Bartolomeo Ramis o Ramos de Pareja o Pereja**, Spagnuolo, nacque in Baeza nell'Andalusia verso il 1440. Apprese la musica da Giovanni de Monte, contemporaneo di Busnois e di Okeghem, e in essa divenuto valentissimo, l'insegnò in Salamanca, che poi abbandonò per recarsi in Italia. Infatti, stabilitosi in Bologna verso il 1482, vi aprì una scuola, dalla quale uscirono chiarissimi artisti, tra'quali va notato Giovanni Spataro, suo primo alunno. Ramis fe' pubblicare per le stampe le lezioni ch' egli dava pubblicamente in Bologna, nel trattato che ha per titolo: « *De Musica Tractatus, sive musica practica. Bononia, impressa XI Maij, 1482* (in 4.°) »; ma qualche anno dopo, volendo apportare alcune modifiche all'opera suddetta, pensò di farne un'altra edizione, che aveva sul frontespizio il seguente titolo: « *Editio altera aliquant. mutata. Bononia, die 5 Junii 1482* ». Il Padre Martini possedeva una copia di ciascheduna delle due edizioni, che ora, divenute rarissime, trovansi nella Biblioteca del Liceo comunale di musica di Bologna. La biblioteca reale di Berlino possiede un prezioso manoscritto, che contiene un trattato di musica attribuito a Bartolomeo Ramis, scritto negli ultimi anni del XV secolo, e che ha tutti i caratteri di un manoscritto autografo, interamente diverso da quello stampato in Bologna nel 1482. Bartolomeo Ramis viene meritamente riconosciuto come fondatore della scuola Bolognese; fu autore di molti trattati, e di opere assai accreditate nella repubblica musicale, nel merito delle quali non è nostro còmpito di entrare; e rimandiamo il lettore al Fétis, al Gerber, al Martini e ad altri.

Molte circostanze della vita del Pareja ci sono sconosciute e fra le altre ancora l' anno preciso della sua morte ; pare che vivesse ancora nel 1521, perchè, nella polemica artistica dello Spataro col Gaforio, pubblicata in quell'anno, non vi è alcuna frase da cui si possa rilevare che in quell'epoca il Ramis fosse morto.

(2) **Giovanni Spataro o Spadaro** nacque a Bologna verso il 1460, e vi morì nel 1541, occupando il posto di Maestro della cappella di S. Petronio. Più che per le sue composizioni egli va celebrato per profondo sapere sì nella teoria musicale come nelle scienze. Ebbe campo a sfoggiare tutta la sua dottrina nelle grandi discussioni avute col Gaforio, il quale attaccò le dottrine di Ramis de Pareja; e con immensa erudizione seppe pure sostenerne col Burci. Però più per bassa invidia che per vero

sentimento di arte, il Gaforio si affaticava a denigrare la fama dello Spataro; poichè gli scritti che di questo autore sono giunti sino a noi mostrano quanto egli valesse.

(3) **Girolamo Giacobbi** deve prendere posto eminente tra i compositori della scuola Bolognese, perchè il primo a farvi rappresentare un' opera nel 1610, dal titolo: « *Andromeda* »; la quale ebbe tale successo che uno dei pezzi (« *Io ti sfido, o mostro infame* » cantato da Perseo), molto notevole per melodia e ritmo, si diffuse in tutta Italia. Oltre tale merito egli fu valente compositore di messe e mottetti, fondò un' accademia sotto il protettorato di Santa Caterina di Bologna, detta de' Filomusi, il cui motto era « *Vocis dulcedine captant* », che fu disciolta per la morte di lui; e formò alla sua scuola dotti compositori. Occupò il posto di vice maestro e poi quello di maestro nella Cappella di S. Petronio, e visse sino al 1630. Era nato a Bologna verso il 1575.

(4) **Galeazzo Sabbatini**, nato a Pesaro verso gli ultimi anni del XVI secolo, fu gran teorico e valente compositore, e di lui ci è rimasto un trattato elementare intitolato: *Regole facili e brevi per suonare sopra il basso continuo, nell' organo, Monochordo o altro simile stromento; Venetia, per il Salvador;* che fu pubblicato nel 1628. La seconda edizione comparve nella medesima città nel 1644; e la terza a Roma nel 1669 in 4.° Walther ne annunzia una traduzione alemanna, che non vide mai la luce. Le composizioni conosciute del Sabbatini sono molte: *Madrigali* a 2, 3, 4, 5, 6, 7 ed 8 voci, composizioni sacre, litanie a 3, 4, 5 e 6 voci (1638), *Sacri Laudi* e *Mottetti* a voce sola (opera 9ª, Roma 1639). La 2ª edizione di quest' opera è stata pubblicata a Venezia da Vincenti, nel 1640. Egli occupò il posto di Maestro di cappella del Duca della Mirandola, e fu considerato compositore di grande merito. Il Padre Kircher gli attribuisce l' invenzione del Clavicembalo.

(5) **Augusto Filipuzzi**, nato a Bologna verso il 1635, fu ottimo Maestro; e fra i suoi meriti havvi quello di aver formato alla sua scuola ottimi allievi. Occupò il posto di organista della chiesa della Madonna di Galiera e quello di maestro nella chiesa dei canonici regolari di San Giovanni in Monte; e facendo parte dell' accademia dei Filarmonici, per ben due volte, a causa dei suoi pregi, ne venne nominato principe. Le opere, che ce lo fanno conoscere come valente compositore, sono tutte ecclesiastiche.

(6) **Gian Paolo Colonna**, nacque verso il 1640 a Bologna, o, secondo certuni scrittori, a Brescia. Compositore ecclesiastico di grido, stabilì a Bologna una scuola di musica, dalla quale sono usciti buoni musicisti, e tra gli altri il Bononcini. Fu uno dei primi membri dell' accademia Filarmonica, che lo elesse principe per ben quattro volte, cioè nel 1672, 1674, 1685 e 1691. Come promotore di ottima scuola musicale, meritò la fama della quale godeva. Nel 1693 fece rappresentare a Bologna una sua opera intitolata « *Amilcare* ». Morì nel 1695. Il suo epitaffio, che trovasi nella Chiesa di S. Petronio in Bologna, ove fu maestro, dimostra quanto venne stimato ed apprezzato dai suoi contemporanei. Eccolo:

Ioannes. Paulus
Cantus. Basis. Atque. Columna
Hic. Situs. Est
Omnis. Vox. Pia. Justa. Canat
Obiit. Quarto. Kalend. Decembris
MDCVC.

(7) **Giacomo Antonio Perti**, nato a Bologna nel 1661, diessi fin da fanciullo allo studio della musica e delle lettere. Nella musica fu discepolo dello zio Lorenzo, e, riuscito valentissimo, venne nel marzo 1681 aggregato all'accademia dei Filarmonici, della quale in seguito fu nominato per ben sei volte principe, e meritamente, avendo il suo nome aggiunto nuovo lustro a quel consesso. Nel 1697 l'Imperatore Leopoldo I lo nominò suo maestro di Cappella, ed il suo successore Carlo VI gli diede il titolo di Consigliere. Ma, modesto quanto pieno di merito, restringeva tutta la sua ambizione ad essere nominato maestro di Cappella della Cattedrale di Bologna, ove con zelo adempì alle funzioni del suo ufficio sino agli ultimi suoi giorni. Scrisse un gran numero di opere per la Chiesa, e formò degli esimii allievi, fra i quali vanno notati Aldrovandini, Laurenti, Torelli e Pistocchi. Solo scopo di tutta la sua vita fu la vera arte, ed alla tarda età di 90 anni era ancora in continue conversazioni epistolari sulla musica col dotto padre Martini, e si corrispondeva con Benedetto XIV (Prospero Lambertini), che sempre ebbe per lui amicizia e benevolenza. Finì di vivere a Bologna nel 1756 all'età di 95 anni.

(8) **Attilio Ariosti**, valente compositore, nato a Bologna verso il 1660, morto verso il 1740, vuolsi che sia stato il primo ad introdurre a Londra lo strumento *Viola d'amore*. Viaggiò molto in Germania ed in Inghilterra e compose diverse opere, che vennero accolte in quelle contrade con favorevole successo. Però nel 1728 trovossi in tale miseria da essere obbligato a pubblicare per sottoscrizione a Londra un libro di cantate dedicato a Giorgio I, e con quello che ne ricavò tornossene a Bologna, ove finì i suoi giorni.

(9) **Giovanni Carlo Maria Clari**, nato a Pisa nel 1669 ed uno dei migliori allievi di Gian Paolo Colonna, venne chiamato ad occupare il posto di maestro di Cappella a Pistoia. Compose pel teatro di questa città un'opera: *Il Savio delirante*, che fu molto applaudita. Il Clari fu dotto compositore di musica chiesastica, molto ammirata dai valenti musicisti del suo tempo, e viene anche ora apprezzato da' veri estimatori del bello. Ciò che concorse ad assicurare e tramandare la sua fama, come valente compositore, è la *Collezione dei Duetti e Terzetti per canto, col basso continuo*, pubblicata nel 1720. Manca ogni indizio preciso sulla morte di questo celebre scrittore.

(10) **Giovan Battista Martini**, Padre dell'ordine dei minori conventuali, nacque a Bologna il 1706. La biografia del Padre Martini sarebbe di gran lunga superiore al còmpito impostomi, e darò solo le notizie generali del più erudito musicista italiano del secolo scorso. Iniziato fin da fanciullo allo studio della musica, pel suo carattere paziente e scrutatore, ne volle col crescere degli anni indagare i profondi misteri, e dedicossi allo studio delle scienze, delle lettere e della filosofia, per poscia divenire profondo teorico musicale, avendo già concepito nella sua vasta mente il misterioso vincolo che unisce la scienza alle arti. Legato in amicizia con Giacomo Perti, si avvaleva dei suoi consigli nei lavori musicali e particolarmente nelle musiche ecclesiastiche. Sempre dedito ad arricchirsi la mente di nuovo sapere, nel medesimo tempo studiava le matematiche sotto la direzione del Zannetti, ed i trattati antichi e moderni sopra la musica, occupando in essa gran parte del tempo che non impiegava in comporre. In 50 anni d'indefesse ricerche e di grandi spese, pervenne a farsi una considerevole collezione di libri, al numero di diciassettemila volumi, e di

manoscritti preziosi di musica di tutti i generi, che accresceva tutti i giorni. La sua biblioteca poteva dirsi unica (tra quelle dei privati) e forse la più numerosa di quante ne esistevano. Pervenne a tale rinomanza che molti principi e sovrani, anche stranieri, si compiacevano arricchire la sua collezione delle opere che trovavano rare e curiose. Il padre Martini ebbe in Bologna una scuola di composizione e contrappunto dalla quale uscirono molti celebri artisti, e faceva suo scopo principale, nel formare gli allievi, il conservare le tradizioni della scuola Romana, della quale egli era sì profondo ammiratore, e dava alle loro composizioni purezza di stile ed eleganza di modi nella disposizione delle parti. I più valenti musicisti di tutte le nazioni si facevano un onore di ricevere i consigli del francescano di Bologna, ed egli con chiarezza e sapere dissipava i loro dubbii sulle più intricate questioni, ponendo in ciò fare tale modestia e dolcezza da rendersi fra gli artisti contemporanei sempre bene accetto e rispettato. In continua corrispondenza co' sapienti e sovrani dell' epoca, evitò per la dolcezza del suo carattere l'invidia e la maldicenza. Non mi si concede di dire altro del Padre Martini; aggiungerò solo che i tre suoi volumi: *Storia della Musica* (Bologna, tomo I, 1757 per Lelio della Volpe; tomo II, 1779; tomo III, 1781) formano opera imperitura, e fu un grandissimo disappunto per l' arte non aver potuto terminarla, per la morte sopraggiuntagli il 1784, come nella sua vasta mente l' avea concepita grandiosa. Disappunto anche maggiore fu il non vedere pubblicato il quarto volume, nel quale, com'egli stesso aveva annunziato, dovevano essere contenute le ricerche sopra la musica dei mezzi tempi sino al XI secolo. Rilevasi da una lettera da lui scritta al padre Sabatini, che si proponeva di esaminare tutto il merito dei lavori del celebre monaco Guido d' Arezzo, e particolarmente discutere sul *Micrologo*. Finirò col dire che il suo nome stesso è un elogio, e che le sue scientifiche composizioni musicali di ogni genere sono monumenti imperituri dell' arte e del suo immenso sapere.

(11) **Ferdinando Giuseppe Bertoni**, nato presso Venezia nel 1725, ricevè l' educazione letteraria in questa città; ma, avendo i suoi genitori scorto in lui grande disposizione per la musica, determinarono d'inviarlo a studiare a Bologna sotto la direzione del Padre Martini. Il quale affezionatosi grandemente a questo giovinetto, lo diresse talmente bene negli studii che, all' età di 20 anni, ne aveva formato un egregio compositore. Ritornato in Venezia, si fece conoscere quale artista di raro merito. Accolto nelle primarie nobili famiglie, dava lezione di clavicembalo e di canto. Le sue opere rappresentate nelle diverse città d' Italia ebbero favorevole successo e spesso meritato. Egli fu compositore elegante, di gran gusto ed autore di melodie graziose, espressive e sempre adatte alle parole, così nella musica di chiesa come nella teatrale. Il Bertoni fu uno dei compositori, le cui opere sono inappuntabili e godono la stima universale, ma manca di originalità nelle idee. Da ciò viene, che dopo di aver avuto a' suoi tempi un brillante successo, esse oggi sono completamente dimenticate, e rimangono solo ad ornamento delle biblioteche, come monumenti dell'arte musicale. Fu maestro della Cappella ducale di San Marco, ed indi professore nel Conservatorio dei mendicanti, e tenne tale posto sino alla soppressione di questa istituzione. Gli ultimi anni della sua vita furono amareggiati dalla perdita de'suoi cari e da quella delle sue occupazioni, tanto che, cedendo all' invito di alcuni suoi nipoti, ritirossi nel 1810 a

Desenzano, piccola città sul lago di Garda, ove cessò di vivere nel 1813, nella tarda età di 88 anni.

(12) **Giuseppe Paolucci**, monaco dei minori riformati, nato a Siena nel 1727, morto in Assisi il 1777, studiò la musica nel convento di Bologna sotto la direzione del Padre Martini. Compose una collezione di pezzi di musica dello stile chiesastico e madrigalesco, presentati come esempii dell' arte di scrivere, ed analizzati in tutti i particolari, da formare quasi un corso di composizione pratica. Quest' opera porta il titolo di « *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempî di varî autori e con osservazioni* (Venezia, 1765) ». Il Padre Martini più tardi ha adattato il disegno di quest' opera nel suo *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*.

(13) **Giuseppe Sarti**, sapiente e piacevole compositore, nato a Faenza nel 1729, apprese il contrappunto e tutte le eccellenti tradizioni dell' arte sotto la direzione del Padre Martini. Egli fu felice compositore di opere teatrali, che con successo si rappresentarono nelle diverse città di Italia, ed a Londra, a Pietroburgo ed a Copenaghen, ove fu maestro di quella Real Cappella e professore di canto del principe ereditario (1756). Ritornato in Italia il 1770, fu invitato ad occupare il posto di maestro nel Conservatorio dell'Ospedaletto in Venezia, posto che avea lasciato Sacchini, partendo per l' Inghilterra. Dal 1771 fino al 1802, epoca della sua morte, il Sarti ebbe un periodo sempre crescente di prosperità sì per le sue brillanti composizioni come pei favori della fortuna. Chiamato a Pietroburgo il 1784 come direttore della musica della corte, incontrò il favore di Caterina II, che lo colmò di ricchezze sino ad elevarlo al più alto grado di nobiltà ed a fargli dono di terre considerevoli. Un intrigo della cantante Todi lo fece per poco cadere in disgrazia, ma il Sarti seppe tanto nobilmente condursi da riacquistare il perduto favore. I meriti del Sarti come compositore sono la grazia e la giustezza della espressione, delle melodie piene di soavità e la conoscenza perfetta del Teatro. I suoi studii sulla parte acustica e l' invenzione di uno strumento, atto a determinare il numero delle vibrazioni dei suoni in un secondo, lo fecero ammettere, il 1794, nell' Accademia delle Scienze di Pietroburgo.

(14) **Stanislao abate Mattei**, compositore di musica di chiesa, fu allievo del Padre Martini, al quale successe, il 1770, nell'ufficio di maestro di Cappella di San Francesco in Bologna. Fattosi monaco, si affezionò moltissimo al suo maestro, del quale divenne poi confessore.Non durò molto la sua vita monastica, perchè nel 1798 fu, come gli altri, obbligato a secolarizzarsi; da quella epoca venne chiamato l' *abate Mattei*, e, ritiratosi presso la sua vecchia madre, trovò modo da sostentare la vita col dare lezioni di contrappunto e di composizione. Numerosi allievi frequentarono la sua scuola, ed acquistò presto celebrità come professore. Egli trovò la maniera di rendere le fughe grate e piacevoli, coll' innestarvi dei vaghi soggetti e controsoggetti, formanti dei soavissimi concerti. La novità delle modulazioni, la semplicità delle cantilene, il brio dello strumentale, la profondità della scienza lo pongono al di sopra dei maestri dell'arte del tempo. Egli rifiutò la direzione di molte cappelle, ma accettò quella di San Petronio a Bologna, che mantenne per tutta la vita. Organizzato il Liceo Comunale di musica nel 1804, fu nominato professore per insegnare contrappunto e composizione, e formò un gran numero di allievi, tra i quali vanno notati Morlacchi, Perotti, Robuschi, Palmerini, Nancini, Tadolini,

Pilotti, Rossini e Donizetti, i quali due ultimi basterebbero solo per la sua gloria. Pilotti gli successe come maestro della Cappella di S. Petronio. Il Mattei si accorò tanto dopo la morte della madre, che stabilì ritirarsi presso il suo amico Batistini, curato di Santa Caterina; ove passò i suoi ultimi anni nella calma di una vita che dedicava solo ai suoi studî e ad insegnare ai suoi allievi. Le composizioni del Mattei si trovano, in gran parte manoscritte, nella Biblioteca di S. Giorgio dei minori conventuali in Bologna. Esse consistono in un gran numero di *Messe*, *Salmi*, *Introiti*, *Graduali*, *Inni*, *Mottetti* e *Sinfonie* per *Offertorî*. Per quanto sia incontestabile il merito del Padre Mattei, pure egli non giustificò la confidenza in lui riposta dal dotto Padre Martini. Questi nel morire diceva: « So in quali mani lascio i miei libri e i miei scritti »; e ciò certamente non era nel semplice significato di custodirli; ma bensì in quello della continuazione dei lavori rimasti incompleti, specialmente nel quarto volume della storia della musica, alla quale il Padre Martini aveva indefessamente lavorato. Colla conoscenza che aveva dell' arte e con gli studî serî avrebbe potuto il Mattei al certo tentare di completare un'opera tanto interessante. Ma, fosse partito preso o poca confidenza nelle proprie forze, certo si è che nei 41 anni che sopravvisse al suo maestro nessuna opera di letteratura musicale venne da lui scritta. Era nato a Bologna il 1750; morì il 1825.

(15) **Luigi Carlo Cherubini**, nato nel 1760 a Firenze da Bartolomeo, professore di Musica, apprese dal padre i primi rudimenti dell'arte. A nove anni ricevè lezioni di armonia e di accompagnamento da Bartolomeo Felici e da suo figlio Alessandro, e sotto la direzione di Pietro Bizzarri e di Giuseppe Castrucci continuò gli studii della composizione ed ebbe le prime nozioni del canto. Ma il suo perfezionamento musicale lo deve a Giuseppe Sarti, alla scuola del quale fu mandato a studiare, nel 1777, a spese del gran Duca di Toscana Leopoldo II, che fu sorpreso di trovare nel giovanetto Cherubini tante felici disposizioni per la musica. Quantunque conosciuto fin da giovanetto, la splendida carriera teatrale del Cherubini comincia però nel 1780, dopo di essersi ritemprato alla scuola del Sarti, e per aver saputo rinunziare con speciale abnegazione ai facili allori della sua adolescenza. La prima sua opera fu *Quinto Fabio* (contava solo venti anni), rappresentata in Alessandria della Paglia durante la fiera, e nelle prime città d' Italia; ne scrisse poi altre serie e buffe, che tutte ebbero felice successo. La sua riputazione prendeva grandiose proporzioni e molta importanza, tanto che egli fu chiamato dai Veneziani il *Cherubino* (come si legge nell' Indice teatrale del 1784), non a causa del suo nome ma per la dolcezza dei suoi canti. Nell'autunno dello stesso anno 1784 partì per Londra, ove scrisse molti pezzi nel *Demetrio* di diversi autori, e poi compose l'opera buffa la *Finta Principessa*, ch'ebbe gran successo. Il *Giulio Sabino*, scritto dopo, fu disapprovato. Partì per Parigi, ove compose una cantata: *Anfione*, non eseguita, e scrisse una raccolta di 18 Romanze per camera. Recatosi in Italia nel 1787, diede in Torino l' *Ifigenia*, in tre atti, che piacque, come ebbe successo ancora sulle scene di Milano, di Parma e di Firenze. Quest'opera fu l'addio del Cherubini alla patria. Ritornato in Parigi, ivi si dedicò a comporre un'opera sopra parole francesi del Marmontel: *Demofoonte*, rappresentata il 1788, nella quale fece pel primo intravvedere il tentativo di una nuova maniera di armonizzare e di trattare l'orchestra, maniera destinata a cam-

biare tutte le forme dell'arte, quantunque avesse avuto a superare la grande difficoltà della lingua, sì poco musicale, di un ritmo tutto diverso da quello italiano, e della sua poca conoscenza delle scene francesi.

Nel 1789 Leonardo, parrucchiere della regina Maria Antonietta, ottenne il privilegio di aprire a Parigi un teatro italiano; Cherubini ne venne nominato direttore. Egli coll'accorgimento di un coscienzioso artista fece eseguire le migliori opere di Anfossi, di Paisiello e di Cimarosa, che produssero grande ed inatteso effetto. Invitato a scrivere una seconda opera francese, diede alla luce *Lodoïska*, soggetto che gli ispirò uno stile puramente drammatico e nuovo. Egli con la mente fissa a voler portare una riforma nella musica, cominciò a scrivere con la massima accuratezza la partitura di quest'opera, che con brillante successo venne rappresentata nel 1791. Con questa bella composizione dimostra che lo sviluppo delle idee, l'esattezza delle proporzioni nella musica dei pezzi di assieme, la novità delle combinazioni armoniche, le ricchezze strumentali del *Demofoonte* potevano benissimo valere la purezza e l'ispirazione delle melodie che si trovano nella *Lodoïska*. Queste due composizioni produssero una rivoluzione nella musica francese, e furono l'origine della così detta *musica d'effetto*, da tutti i compositori moderni imitata con diverse modificazioni. Così la scuola francese vide Méhul, Berton, Lesueur, e lo stesso Grétry, mettersi sulla nuova strada. Questa rivoluzione, cominciata colla *Lodoïska*, fu terminata gradatamente con *Elisa o il Monte San Bernardo*, colla *Medea* ed in ultimo con le *Due giornate*, ove il poema interessante e l'azione meglio condotta, contribuirono ad assicurare il successo della nuova maniera di composizione del Cherubini. Queste tre opere, messe in confronto con le altre che nello stesso tempo si rappresentavano al teatro italiano, dimostrarono chiaramente quanto il loro autore avesse due maniere molto differenti di comporre. Scrisse il Cherubini molte altre opere in francese con maggiore o minore successo, ed invitato di recarsi in Vienna, ivi compose nel 1806 l'opera in tre atti *Faniska*, pel teatro di Porta Carinzia. Il successo di questo spartito, anzichè destare invidia, suscitò l'ammirazione di Haydn, Beethoven e Méhul, che dichiararono il Cherubini il primo compositore drammatico del suo tempo, e la sua fama ingigantì tanto che, quantunque Napoleone non amasse affatto la musica, pure, ritornato vincitore da Austerlitz, sapendolo a Vienna, lo fece chiamare e dissegli: « Puisque vous êtes ici, M. Cherubini, nous ferons de la « musique ensemble; vous dirigerez mes concerts. » Ed in effetti vi furono 12 serate musicali tanto a Vienna quanto a Schoenbrunn. Cherubini le organizzò e ne diresse l'esecuzione. Il favore imperiale non andò per lui più oltre che una forte somma di danaro. Ritornato a Parigi il 1 Aprile 1806, s'improvvisò al Conservatorio di musica una festa in suo omaggio. Dopo diverse altre opere teatrali, scrisse nel 1813 *Les Abencérages* che non incontrò il pubblico favore; ciò gli fece prendere la risoluzione di abbandonare le scene. Nel 1816 successe al Martini come soprintendente della cappella del Re, ed allora cominciò a comporre molta dotta musica sacra, e si occupò esclusivamente del servizio della Cappella. Nel 1821, chiamato alla direzione del Conservatorio di Parigi, che aveva allora il titolo di *Scuola Reale di musica e di declamazione*, dedicossi alla prosperità di questo stabilimento con un impegno, una premura ed un'esattezza scrupolosa, e con quello spirito d'ordine che aveva avuto in tutte le epoche della sua vita. Il rispetto ispirato dal genio di Cherubini esercitava la

sua influenza su i professori e sopra gli allievi del Conservatorio. In breve periodo di tempo raggiunse il massimo della gloria. Non sono forse grandi dimostrazioni di fatto gli artisti usciti dal Conservatorio, tutti allievi del Cherubini, Auber, Zimmerman, Batton, Halévy, Leborne e Thomas? Tenne per molti anni la direzione, anche nella grave età, fino al 1841; e cessò di vivere nel marzo 1842, lasciando un nome illustre e venerato. Fu cavaliere ed ufficiale della Legion d'onore, cavaliere e Commendatore di S. Michele, membro dell'Istituto di Francia e di altri istituti ed accademie.

SCUOLA LOMBARDA

FONDATA VERSO IL 1485.

I. Mi sembra opportuno riportare qui quel brano del Capitolo III « *Fondazione delle Scuole Italiane* », in cui si accenna alla scuola Lombarda :

« Dopo la scuola Bolognese e prima della Veneziana, sorse la scuola che denomino *Lombarda*, dall' intera regione, e non dalla città capitale, come per le altre ho praticato; perchè, quantunque sia stata fondata in Milano da Franchino Gaforio una scuola circa l' anno 1485, pure la serie dei maestri, che in quella parte d' Italia fiorivano, non può dirsi essersi tutta ristretta in Milano; e mi pare che ad essere imparziali bisogna dare il nome alla scuola dai Lombardi, i quali sebbene avessero studiato sotto differenti direzioni, pure tutti insegnavano in Milano. La serie dei maestri, che illustrarono la scuola Lombarda deve rinvenirsi in quella schiera di eletti compositori sacri addetti alle diverse cappelle, ove la musica del tempo erasi interamente rifugiata ».

II. Dissi al principio di queste biografie che, nel dividere i maestri italiani in diverse scuole, più che per caratteristiche e per sistemi, li avrei distinti per un certo colore locale, e per serie di successioni; quindi li annoveravo alla scuola di quella città ove più avevano studiato e fiorito, sostenendo sempre che per scuola non deve intendersi una cattedra di pubblico insegnamento, ma bensì quella serie di maestri che dall' uno all' altro si tramandano i metodi ed i sistemi. Nella scuola Lombarda ha tenuto il primato la musica sacra, perchè tutti i compositori si succedevano nel posto di maestri delle Cappelle. Nei cenni biografici che seguono, si vedrà come in questa parte della musica siano riusciti tutti valenti.

MAESTRI DI CAPPELLA COMPOSITORI

ED ORGANISTI

DEI SECOLI XV, XVI, XVII, XVIII.

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
1	Franchino Gaforio o Gafori.	Celebre teorico musicale. Fu cantore del coro della Cattedrale di Milano e fondatore della scuola lombarda (1).	1451	1522
2	Lelio Bertani.	Compositore di madrigali, nacque a Brescia nella prima metà del XIV secolo e fu maestro di cappella della cattedrale di questa città; stette per molto tempo alla corte del duca Alfonso di Ferrara, e poi al servizio del vescovo di Padova.	1525 circa	1600
3	Pietro Ponzio.	Compositore e teorico, fu maestro di cappella della cattedrale di Bergamo, e poi della chiesa di S. Ambrogio di Milano. Scrisse anch' egli delle messe e dei mottetti (2).	1532	1596
4	Giovanni Leonardo Primavera.	Detto *dell'Arpa* a cagione della sua abilità a suonare questo strumento. Fu maestro di cappella del governatore di Milano. Ha scritto de'madri-	1540 circa	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		gali e delle *villotte alla napoletana.*		
5	Giuseppe Caimo	Ai suoi tempi fu molto lodato come compositore; nacque e visse a Milano; ci restano di lui dei madrigali e delle canzoni.	1540 circa	»
6	Gian Giacomo Gastoldi	Fecondo compositore e poeta, nacque a Caravaggio verso la metà del XVI secolo. Dopo essere stato per qualche anno maestro di cappella della chiesa ducale di Mantova, passò nella stessa qualità a Milano verso il 1592; scrisse delle canzoni, dei salmi e dei madrigali.	»	1620
7	Nicola Parma.	Nacque a Mantova verso la metà del XVI secolo. Ha pubblicato a Venezia nel 1580 e nel 1586 due libri di mottetti.	»	»
8	Costanzo Antegnati.	L'Antegnati deve far parte della scuola Lombarda, perchè nato in Brescia verso la metà del XVI secolo, non già della Veneta, dove molti l'annoverano; fu abile costruttore di organi e celebre organista della cattedrale del suo paese natio. Forse è inserito nell'elenco dei compositori della Scuola Veneziana, perchè furono in quella città nel 1619 e nel 1621 pubblicate tutte le sue compo-	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		sizioni (canzoni a 4 voci, messe e mottetti). Il Caffi annovera inoltre Francesco Antegnati, e Graziadio Antegnati, cantore il primo, organista l'altro. Questi è il padre di Costanzo, pure di Brescia, quegli era fra' contralti della cappella ducale.		
9	Cesare Borgo.	M.° di Cappella al Duomo di Milano, dov'era nato verso la metà del XVI secolo; era stato prima organista a Gessate; ha scritto delle canzoni e delle messe.	»	»
10	Giuseppe Biffi.	Nacque a Cesano verso la metà del XVI secolo; fu maestro di Cappella del cardinale Andrea Battori, e poi compositore alla corte del duca di Wurtemberg. Ha scritto delle canzoni e dei madrigali, che sono però delle mediocri composizioni.	»	»
11	Orazio Vecchi.	Nato a Modena, fu maestro di cappella della cattedrale. Scrisse, oltre ad una commedia, delle canzonette, dei madrigali e delle messe (3).	1551 circa	1604
12	Valerio Bona.	Monaco de'minori conventuali, compositore e valente teorico, nacque nella seconda metà del XVI secolo a Brescia, e fu maestro di Cappella del-	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		la Cattedrale di Vercelli e poi di quella di Mondovì. Era anche un buon cantante. Nel 1596 era maestro di musica alla chiesa di S. Francesco di Milano. Viveva ancora nel 1619. Ha scritto pure de' mottetti, dei madrigali e delle canzoni.		
13	Geminiano Capilupi.	Allievo di Orazio Vecchi, nacque e morì a Modena. Successe al Vecchi il 1604 nell'ufficio di maestro di cappella della cattedrale di Modena. Ha scritto dei mottetti e dei madrigali.	1560 circa	1616
14	Ludovico Viadana.	Monaco della stretta osservanza, nacque a Lodi e nel 1597 si trovava a Roma. Più tardi occupò il posto di maestro di cappella della cattedrale di Fano, e finalmente si recò a Mantova, dove viveva ancora nel 1614. È l'inventore del *basso continuo*, ed ha scritto dei madrigali e delle messe.	1565	»
15	Claudio Monteverdi.	Nacque a Cremona, e perciò va annoverato fra i maestri della scuola Lombarda. È l'inventore della tonalità moderna (4).	1568	1643
16	Gian Paolo Cima.	Eccellente organista, fu maestro della chiesa di S. Celso a Milano. Ha scritto de' mottetti e delle canzoni (5).	1570 circa	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
17	Giambattista Crivelli	Compositore, nacque a Scandiano verso la fine del secolo XVI; fu organista della cattedrale di Reggio, indi maestro di cappella a Ferrara, e poi occupò lo stesso posto alla corte ducale di Modena. Ha scritto dei mottetti e dei madrigali.	»	1652
18	Antonio Savetta.	Compositore, nato a Lodi verso la fine del XVI secolo, fu maestro nella chiesa dell'Incoronata di quella città; ha scritto de'madrigali, delle messe, dei salmi e dei mottetti.	»	»
19	Carlo Pallavicino.	Compositore drammatico, nacque a Brescia nella prima metà del secolo XVII. Ha scritto molta musica pel teatro, ma le sue opere non si distinguono nè per invenzione, nè per originalità.	»	1689
20	Giovanni Maria Bononcini.	Nacque e morì a Modena, e fu compositore e teorico rinomato (6).	1640	1678
21	Orfeo Avosani.	Organista a Viadana, dove era nato nella prima metà del secolo XVII, ha scritto dei concerti, delle messe e dei salmi.	»	»
22	Antonio Maria Pacchioni.	Allievo del Bononcini, nacque a Modena, dove ebbe nel 1694 l'ufficio di Maestro della cattedrale;	1654	1738

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		nel 1722 fu scelto per maestro di cappella della corte ducale; ha scritto molta musica ecclesiastica, due oratorii, delle cantate e de'mottetti.		
23	Fortunato Chelleri.	Il suo cognome è propriamente Keller; ed egli è di origine tedesca; ha scritto molta musica pel teatro, e le sue composizioni hanno un gran merito.	1668	1757
24	Antonio, o Marc'Antonio Bononcini.	Figlio di Giov. Maria. Fu compositore drammatico e maestro di Cappella del Duca di Modena (7).	1675 circa	1726
25	Carlo Antonio Monza.	Nato a Milano, fu canonico e maestro di Cappella della Cattedrale di Vercelli.	»	1739
26	Giov. Batt. Sammartini o San Martini.	Compositore di merito ed organista di diverse chiese; vivea ancora a Milano, sua patria, nel 1770 (8).	1700 circa	»
27	Michele Caldarera.	Nato a Borgo Sesia, studiò a Milano, e fu maestro di Cappella di S. Evasio a Casale; scrisse molta musica ecclesiastica.	1702	1742
28	Giov. Batt. Lampugnani.	Nacque a Milano e fu direttore dell'opera italiana a Londra, dopo il Galuppi, cui successe nel 1743; scrisse musica ecclesiastica e teatrale.	1706	1773 circa
29	Don Giovenale Sacchi.	Canonico di S. Paolo, membro dell' accademia di	1726	1789

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		Mantova e professore di eloquenza al Collegio dei nobili di Milano. Fu dotto teorico, e scrittore di opere assai pregevoli (9).		
30	Pasquale Ricci. abate	Compositore, nacque a Como, studiò a Milano col Vignati e fu maestro di cappella a Como. Vivea ancora negli ultimi anni del XVIII secolo.	1733	»
31	Carlo Lenzi.	M.° di Cappella in S. Maria Maggiore a Bergamo.	»	»
32	Carlo Monza.	Maestro di Cappella della corte e della cattedrale di Milano sua patria; fu dotto e fecondo compositore.	1744	1801
33	Francesco Bianchi.	Nacque a Cremona; compositore drammatico, fu anche maestro al Teatro Italiano di Parigi dal 1775 al 1778. Nel 1785 ebbe la nomina di organista del secondo organo della cappella ducale di S. Marco in Venezia, ma non adempì mai al suo uffizio.	1752	1811
34	Orazio Manterini.	Verso il 1590 era maestro di Cappella a S. Celso di Milano.	»	»
35	Arcangelo Crivelli.	Nato a Bergamo verso la metà del XVI secolo, nel 1583 fu ricevuto come tenore nella Cappella Pontificia; scrisse anche delle messe, dei salmi e dei mottetti.	»	1610

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
36	Ignazio Donati.	Nacque a Casalmaggiore presso Cremona, verso la fine del secolo XVI; nel 1619 fu maestro di Cappella dell' accademia di S. Spirito a Ferrara ed ebbe lo stesso ufficio nella Cattedrale di Milano nel 1633. Ha scritto de' concerti, delle messe e dei mottetti.	»	»
37	Andrea Cima.	Fratello di Gian Paolo, fu organista e maestro di Cappella prima a Milano e poi a Bergamo. Nacque a Milano verso la fine del secolo XVI.	»	»
38	Giacinto Bondioli.	Compositore, nacque presso Brescia verso la fine del secolo XVI.	»	»
39	Giovanni Caravaccio.	Era al principio del secolo XVII maestro di Cappella della Chiesa di S. Maria Maggiore a Bergamo. Nel 1620 furono pubblicati a Venezia de'salmi di sua composizione.	»	»
40	P. Serafino Cantone o Cantoni.	Organista della Cattedrale di Milano, scrisse molta musica ecclesiastica; fiorì verso la fine del XVI secolo.	»	»
41	Giambattista Bonometti.	Compositore, nacque in Bergamo verso la fine del secolo XVI ed entrò nel 1615 al servizio dell' arciduca Ferdinando d'Austria. Pubblicò nello stesso anno una voluminosa collezione di salmi e mottetti di diversi autori.	»	»

NOTE

AL QUADRO PRECEDENTE

(1) **Franchino Gaforio o Gafori** nacque a Lodi il 1451 da un soldato a nome Bettino Gafori, e da Caterina Fixaraga. Destinato dai suoi genitori allo stato ecclesiastico, studiò teologia e canto fermo, poi la composizione musicale sotto la direzione di un frate, chiamato Godendach, ch'egli nei suoi scritti chiamava *Bonadies*. Divenuto prete, stette per due anni in Mantova al servizio di Luigi Gonzaga, ove trovavasi suo padre. Da Mantova passò a Verona, ove restò altri due anni; ed in tutto questo tempo cercò perfezionarsi sempre più nella teoria della musica. Recossi indi a Genova, e seguì in tutte le vicende la sorte del Doge Prospero Adorno [1]), il quale, ricoveratosi in Napoli, dopo la disfatta delle truppe di Gian Galeazzo, nulla più potè per il suo favorito, essendo stato spogliato dai Genovesi di tutti i suoi beni. Il frequentare in Napoli Giovanni Tinctor, Guglielmo Guarnerio e Bernardo Hycart, il sostenere forti discussioni con Filippo Bononio, detto *da Caserta*, e la pubblicazione del suo primo trattato di musica, fecero conoscere il Gaforio come uno dei più eruditi musicisti di quel tempo. Però la sua precaria condizione e l'invasione turca del regno di Napoli, avvenuta nel 1480, obbligarono il Gaforio a trasferirsi nella sua città natale; ed in poco tempo e con diverse occupazioni si recò da Lodi a Monticello nel Cremonese, ove fu impiegato come maestro del coro del vescovo Carlo Pallavicino, e per tre anni dette lezione di musica; poi da Monticello passò a Bergamo, e finalmente da Bergamo a Milano, ove venne nominato nel 1484, non già maestro della Cappella della Cattedrale, come dissero Gerber, Choron e Fayolle, e Fink, ma cantore del coro della detta chiesa, primo cantore della Cappella del Duca Ludovico Sforza e maestro dei figli di lui. Diessi indi con ogni possa allo studio, fondò una scuola di musica e disimpegnò i suoi doveri sino all' età di 71 anni con grande chiarezza e forza di mente. Morì a Milano il 1522. Gerber, Choron e Fayolle, Bertini, Fink e Fétis pongono tutti Franchino Gaforio fra i più insigni musicisti del tempo; e le sue opere, che ebbero numerose edizioni, del più alto interesse per la parte teorica e didattica,

[1]) Prospero Adorno, il sesto Doge di questa famiglia, venne scacciato da Genova da Fregoso; vi rientrò nel 1477 e nel 1478 fu obbligato a fuggire per sempre.

meritano di essere annoverate fra quelle che esercitarono grande influenza sugli studii musicali di quell' epoca. La *Practica musicae*, l'opera massima del Gaforio, fu il primo libro, ove s' impressero note musicali con caratteri di legno. Vanno notate, tra le altre, il *De harmonia musicorum instrumentorum opus,* il *Theoricum opus musicae disciplinae;* ed un opuscolo col titolo: *Apologia Franchini Gafurii adversus Johannem Spatarium et complices musicos Bononienses*, 1520. Nel dar fine a questo cenno biografico, debbo concludere col dire non essere stato il Gaforio secondo a nessuno degli scrittori contemporanei; perchè, se vien considerato inferiore a Tinctor, per vastità di dottrina, lo sorpassò per novità di concetti. Sono celebri le discussioni del Gaforio collo Spataro; ma non è dato in un cenno, come questo, entrare ad esaminarle. Rimando quindi il lettore, che avesse vaghezza saperne qualche cosa dippiù, alla biografia del Fétis.

(2) **Pietro Ponzio** fu valente compositore di musica ecclesiastica, ma, più che per le sue composizioni, viene celebrato per le diverse sue opere didattiche. Nato a Parma nel 1532, fu maestro in diverse cappelle delle città italiane, e dimorò molti anni a Milano; e al tempo della sua morte, avvenuta nel dicembre del 1596, lo troviamo nella sua città natale maestro della cappella della *Steccata.*

(3) Nulla si conosce dei primi anni di **Orazio Vecchi.** Egli era ecclesiastico, ed apprese la musica da un monaco Servita di Modena, a nome Salvatore Essenga. Tiraboschi ha estratto dagli atti del Capitolo di Correggio la pruova che il Vecchi ottenne un Canonicato il 15 ottobre 1586, nella Cattedrale di questa città; e che fu elevato alla dignità di Arcidiacono il 29 luglio 1591. Nel 1595 lasciò Correggio, perchè piccola città, senza alcuna risorsa artistica, e si stabilì in Modena, ove fu nominato maestro di cappella di quella cattedrale, il 26 ottobre 1596, perchè in quel tempo era morto Guido Ferrari, che occupava quel posto. Divenne nel 1598 maestro di cappella della corte ducale, e maestro di musica dei giovani principi, con l'annuo stipendio di 80 scudi. Come tutti i maestri del suo tempo, Vecchi scrisse delle messe, dei madrigali, dei mottetti a cinque e a sei voci, delle canzonette e dei dialoghi. Ma l'opera che ha reso popolare il suo nome è una specie di commedia in musica, intitolata *L'Amfiparnasso, Commedia Armonica*, rappresentata a Modena nel 1594, e pubblicata a Venezia tre anni dopo. Il Vecchi finì di vivere nel settembre del 1604, o, secondo altri, nel 1605. Un brano dell' epitaffio, posto in Reggio di Emilia ad Orazio Vecchi, nel quale si legge « *Qui harmoniam primus comicae facultati conjunxit, et totum terrarum orbem in sui admirationem traxit* », ha indotto in errore alcuni, e tra questi il Muratori, che dissero avere il Vecchi col suo *Amfiparnasso* preceduto gli esperimenti della musica drammatica, fatti a Firenze. Ciò è completamente erroneo, perchè, mentre è chiaro che i Fiorentini avevano già inventato il recitativo, il Vecchi non ha fatto che applicare il genere madrigalesco alla azione comica. Dall' *Amfiparnasso* alla vera creazione del canto drammatico, la cui origine si trova nell'*Euridice* e nella *Dafne*, ci corre.... Non va però tolto al Vecchi quel po' di merito ch' egli stesso giustamente si attribuisce nelle seguenti parole: «Non essendo questo accop-« piamento di commedia e di musica più stato fatto, che io mi sappia, da « altri, e forse non immaginato, sarà facile aggiungere molte cose, per dar-« gli perfezione; ed io dovrò essere, se non lodato, almeno non biasimato « dell' invenzione ».

(4) Quantunque tutt'i trattatisti e gli autori di storia e bibliografia musicale scrivano Claudio Monteverde, tuttavia il nome dell'inventore della pratica musicale moderna è Claudio Monteverdi. Lo posso affermare con tutta scienza, perchè lo rilevo da un autografo. Questo autografo, che riporto, e nella sua integrità, qui in seguito, mi venne gentilmente donato ed inviato, insieme colla seguente lettera, dal conte Borromeo, patrizio milanese, discendente da quella famiglia che nella Lombardia in tempi grossi e di molto, fu porto e faro della sventura e degli sventurati.

« Gentilissimo Professore,

« Ella non sa qual piacere m'abbia prodotto coll'inviarmi il di lei *opuscolo* sovra *Vincenzo Bellini!* Io adoro ogni dettaglio sulla vita e sul genio dei nostri immortali artisti. E finchè vivrà l'arte e finchè batteranno i cuori, Bellini non morirà.

« Ho scritto a Milano perchè sia estratta dalle mie vecchie carte la lettera autografa del *Monteverdi;* la darò di gran cuore all'Archivio di codesto celebre Istituto che ha in lei una vera gloria; e del sacrificio che io faccio di cotesta rarità autografica mi è compenso intero l'avere a lei, egregio Professore, procurata una sì sentita soddisfazione.

« Accolga l'espressione di quei sentimenti che mi conosce

Suo devoto ammiratore ed amico
« G. Borromeo »

« Napoli, 23 Aprile 1877. »

Ecco ora la lettera del Monteverdi [1]):

« Ill.mo et Ecc.mo mio sig. et pron. Coll.°

« Heri che fu alli 9 del presente dal curriere ricevei un plicco di V. E
« Ill.ma nel quale vi era un' Intermedio et una lettera di V. E. Ill.ma piena
« d' infinita humanita et honore verso la persona mia, et insieme una copia
« d' un capitolo di una lettera della Sire.ma Sig.ra Duchessa di Parma
« scritta a V. E. Ill.ma nel quale si degna honorarmi di comandarmi con
« il mezzo di V. E. Ill.ma ch' io ponga in musica quello che da V. E. Ill.ma
« mi sarà comandato; Appena ho potuto leggiere due volte il detto Inter-
« medio p. l' occasione del scrivere hauta essendo giorno che si parte il
« curriere ho però visto tanto di bello che inverita son rimasto dedicatis-
« simo con l'affetto a così bell'opera. Et si ben e statto poco il tempo, non
« per questo son statto indarno in tutto, perche di gia gli ho datto princi-
« pio come ben ne faro vedere qualche poco d'effetto p. mercore venturo a
« V. E. Ill.ma, havendo di gia visto che quattro generi di armonie saranno
« quelli che anderanno adoperati p. servitio del detto intermedio; l'uno
« che incomincia dal principio, et seguita sino al principio de le ire, tra

[1]) Questa lettera è stata riportata, ma non molto fedelmente, anche dal Caffi, a pag. 135 vol. 2° della sua *Storia della Musica Sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1397*: ma il Caffi medesimo anche scrive Monteverde, benchè avesse potuto leggere anch' egli che la lettera è sottoscritta « Claudio Monteverdi », e infatti così è stampato.

« Venere et Diana, et tra le loro discordie, l'altro dal principio delle ire « sino finite le discordie, l'altro quando entra plutone a metter ordine et « quiete, durante sino dove Diana s'incomincia ad innamorare d'Endi- « mione, et il quarto et ultimo dal principio di detto innamoramento sino « alla fine. Ma mi credda V. E. Ill.ma che senza il delicato suo aiuto ve- « dera che ci saranno lochi che mi porterebbero non poca dificoltà, dei « quali mercore ne daro più minuto ragualio a V. E. Ill.ma. Altro per « hora non intendero fare che rendere prima gratie a Dio che mi habbi « fatto degno di poter ricevere così alti comandi da così alti signori et « padroni, pregandolo insieme che mi facci degno così de li effetti come « del affetto qual siccurmente cerchera di servire a padroni con ogni mag- « gior potere che sapera rendendo infinite gratie a V. E. Ill.ma di co- « tanto favore, pregando insieme Dio che sempre in bona gratia di V. E. « Ill.ma operi supplicandola a rendere p. me quelle gratie maggiori che « si può alle bone gratie di quelle A. Se.me alle quali faccio humill.ma « et profonda riverenza obligandomili p. suo umill.mo ser.re et a V. « E. Ill.ma me l'inchino et gli bacio la mano. Da Venetia gli 10 Set- « t.re 1617.

« Di V. E. Ill.ma

« Se.re Devotiss.mo et obblig.mo

« Claudio Monteverdi. »

Per le altre notizie sul Monteverdi, vedi capitolo IV, pag. 48.

(5) **Gian Paolo Cima**, nato verso il 1570, fu organista e maestro della Cappella di S. Celso in Milano. Egli va notato per la composizione dei *Canoni*, fra i quali se ne osservano alcuni di molto merito, inseriti dal Padre Angleria nelle sue *Regole del contrappunto*, e dal Padre Martini nel suo *Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Ha scritto dei mottetti, delle ricercate per organo, delle canzoni, e dei concerti ecclesiastici a più voci.

(6) **Giovanni Maria Bononcini**, nato in Modena nel 1640, morto nel 1678, entrò giovanissimo al servizio del Duca di Modena, Francesco II, nella qualità di musicista di concerto degli strumenti, e fu maestro di Cappella della Chiesa di S. Giovanni in Monte. L'accademia dei Filarmonici di Bologna lo ricevè nel numero dei suoi membri. L'opera più conosciuta del Bononcini è un trattato elementare di composizione, dedicato all'Imperatore Leopoldo, intitolato: « *Musico pratico, che brevemente dimostra il modo di giungere alla cognizione di tutte quelle cose che concorrono alla composizione dei canti, e di ciò che all'arte del contrappunto si ricerca.* Bologna, 1673, in 4° ». Quest'opera scritta con uno stile chiaro e conciso, è stata di grande utilità nel suo tempo, quantunque certi passaggi di armonia che vi si trovano non sieno affatto irriprovevoli sotto il rapporto della correzione. Una seconda edizione di questo libro è stata pubblicata dopo la morte dell'autore, di Marino Silvani a Bologna presso Giovanni Monti, nel 1688, in 4.° di pag. 156. Ha scritto pure delle sonate, delle sinfonie e delle cantate.

(7) **Antonio o Marco Antonio Bononcini**, figlio di Giovanni, nacque a Modena verso il 1675. Nel 1721 fu nominato maestro di cappella al servizio di quella corte. Per lo spazio di quindici anni scrisse per diversi teatri d'Italia sette opere, un oratorio: *La Decollazione di S. Giovan Battista*, ed una Cantata per la Natività, che ebbero tutte brillante successo. Il padre Martini aveva la più grande stima per questo

artista, e diceva di lui: «Fece sentire nelle sue composizioni uno stilo così « elevato , così artificioso e dilettevole , che si rese distinto sopra la « maggior parte dei compositori sul principio del presente secolo, tuttochè « abbondante d'uomini insigni. »

(8) Vi hanno alcune volte de' genii, nati per l' arte, che, sebbene negletti, pure trovano in loro stessi il maestro, nella natura l'ispirazione. Tale si fu Giovan Battista Sammartini o San Martini, nato a Milano verso la fine del XVII secolo, o il principio del XVIII. Egli scrisse gran quantità di terzetti, quartetti, sinfonie, ricchi di invenzione e di grazia, senza altro maestro che il proprio intuito musicale. Conosciuto come buon compositore, occupò il posto di organista in due o tre chiese, e divenne maestro di cappella del convento di S. M. Maddalena di Milano, ove egli viveva ancora nel 1770. Venne in gran fama, dopo la prima Sinfonia a grande orchestra, ordinatagli dal Governatore di Milano, Generale Pallavicini, che fu eseguita nel 1734. Il suo stile facile e piacevole è tanto consimile a quello di Haydn, il quale tanta celebrità acquistò dopo di lui, che Misliweczeck nello ascoltare la prima volta le sinfonie del Sammartini, esclamò sorpreso: « *Ho trovato il padre dello stile di Haydn!* » Il conte di Harrach, governatore della Lombardia, fu il primo a portare in Vienna la musica del Sammartini, ove ottenne un gran successo. Scrisse un numero stragrande di composizioni, di ogni genere, e queste erano tanto ricercate, che i Conti di Palfy, di Schoenborn e di Mortzin, come anche il principe Esterhazy, facevano le grandi premure per avere tutto quello che egli scriveva; e l'Esterhazy dette incarico ad un banchiere di Milano, a nome Bastelli, di pagare al Sammartini otto zecchini d'oro per ogni sinfonia nuova, della quale gli si presentava l'autografo. Egli si provò a scrivere musica per teatro, ma non vi riuscì. La sua musica si pubblicò da per tutto, in Italia, in Francia, a Londra, a Lipsia e ad Amsterdam.

(9) D. Giovenale Sacchi, Barnabita, fu dotto scrittore di musica; era nato a Milano nel 1726 e vi morì il 1789. Studiò profondamente gli antichi metodi musicali per giovarsene alla riforma ed al miglioramento dell' arte; ed a questo fine scrisse diversi libri, pregevoli per sana critica e per vasta erudizione. Scrisse altresì la vita del Farinelli, e tradusse dal latino la vita di Benedetto Marcello scritta dal P. Fontana.

SCUOLA VENEZIANA

FONDATA NEL 1527.

Fin dal 1318 la cappella ducale di S. Marco annoverava al suo servizio i migliori compositori e musicisti dell'epoca, ed a buon diritto Venezia va considerata come il paese, in cui la musica veniva con felice successo e passione coltivata. L'epoca però nella quale una scuola venne ivi regolarmente fondata, è il 1527, allorchè Adriano Willaert fu nominato maestro titolare di quella cappella. È da esso che incomincia la lunga e non interrotta serie degli egregi maestri compositori, di alcuni dei quali, come al solito, son riportati in nota i cenni biografici. È da notarsi che vi furono in Venezia quattro Conservatorii. Il primo, detto della *Pietà* (il più antico di tutti), si distingueva per la parte strumentale e per la bontà dell'orchestra; il secondo, detto dei *Mendicanti*, primeggiava pel numero delle belle voci che v'erano, e pel modo d'insegnamento che ivi praticavasi per apprendere l'arte di ben cantare; il terzo chiamavasi degl'*Incurabili*, e fu soppresso nel 1766; ed il quarto portava il titolo dell'*Ospedaletto di S. Giovanni e Paolo*. Ad imitazione di quelli di Napoli, che accoglievano i giovanetti, questi Conservatorii in origine erano semplici asili di pietà, ove si ricevevano gli orfani e le ragazze abbandonate, ed erano sorretti dallo Stato e degli aiuti dei privati. Verso la metà del XVIII secolo la musica divenne parte integrante ed essenziale dell'istruzione, che si dava alle giovanette; ed in seguito poi, quando le istituzioni presero il carattere di vere scuole, l'arte musicale si coltivava con la massima accuratezza in tutti i suoi varii rami, ed i maestri più illustri che nelle varie epoche insegnarono in quei pii istituti, furono prima *Alessandro Scarlatti* (fondatore), poi *Porpora, Hasse, Jommelli, Sacchini, Anfossi, Cimarosa,* della scuola di Napoli; *Sarti* e *Bertoni*, della scuola di Bologna; *Caldara, Galuppi* e *Furlanetto,* della scuola di Venezia.

Fu a Venezia che Antonio Gardano stampò le prime opere musicali; fu a Venezia altresì che si rappresentò per la prima volta in pubblico un'opera in musica, che fu l'*Andromeda* di Francesco Manelli, al teatro di S. Cassiano, il 1637; che fu sistemata dal Cavalli la prima orchestra teatrale; che, infine, si acquistarono gloria i primi e più celebri organisti dell'epoca.

MAESTRI DI CAPPELLA COMPOSITORI
ED ORGANISTI
DEI SECOLI XV, XVI, XVII, XVIII.

I. — Maestri di Cappella Compositori.

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
1	Pietro de Fossis o da Fossa.	Nativo delle Fiandre, è il più antico maestro della Cappella di S. Marco, nominato nel 1491; era cantore della cappella medesima fin dal 1485; gli successe nel 1527 Adriano Willaert.	»	1527
2	Adriano Willaert.	Maestro della Cappella ducale di S. Marco, è il fondatore della scuola Veneziana (1).	1480	1562
3	Leonardo Barrè.	Nacque a Limoges nei primi anni del secolo XVI; fu allievo di Adriano Willaert e valente contrappuntista; era prete, e si recò a Roma, dove nel 1537 entrò in qualità di cantore nella cappella pontificia. Fu uno di quelli che nel 1545 si recarono al Concilio di Trento per dare il loro avviso su ciò che riguardava il canto ecclesiastico e la musica sacra. Ha scritto delle messe, de' mottetti e de'madrigali.	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
4	**Girolamo Parabosco.**	Compositore e organista, nato a Piacenza, studiò a Venezia sotto la direzione di Adriano Willaert; fu anche letterato, e scrisse una tragedia, delle commedie e delle novelle.	1510 circa	1557
5	**Andrea Gabrieli o Gabrielli.**	Detto Andrea *da Canareggio*, fu cantore della cappella ducale, ed organista della cattedrale di S. Marco (2).	1511 circa	1586
6	**Nicolò Vicentino.**	Nato a Vicenza, studiò sotto la direzione di Adriano Willaert. Maestro di Cappella alla corte di Ferrara, fu caro al Cardinale Ippolito d' Este, cui seguì a Roma, dove si trovò verso il 1550; fu compositore e teorico rinomato.	1511	»
7	**P. Costanzo Porta.**	Minore Conventuale, nacque a Cremona nei primi anni del XVI secolo. Studiò in Venezia alla scuola del Willaert. Ha scritto dei mottetti, delle messe e de' madrigali (3).	»	1601
8	**Cipriano de Rore.**	Fiammingo di origine, allievo e compatriota di Willaert, fu maestro della cappella di S. Marco a Venezia. Scrisse de' madrigali, dei salmi e dei mottetti (4).	1516	1565
9	**Francesco Viola o della Viola.**	Nacque a Ferrara nei primi anni del XVI se-	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		colo. Fu allievo di Adriano Willaert e maestro di cappella del duca di Ferrara Alfonso d'Este. Scrisse due libri di madrigali.		
10	Giuseppe Zarlino.	Compositore egregio e dotto teorico; fu allievo di Willaert e maestro della cappella di S. Marco (5).	1519	1590
11	Baldassarre Donati o Donato.	Grande artista ed uomo di genio, fiorì nella seconda metà del XVI secolo (6).	»	1603
12	Paolo Isnardi.	Nacque a Ferrara, e scrisse delle messe e dei salmi.	1525 circa	»
13	Annibale Patavino, o Padovano.	Organista e compositore di musica ecclesiastica, nacque a Padova.	1527	»
14	Giulio Bonagionta.	Nacque a S. Genesio, e fu musico della cappella di S. Marco a Venezia; scrisse delle messe, de' mottetti e delle canzonette napoletane e veneziane, e raccolse molti madrigali di diversi eccellenti autori, fra i quali vanno notati De Rore, di Lasso, Primavera, Palestrina, Animuccia, Gabrieli, ecc.	1530 circa	»
15	Vincenzo Bell'Haver o Bellavere.	Compositore ed organista, successe al suo maestro Andrea Gabrieli come organista del secondo organo di S. Marco il 30 dicembre 1586; ha scritto dei madrigali	1530 circa	1587

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		pubblicati a Venezia, dove egli nacque e morì.		
16	Ludovico Balbi.	Minore Conventuale, nato a Venezia nella prima metà del XVI secolo, fu allievo del P. Costanzo Porta, e maestro di cappella della chiesa di S. Antonio di Padova. Nel 1606 era maestro di cappella del convento del suo ordine a Venezia. Ha pubblicato delle messe, dei mottetti e dei madrigali.	»	»
17	Giacomantonio Piccioli.	Allievo, del padre Costanzo Porta; era nato a Corbario, nello stato di Venezia, nella prima metà del secolo XVI.	»	»
18	Francesco Portinario.	Viveva a Padova verso la metà del XVI secolo; scrisse 3 libri di madrigali.	»	»
19	Giorgio Florio.	Maestro di Cappella della cattedrale di Treviso, vivea nella seconda metà del XVI secolo; ha scritto dei madrigali.	»	»
20	Claudio Merulo.	Il suo cognome è propriamente *Merlotti*; nacque a Correggio e fu organista prima a Brescia e poi a Venezia, dove fu nominato organista del secondo organo nel 1557, e poi del primo organo nel 1566. Nel 1585 si recò alla corte di Parma,	1533	1604

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		dove morì. Fu dotto e secondo compositore.		
21	Vincenzo Ruffo.	Nato a Verona, fu prima maestro di cappella della cattedrale di Milano, e poi maestro di quella della sua patria. Fu contemporaneo di Pier Luigi da Palestrina; scrisse de'mottetti e dei madrigali.	»	»
22	Francesco Adriani.	Compositore, nato a S. Severino nelle Marche, fu nominato nel 1573 maestro di cappella nella chiesa di S. Giovanni Laterano. A Venezia nel 1567 furono pubblicati di lui alcuni salmi; si dubita però che, più che suoi, siano di Adriano Willaert; il titolo dell'opera « Adriani... psalmi vespertini ecc.» non toglie anzi accresce questo dubbio sull'autenticità de' medesimi.	1539	1575
23	Giovanni Ferretti o Feretti.	Scrisse delle *canzoni alla napoletana* che vanno rinomate per originalità di composizione.	1540 circa	»
24	Marcantonio Ingegneri.	Nacque a Cremona; abile contrappuntista, fu il maestro del Monteverdi. Era della famiglia dei celebri organisti di Venezia; e credesi che abbia appreso la composizione dal Willaert e dallo Zarlino.	1540 circa	1603

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
25	Giuseppe Guammi.	Nacque a Lucca, fu organista e compositore di musica sacra; successe al Bell'Haver nel posto di organista del secondo organo di S. Marco, nel 1588.	1540 circa	1626
26	Ippolito Sabino.	Compositore veneziano, scrisse de'madrigali, che furono molti rinomati verso la fine del XVI e il principio del XVII secolo.	1545 circa	»
27	Giovanni Gabrieli.	Nipote di Andrea, ebbe da costui lezioni di canto, di organo e di composizione; successe a Claudio Merulo il 1585 nel posto di organista del primo organo della chiesa di S. Marco; scrisse de'madrigali e delle sinfonie.	1557	1612
28	Girolamo Diruta.	Minore conventuale, nacque a Perugia. Nel 1580 era al convento di Correggio; poco dopo il 1609 fu nominato organista della Cattedrale di Chioggia; recatosi a Venezia, fu discepolo di Claudio Merulo, e fece onore al suo maestro; e inoltre è autore d' un trattato sul modo di suonar l'organo ed altri strumenti.	1560 circa	»
29	Giovanni Croce, o della Croce.	Compositore dotto ed originale, ebbe il soprannome di *Chiozzotto* dal luogo dove nacque: fu	1560 circa	1609

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		prete della chiesa di S. Maria Formosa; e scrisse de' madrigali e dei mottetti (7).		
30	Bartolomeo Moresini.	Fu nominato nel 1608 vice maestro della cappella di S. Marco in sostituzione del maestro Giovanni della Croce, ch'era ammalato. Gli successe nel 1612 Marc' Antonio Negri.	»	»
31	P. Giulio Cesare Martinengo.	Nacque a Verona. Morto della Croce, fu nominato maestro della cappella di S. Marco. Gli successe in quest' ufficio Claudio Monteverdi.	»	1613
32	Alessandro Grandi o de Grandi.	Egregio compositore, discepolo di Giovanni Gabrieli, successe a Marc'Antonio Negri il 1620 nell'uffizio di vice maestro della cappella ducale, posto che conservò fino al 1627, quando fu nominato maestro di cappella della Basilica di Bergamo, dove morì.	»	1630
33	Leone Leoni.	Scrisse de' mottetti e dei madrigali: fu maestro di cappella della cattedrale di Vicenza.	1560 circa	»
34	Nicola Dorati.	Compositore del genere madrigalesco, visse nella seconda metà del XVI secolo.	»	»
35	Amedeo Freddi.	Scrisse degl' inni, dei mot-	»	»

N.o D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		tetti e dei madrigali; fu prima maestro di cappella a Treviso e poi alla Cattedrale di Padova.		
36	Stefano Bernardi.	Maestro di Cappella della Cattedrale di Verona, dove era nato verso la fine del XVI secolo, scrisse de'salmi, dei madrigali e delle messe.	»	»
37	P. Giov. Francesco Capello.	Monaco *servita*, compositore di musica chiesastica, nacque a Venezia nella seconda metà del secolo XVI.	»	»
38	Giovanni Maria Capello.	Compositore di musica chiesastica, nato a Venezia verso la fine del secolo XVI, fu organista della chiesa delle Grazie a Brescia.	»	»
39	Carlo Milanuzio o Milanuzzi.	Monaco agostiniano, era verso il 1615 organista della chiesa di S. Stefano in Venezia; e più tardi della chiesa di S. Eufemia di Verona. Fu buon compositore e scrisse molta musica ecclesiastica.	»	»
40	Stefano Argentini.	Era monaco. Nato a Rimini, fu maestro di cappella della chiesa di S. Stefano a Venezia. Scrisse delle messe e dei salmi.	1600 circa	»
41	Giovanni Rovetta.	Compositore di musica sacra, fu scolare di Monteverdi, cantore ed orga-	1600	1668

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		nista della cappella di S. Marco. Ebbe nel 1627 il posto di vice maestro, e nel 1643 quello di maestro di questa cappella. Nacque e morì a Venezia.		
42	Pier Francesco Caletti Bruni.	È conosciuto sotto il nome di FRANCESCO CAVALLI; fu celebre compositore e uno de' più eminenti artisti del XVII secolo; scrisse moltissima musica pel teatro, ed ha il merito di aver sistemato la prima orchestra. Successe al Rovetta come Maestro di Cappella di S. Marco. (8)	1600	1676
43	Natale Monferrato.	Successe al Rovetta, di cui fu discepolo, il 1647, nel posto di vice maestro della cappella di S. Marco, nella quale era stato dapprima cantore fin dal 1639, e poi al Cavalli, il 1676, nel posto di Maestro della cappella medesima. Fu anche maestro del coro delle donzelle nel conservatorio de' Mendicanti. Valentissimo compositore di musica chiesastica, va principalmente notato per la severità caratteristica delle sue numerose composizioni. Era nato nei primi anni del XVII secolo.	»	1685
44	Pier Andrea Ziani.	Successe al Cavalli il 1668 nel posto di Organista	»	1711

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		del primo organo della cappella ducale, e scrisse musica teatrale ed ecclesiastica. Nacque a Venezia nella prima metà del secolo XVII. Secondo il Caffi, morì a Napoli dove sarebbe andato il 1677; secondo il Fétis, sarebbe morto a Vienna dove s'era recato per entrare al servizio della corte imperiale di Austria.		
45	Antonio Sartorio.	Nacque a Venezia, e fu nominato nel 1676 vice maestro della cappella di S. Marco; era stato prima al servizio del Duca di Brunswich. Scrisse molte opere teatrali.	1620 circa	1681
46	Pietro Molinari.	Compositore drammatico, nato a Murano presso Venezia nei primi anni del secolo XVII.	»	»
47	Giovanni Legrenzi.	Compositore di musica sacra e drammatica, nato presso Bergamo, fu prima vice maestro e poi maestro di cappella di S. Marco a Venezia (9).	1625 circa	1690
48	Giambattista Volpe.	Detto *Rovettino*, perchè nipote di Giovanni Rovetta. Organista del secondo e poi del primo organo di S. Marco, successe a Legrenzi il 1690 come maestro della cappella ducale, posto che tenne fino al 1692, quando gli successe Gian-	»	1692

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		domenico Parteni o. Fu compositore di musica drammatica ed ecclesiastica.		
49	Gian Domenico Partenio.	Compositore drammatico, fu prima nel 1666 cantore nella cappella ducale di S. Marco; nel 1685 successe a Legrenzi nel posto di vice maestro nella medesima cappella. Nel 1690 fu nominato Direttore del Conservatorio de' Mendicanti e due anni dopo ebbe il posto di primo maestro nella ridetta cappella ducale.	»	1701
50	Carlo Francesco Pollarolo.	Fecondo compositore, allievo di Legrenzi, nacque a Brescia nella prima metà del secolo XVII (10).	»	1723
51	Antonino Biffi.	Prete veneziano, fu nominato nel 1701 maestro della cappella ducale di S. Marco, dove era stato già cantore. Fu allievo di Legrenzi e maestro al Conservatorio de' Mendicanti. Scrisse della musica teatrale ed ecclesiastica.	»	1736
52	Antonio Vivaldi.	Violinista celebre e compositore, detto per soprannome il *Prete rosso*, nacque a Venezia nella seconda metà del XVII secolo. Dopo essere stato al servizio dell' elettore	»	1743

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		di Assia-Darmstadt, ritornò a Venezia, dove nel 1713 fu nominato maestro del coro delle donzelle nel conservatorio della Pietà; scrisse molta musica drammatica, dei concerti e delle sonate.		
53	Giov. Martino Ruggieri.	Compositore erudito, fiorì verso la fine del secolo XVII e il principio del XVIII.	»	»
54	Marcantonio Ziani.	Nipote di Pier Andrea, nacque a Venezia verso la metà del secolo XVII; nel 1703 fu chiamato alla corte di Vienna come maestro della cappella imperiale. Scrisse molte opere ed un oratorio.	»	1720 circa
55	Girolamo Polani.	Compositore drammatico, nacque a Venezia, e fu cantore della cappella di S. Marco; visse negli ultimi anni del secolo XVII e ai primi del XVIII.	»	»
56	Tommaso Albinoni.	Nacque a Venezia nella seconda metà del XVII secolo; fu abile violinista e scrisse, oltre a molta musica strumentale, moltissime opere teatrali.	»	1743 circa
57	Antonio Lotti.	Nato forse in Annover, andò giovanissimo a Venezia; allievo di Legren-	1667 circa	1740

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		zi, fu illustre compositore di musica drammatica ed ecclesiastica (11).		
58	**Antonio Caldara.**	Nacque e morì a Venezia; fu allievo del Legrenzi, e dotto compositore di musica ecclesiastica e teatrale (12).	1678	1763
59	**Michelangelo Gasparini.**	Nato a Lucca, fu valente maestro di canto e compositore drammatico (13).	»	1732 circa
60	Antonio Pollarolo.	Compositore drammatico, figlio del celebre Carlo, successe al padre come vice maestro di cappella, nel 1723, e nel 1740, morto Lotti, fu nominato primo maestro. Viveva ancora il 1749.	1680 circa	»
61	**Benedetto Marcello.**	Allievo di Francesco Gasparini (vedi la *Scuola Romana*), fu scrittore, poeta e compositore insigne; nacque a Venezia e morì a Brescia; fu membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna (14).	1686	1739
62	**Giovanni Porta.**	Compositore drammatico, nato a Venezia verso la fine del secolo XVII, ebbe nel 1716 il posto di Maestro del coro delle donzelle nel Conservatorio della Pietà. Nel 1737 fu nominato maestro di Cappella dell' Elettore di Baviera.	»	1740

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
63	P. Francesco Antonio Calegari.	Compositore di musica ecclesiastica, nacque a Padova verso gli ultimi anni del XVII secolo; nel 1702 era maestro di cappella della chiesa del gran convento dei minori conventuali a Venezia, e nel 1724 era maestro di cappella a Padova, posto che occupava ancora nel 1740, ed in cui ebbe per successore Francesco Antonio Vallotti.	»	»
64	Francesco Antonio Vallotti.	Monaco francescano nato a Vercelli, fu allievo del padre Calegari e maestro di Cappella della cattedrale di Padova; fu dotto teorico e compositore di musica ecclesiastica.	1697	1780
65	Girolamo Bassani.	Allievo di Lotti, cantore, compositore drammatico e abile contrappuntista, nacque a Venezia verso la fine del XVII secolo. Scrisse anche delle messe e dei mottetti.	»	»
66	Giov. Batt. Pescetti.	Compositore ed organista, nato a Venezia, fu allievo di Lotti, e scrisse della musica ecclesiastica e teatrale.	1704 circa	1766
67	Gian Francesco Brusa.	Compositore di musica teatrale ed ecclesiastica, nacque a Venezia verso i primi anni del secolo XVIII, e fu nominato nel 1726 organista del	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		piccolo coro, col titolo *organista del palchetto*, della cappella ducale di S. Marco; fu anche maestro del coro delle donzelle nel Conservatorio degl' Incurabili. Viveva ancora il 1768.		
68	Baldassare Galuppi.	Detto *Buranello*, perchè nato a Burano presso Venezia, fu compositore fecondo ed originale; scrisse molta musica pel teatro, fu organista di molte chiese, maestro della cappella di S. Marco, e maestro del Conservatorio degl'Incurabili e dei Mendicanti(15).	1706	1785
69	Andrea Adolfati.	Allievo del precedente, compositore di musica drammatica ed ecclesiastica, fu maestro di cappella prima a Venezia, sua patria, e poi a Genova.	1711	»
70	Giuseppe Saratelli.	Nacque a Padova, e fu nominato nel 1740 vice maestro e nel 1747 maestro della cappella di S. Marco. Allievo di Lotti, fu compositore di musica ecclesiastica, e maestro del coro delle donzelle del Conservatorio dei Mendicanti.	1714	1762
71	Domenico Alberti.	Cantore e compositore, fu allievo di Lotti e di Biffi. Nacque a Venezia e	1717 circa	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		morì a Roma. Era un valente suonatore di clavicembalo.		
72	Giuseppe Scolari.	Compositore drammatico di gran merito, nacque in Vicenza; scrisse molta musica pel teatro.	1720 circa	1770
73	P. Antonio Bergamo	Successe al napoletano Latilla, che alla sua volta era succeduto al Galuppi, nel posto di vice maestro della cappella ducale, ufficio che tenne dal 1774 al 1794.	»	»
74	Bonaventura Furlanetto.	Soprannominato *Musin*, nacque a Venezia, e fu maestro di cappella di San Marco, maestro nel conservatorio della Pietà e maestro di contrappunto dell'Istituto filarmonico di Venezia. Scrisse molta musica ecclesiastica.	1738	1817
75	Nicolò Fabris.	Nato a Chioggia, fu teorico e compositore (16).	1739	1801
76	Antonio Calegari.	Compositore drammatico, fu maestro di cappella e primo organista della chiesa di S. Antonio a Padova.	1758	1828
77	Caterino Cavos.	Compositore drammatico, nacque a Venezia. Nel 1798 si recò a Pietroburgo, dove morì. Scrisse molte opere pel teatro.	1775	1840

II. — Organisti della Cappella Ducale di S. Marco

N. B. Dal 1318 al 1490 fuvvi un solo organista nella cappella ducale di S. Marco ed il primo di cui si abbia notizia è *Mistro Zucchetto*, dal 1490 in poi fu nominato un organista del 2° organo, il quale prese il nome di secondo organista.

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	DATA DELLA ELEZIONE (1)	NASCITA	MORTE
1	Mistro (2) Zucchetto da Padova.	1318.	»	1336
2	Mistro Francesco da Pesaro.	10 Aprile 1336.	»	1368
3	Giandomenico Dattolo.	20 Gennaio 1369	»	1375
4	Prete Andrea da San Silvestro.	8 Novembre 1375.	»	1379
5	Joannino Tagiapiera o Tagliapietra.	12 Marzo 1379.	»	1389
6	Frate Antonio dei servi	10 Luglio 1389.	»	»
	e			
7	Frate Filippino dei servi			
8	Frate Filippo dei Servi.	1 Agosto 1397.	»	»
	e			
9	Frate Giacomo Eremitano.			
10	Mistro Zuanne da Chioggia.	7 Dicembre 1406.	»	1419
11	Mistro Bernardino.	3 Aprile 1419.	»	1445

(1) La data dell'elezione è estratta dalla *Storia della Musica Sacra nella già cappella ducale di S. Marco, dal 1318 al 1797*, di F. Caffi, Venezia, 1854.
(2) Maestro.

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	DATA DELLA ELEZIONE	NASCITA	MORTE
12	Bernardo di Stefanino Murer.	15 Aprile 1445.	»	1459
13	Bartolomeo di Battista de Vielmis.	12 Ottobre 1459.	»	1504
14	Francesco Dana.	20 Agosto 1490 2° organista.	»	1519
15	Zuan Maria o de Marin.	6 Febbraio 1504 primo organista.	»	1507
16	Frate Dionisio Memmo.	22 Settembre 1507 primo organista.	»	»
17	Fr. Giovanni Armonio dei Crocicchieri.	16 Settembre 1516 primo organista.	»	»
18	Arciero Alvise	20 Febbraio 1519. secondo organista.	»	»
19	Giulio Segni detto *di Modena*	10 Novembre 1530 secondo organista.	1498	1561
20	Baldassarre da Imola	29 Marzo 1533 secondo organista.	»	1541
21	Mistro Jachet o Iaches de Buus detto *Giacchetto*.	14 Luglio 1541 secondo organista	»	»
22	Girolamo Parabosco	1551 secondo organista.	1510 circa	1557
23	Annibale Padovano o Patavino.	30 Novembre 1552 primo organista.	1525	1566
24	Claudio Merulo.	2 Luglio 1557 2° organista 30 Settembre 1566 primo organista.	1533	1604
25	Andrea Gabrieli.	30 Settembre 1566 secondo organista	1511	1586

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	DATA DELLA ELEZIONE	NASCITA	MORTE
26	Giovanni Gabrieli.	1 Gennaio 1585 primo organista.	1557	1612
27	Vincenzo Bell'Haver o Bellavere.	30 Dicembre 1586 secondo organista.	1530	1588
28	Giuseppe Guammi.	30 Ottobre 1588 secondo organista.	1540 circa	1626
29	Paolo Giusto detto *da Castello*.	15 Settembre 1595 secondo organista.	»	1623
30	P. Giampaolo Savii.	12 Agosto 1612 primo organista.	»	1623 circa
31	Giambattista Grillo.	30 Dicembre 1619 primo organista.	»	»
32	Carlo Mentini o Filago.	1 Maggio 1623 primo organista.	»	1644
33	Giampietro Berti.	16 Settembre 1624 secondo organista.	»	1638
34	Francesco Caletti-Bruni detto Cavalli.	23 Gennaio 1639 secondo organista 11 Gennaio 1665 primo organista.	1600	1676
35	Massimiliano Neri.	18 Dicembre 1644 primo organista.	»	»
36	P. Giov. Batt. Volpe detto *Rovettino*.	11 Gennaio 1665 secondo organista 9 Gennaio 1678 primo organista.	»	1692
37	Pier Andrea Ziani.	20 Gennaio 1669 primo organista.	»	1711
38	P. Giacomo Filippo Spada.	16 Gennaio 1678 secondo organista. 6 Agosto 1690 primo organista.	»	1704

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	DATA DELLA ELEZIONE	NASCITA	MORTE
39	Carlo Francesco Pollarolo.	13 Agosto 1690 secondo organista.	»	1723
40	Antonio Lotti.	31 Maggio 1692 secondo organista. 17 Agosto 1704 primo organista.	1667 circa	1740
41	Benedetto Vinaccesi.	7 Settembre 1704 secondo organista.	1670 circa	1719
42	P. Alvise Tavelli.	7 Gennaio 1720 secondo organista.	»	»
43	Agostino Bonaventura Coletti.	21 Maggio 1736 primo organista.	»	1752
44	Ferdinando Bertoni.	27 Agosto 1752 primo organista.	1725	1813
45	Giambattista Pescetti.	16 Maggio 1762 secondo organista.	1704 circa	1766
46	Domenico Bettoni.	23 Aprile 1766 secondo organista.	»	1782
47	Giambattista Grazioli.	28 Maggio 1782 secondo organista. 21 Gennaio 1785 primo organista.	»	»
48	Francesco Bianchi.	21 Gennaio 1785 secondo organista.	1752	1811

NOTE

AL QUADRO PRECEDENTE

(1) Da Dionisio Willaert nacque a Bruges, in Fiandra, nel 1480, **Adriano Willaert.** Dopo aver compiuto i primi studii in patria, si recò a Parigi per seguire i corsi di giurisprudenza; ma la tendenza per la musica fecegli abbandonare tali studii, ed egli andò invece in Francia alla scuola di Giovanni Mouton, il più valente musicista della corte di Luigi XII e di Francesco I. Il Caffi pretende che ebbe delle lezioni da Okeghem, da Josquin Després e da Nicola Vicentino. Il fatto è più che contestabile; perchè Josquin, che fu il maestro di Mouton, non era a Parigi quando vi giunse il Willaert, e Okeghem, ottuagenario, si era ritirato dall'insegnar musica; nè si può in niun modo asserire che sia stato allievo del Vicentino; invece è perfettamente il contrario; imperocchè Vicentino fu discepolo di Willaert, e non poteva esserne il maestro. Dopo essere restato per molti anni a Parigi, il Willaert rimpatriò, e fu poi successivamente a Roma (1516), a Ferrara ed indi al servizio di Luigi II Re di Ungheria e di Boemia. Abbandonò quella corte per recarsi a Venezia, dopo la morte del suo protettore, avvenuta alla battaglia di Mohacz il 29 agosto 1526; e nel dicembre dell'anno seguente venne nominato maestro della cappella ducale di S. Marco, in sostituzione di Pietro de Fossis, il più antico maestro di cui si abbia notizia. Adriano Willaert fu il fondatore della scuola veneziana. Egli in breve spazio di tempo fece salire quella Cappella a grande rinomanza, nominando un bibliotecario, aumentando il numero dei coristi, arricchendo la biblioteca delle opere più stimate dell'epoca, e fondandovi una scuola di canto, che acquistò tale riputazione da essere per lui la sorgente di considerevoli guadagni, e dalla quale uscirono i più insigni cantori. Con le sue dotte ed elaborate composizioni spinse l'arte a grandi progressi; introdusse l'uso dei cori nelle chiese, ed in quel tempo che i Teatri pubblici non esistevano, tutti correvano alla chiesa di S.Marco, per udire le sublimi composizioni del Willaert, dei pezzi, detti « salmi *spezzati* », divisi, cioè, in più cori a 4, a 12, ed a 16 voci, che si alternavano, si dividevano e si rispondevano tra loro, producendo un potente insieme ed un effetto di una imponente maestà. Le sue composizioni erano più il risultato di profonde meditazioni, che di spontanee ispirazioni; non per tanto venivano lodate ed ammirate dai suoi contemporanei, e restarono modelli di ben fare e sapere musicale, per la posterità. Le sue composizioni hanno forme del tutto nuove, e la sua *Susanna* puossi rite-

nere come il primo tipo degli *Oratorii*. Oltre dì questa, scrisse un numero stragrande di salmi, di mottetti, di madrigali, di canzoni villanesche alla napolitana, etc. Il Willaert aveva stabilito di chiudere in patria la sua splendida carriera; ma, impedito dalla gotta, non potè porre in atto il suo disegno, e morì in Venezia il 7 dicembre 1562, dopo aver tenuto per trentacinque anni il posto di Maestro della Cappella di S. Marco, e di aver formato alla sua scuola valentissimi allievi, fra i quali vanno specialmente notati Cipriano de Rore, il P. Costanzo Porta, Francesco della Viola e Giuseppe Zarlino.

(2) **Andrea Gabrieli o Gabrielli** nacque da nobile famiglia, verso il 1511, a Venezia, nel rione detto *Canareggio*, e perciò viene spesso designato col nome di Andrea Gabrieli *da Canareio* o *Canareggio*. Studiò la musica sotto la direzione di Adriano Willaert, e nel 1536 entrò come cantore nella cappella ducale di S. Marco; indi nel 1566 successe a Claudio Merulo nel posto di organista del secondo organo della Cattedrale. Esistono di Andrea Gabrieli diversi componimenti, e nel catalogo degli scrittori illustri di Venezia, l'Alberici chiama Andrea: *Uomo di gran valore, e molto stimato e massimo nella musica.* La fama e la stima di cui godeva fecero sì che fra i tanti maestri allora in voga, venisse egli scelto per la composizione della musica, che la repubblica di Venezia fece eseguire pel passaggio di Enrico III di Valois, il quale dalla Polonia andava in Francia, il 1574, a cingere la corona lasciatagli da Carlo IX suo fratello. Scrisse in tale occasione, tra gli altri, due pezzi, l'uno a 12 voci a due cori e l'altro ad 8 voci egualmente a due cori, pezzi che dettero un' alta idea dell'abilità del Gabrieli nell'arte del comporre, e che furono pubblicati dal Gardano nel 1587 nella collezione intitolata *Gemme musicali*. Il Gabrieli ha scritto altresì dei madrigali, dei salmi, delle canzoni e delle sonate. Cessò di vivere nel 1586. Fu sotto la sua direzione che si formò il nipote Giovanni Gabrieli, celebre organista e compositore, il quale, riconoscente del ricevuto insegnamento, ha scritto dello zio i più grandi elogi, ed ha lasciato le più complete notizie intorno alla vita di lui.

(3) Il Padre **Costanzo o Costantino Porta** può essere considerato come uno dei più dotti musicisti del suo tempo. Nato a Cremona nella prima metà del 16.° secolo, studiò a Venezia sotto la direzione di Adriano Willaert, ed abbracciò lo stato ecclesiastico, vestendo l'abito di minore conventuale. Fu maestro di cappella nel convento del suo ordine in Padova, poi in Osimo ed indi in Ravenna, e finì di vivere nel 1601, in Loreto, dove occupava un simile posto alla Santa Casa. Ha formato alla sua scuola un gran numero di valorosi allievi. Era profondo osservatore del carattere della tonalità del canto fermo, e si hanno di lui diciotto opere di musica pratica, nelle quali si osserva uno stile grave e severo.

(4) **Cipriano de Rore**, o piuttosto **van Rore**, celebre musicista del XVI secolo, nacque a Malines nel 1516. Ancora giovane, si recò in Italia, per istudiare a Venezia nella scuola del Willaert, che era in quel tempo maestro di cappella della cattedrale di S. Marco, dove il de Rore ottenne il posto di cantore. Invitato poi da Ercole II Duca di Ferrara, prese servizio alla sua corte. Morto questo principe il 3 ottobre 1559, ritornò in Venezia, ove poscia successe al Willaert, il 18 ottobre 1563, nell' ufficio di primo maestro della Cattedrale; ma solo per diciotto mesi, perchè Ottavio Farnese, duca di Parma e Piacenza, lo chiamò a dirigere la sua cappella con più vantaggiosi emolumenti. Morì a Parma nel-

l'età di 49 anni, il 1565. I giudizî, che di lui han dato i suoi contemporanei, sono favorevolissimi; Zarlino, Ponzio, Vincenzo Galilei e l'Artusi gli fanno dei grandi elogi; quest' ultimo anzi attribuisce a lui il merito di avere ben disposto le parole sotto le note, ma tale invenzione gli viene con sode ragioni contrastata dal Baini. Le composizioni di Cipriano de Rore, assai stimate ed apprezzate da tutti i musicisti del suo tempo, sono i suoi *Mottetti* a 4, 5, 6 ed 8 voci, i suoi *Madrigali* a più voci, ed una certa quantità di musica chiesastica.

(5) **Giuseppe Zarlino** nacque a Chioggia sul principio del 1519. Studiò il contrappunto e la teoria delle proporzioni armoniche alla scuola del Willaert, e successe al suo condiscepolo Cipriano de Rore come maestro della cappella di S. Marco, il 5 luglio 1565. Tenne per 25 anni tal posto, e morì il 14 febbraio 1590; gli successe Baldassarre Donati il 9 marzo seguente. Dall' atto di morte rilevasi pure che fu cappellano della chiesa di S. Severo in Venezia, e l' abate Ravagnan, inoltre, ci fa conoscere che dal Capitolo di Chioggia fu eletto Canonico nel mese di settembre 1582, beneficio che rifiutò, il 1588 per non poter tenere le due cariche di maestro in San Marco di Venezia e di Canonico in Chioggia. Il 30 agosto 1583 lo stesso Capitolo e gli uomini più autorevoli della città fecero istanza al Doge, perchè si degnasse proporre lo Zarlino al Santo Padre per loro Vescovo; ma egli, per le ragioni sopradette, rifiutò l'onore che la sua patria desiderava conferirgli. Valentissimo compositore, scrisse per la riportata vittoria di Lepanto dei canti a più voci, che furono con entusiasmo applauditi in Venezia. Dottissimo teorico, si fu dalle opere dello Zarlino, tra le quali vanno notate le « *Istituzioni harmoniche* », che la teoria della musica ricevè notabile svolgimento; ma non ne parlerò, avendo di già accennato a ciò nella mia introduzione; ricorderò qui solamente i giudizii, che diversi scrittori hanno dato di lui. Francesco Sansovino scriveva: « M. Zarlino, maestro di cappella,... il quale nella theoria e « nella composizione è senza pari »; il Bettinelli, certo con qualche esagerazione, dice: « Fu pure un Tiziano lo Zarlino, fu un Ariosto »; e Marco Foscarini, giudice competente, così si esprime: « Il nostro Gio- « seffo Zarlino, famoso restauratore della musica in tutta Italia ».

(6) **Baldassarre Donato o Donati** nacque in Venezia nella prima metà del 16.° secolo, ed ivi morì nel 1603. Fu prima cantore, poi vice maestro e finalmente maestro della cappella di S. Marco, e successe allo Zarlino il 9 marzo 1590. Fra le molte sue opere va notato il primo libro delle *canzonette villanesche alla napoletana a 4 voci.* Le sue composizioni spiccano particolarmente per originalità, e le villanelle in ispecie sono notevoli per le forme del ritmo.

(7) **Giovanni Croce o della Croce** va sopratutto notato per l' originalità delle sue composizioni, nelle quali si scorge una impronta tutta propria, ed una vena comica poco comune in quei tempi. Egli scrisse moltissime opere; ma quella che gli diede più fama, fu la *Triacca musicale*, la quale incontrò tanto favore, da farne pubblicare quattro edizioni in pochi anni. Nato a Chioggia presso Venezia, verso il 1560, e perciò detto *Chiozzotto*, fu allievo dello Zarlino e successe a Baldassarre Donati nel posto di Maestro di Cappella di S. Marco in Venezia, ove morì nel 1609. Gli successe Giulio Cesare Martinengo.

(8) Da Giovanni Battista **Caletti Bruni**, maestro di cappella della chiesa parrocchiale di Santa Maria in Crema, nacque verso il 1600 **Pier Francesco**

poi detto **Cavalli** dal nome del suo protettore Federico Cavalli, nobile Veneziano, che era capitano e podestà di Crema per la repubblica Veneta. Questi, accortosi della più che felice disposizione e spiccata inclinazione che il giovanetto Caletti mostrava di avere per la musica, e perchè quegli era dotato ancora di bella voce, propose al padre (che volentieri acconsentì) di menarlo seco in Venezia, quando rimpatriò nel 1616. Nel suo palazzo gli accordò splendida ospitalità, e gli fornì ancora i mezzi tutti come educarsi in quell'arte, nella quale divenne celebre. Dopo un anno, nel 1617, il Cavalli fu ammesso come cantore, con lo stipendio di 50 ducati, nella cappella di San Marco, allora diretta da Claudio Monteverdi, di cui divenne prediletto scolare. Dai registri di quella chiesa rilevasi che egli vi fu ricevuto sotto il nome di *Pietro Francesco Bruni Cremasco*. D'allora in poi occupò diversi posti segnalati, ai quali andavano annessi considerevoli emolumenti, e, morto Rovetta, nel 1668, fu nominato Maestro della Cappella ducale, posto che occupò fino alla sua morte, avvenuta nel 1676. Fecondo compositore, scrisse due, tre, sino a cinque opere in un anno, le quali si eseguirono in diversi Teatri. Col finir del 1669, lasciò di scrivere pel teatro (avea cominciato nel 1637), dopo aver composto 39 opere, molte delle quali si conservano ancora nella biblioteca di S. Marco in Venezia. La musica del Cavalli è energica, drammatica, ed è notevole per una potenza di ritmo, che non esisteva prima di lui; e sotto questo rapporto egli ha molto contribuito al progresso dell'opera. Il Cavalli, se non fu, come comunemente si crede, l'inventore delle *arie* nelle opere, ha però il merito, che niuno potrà contrastargli, di aver dato alle medesime delle forme più eleganti, più ricercate nei particolari, e più ricche di armonia e di strumentazione, come sono quelle del *Giasone*, rappresentato il 1649 al Teatro di S. Cassiano a Venezia. Non ne avevano fatto di simili i suoi predecessori, nè ne fecero di poi i suoi contemporanei; e basterebbe citare soltanto quella della *Didone*, perfetta sotto il punto di vista della melodia e dell'espressione delle parole. La fama del Cavalli passò le Alpi e lo vediamo nel 1660 chiamato in Francia dal Cardinale Mazzarino per prendere la direzione delle feste musicali che si facevano per celebrare le nozze di Luigi XIV con l'infanta di Spagna Maria Teresa. Compose in tale circostanza il *Serse*, che venne rappresentato nella grande galleria del Louvre, il 22 novembre 1660, ma con pochissimo successo, sì perchè la lingua italiana non era conosciuta che da un piccol numero di persone, sì perchè la corte, che non s'intendeva gran che di musica, non era da tanto da gustare le bellezze di quella composizione. Giunge a proposito qui notare, come gli esecutori di tutte le musiche rappresentate in Francia fossero italiani, e che, anche prima dell'arrivo del Cavalli alla corte di Francia, la musica aveva ricevuto sviluppo e forme eleganti da italiani, fra' quali va notato il Baltazarini, ivi condotto, nel 1577, dal maresciallo Brissac. Possessore il Cavalli di considerevoli ricchezze, acquistate nella laboriosa sua carriera, dispose d'una porzione in favore dei discendenti del suo primo protettore, e l'altra la divise tra molte case religiose di Venezia, perchè la moglie e le due sorelle l'avevano preceduto nel sepolcro.

(9) **Giovanni Legrenzi**, prete, nato a Clusone presso Bergamo intorno al 1625, morto a Venezia il 1690, fu uno dei più abili compositori del suo tempo. Fu prima organista alla chiesa di S. Maria Maggiore a Bergamo, e poi, nel 1662, maestro di cappella dell'Accademia dello Spirito Santo a Ferrara. Nel 1672 era già direttore del Conservatorio dei *Men-*

dicanti di Venezia; ove, nel 1685, successe a Natale Monferrato, come Maestro della cappella Ducale di S. Marco; era vice maestro fin dal 1681. Con suo novello organamento aumentò l'orchestra di quella Cappella al numero di 34 suonatori. Scrisse 17 opere teatrali, la maggior parte delle quali furono con successo felice rappresentate sui Teatri di Venezia. La prima, dal titolo *Achille in Sciro*, la compose nel 1663 (aveva però fatto rappresentare a Ferrara, nel 1662, un dramma *Nino il giusto*); e l'ultima, *Publio Elio Pertinace*, nel 1684. Scrisse molta musica chiesastica, molt' altra per camera, e per isvariati strumenti. Fra i suoi allievi si contano i famosi Carlo Pollarolo, Antonio Lotti, Antonio Caldara e Francesco Gasparini.

(10) **Carlo Francesco Pollarolo**, allievo del Legrenzi, nacque a Brescia nella prima metà del XVII secolo. Nel 1665 fu ricevuto come cantore nella Cappella di San Marco in Venezia; e poi, nel 1690, fu nominato organista del secondo organo di questa cappella; ma, dandosi poca cura di coltivare la musica ecclesiastica, venne messo da banda dai Procuratori della Cappella, e nel 1692 ebbe appena il posto di vice maestro, posto che tenne per poco più di trent' anni fino al 1723, epoca della sua morte. Fu un compositore drammatico tanto fecondo da lasciare sino a 70 opere, nelle quali, se non si osserva un genio inventivo, che abbia potuto dare all' arte direzione diversa, pure esse vanno notate per la grande cura posta nella strumentazione, e possono reggere benissimo al paragone delle migliori composizioni di quell'epoca. Scrisse inoltre degli oratorii e delle cantate.

(11) **Antonio Lotti**, illustre compositore, fu allievo di Giovanni Legrenzi, e venne ricevuto fin dal 1687 come cantore nella Cappella di S. Marco, ed ebbe ivi, nel 1692 il posto di organista del secondo organo. Nel 1704 ottenne il posto di organista del primo organo, posto che abbandonò solo dopo 32 anni, quando nel 1736 venne nominato primo maestro di Cappella della medesima chiesa. Il Lotti nacque verisimilmente intorno al 1667, in Annover, dove il padre era maestro di cappella di quella corte elettorale, e morì in Venezia nel 1740. Scrisse diciannove opere teatrali, rappresentate sui teatri di Venezia. Le composizioni del Lotti giunte sino a noi ci mostrano quanto egli fosse valente e come si sia segnalato nella musica religiosa, nella drammatica e nella vocale per camera. Dato uno sguardo a questi tre diversi generi, ecco il giudizio che puossi di lui pronunziare. Nelle composizioni drammatiche, se manca di vivacità, ha però uno stile semplice, chiaro, e le voci cantano nel loro naturale registro. Nello stile religioso osservasi grande verità di sentimento ed espressione profonda. E le sue musiche per camera poi possono essere citate come modelli di grazia ed eleganza.—Fra i maestri usciti dalla sua scuola, meritano speciale menzione Saratelli, Alberti, Bassani, Gasparini (Michelangelo), Marcello, Pescetti e Galuppi. Superiore a tutti i maestri del suo tempo, il Lotti può quasi sostenere il paragone dello Scarlatti. Le arditezze delle sue armonie, fino a quel tempo sconosciute nell'arte, diedero campo a severe critiche,e quello che più attaccò il Lotti si fu Benedetto Marcello, che pure era stato suo allievo. Questa critica ingiusta e sleale non oscurò per nulla il merito del Lotti, che anzi maggiormente rifulse, e la sua raccolta di duetti, terzetti, e madrigali a 4 e 5 voci basterebbe per la sua fama. In questa raccolta si trova il Madrigale a cinque voci «*In una siepe ombrosa*», che il Bononcini ebbe il torto di appropriarsi, facendolo pubblicare a Londra, sotto il suo nome; tratto inconsiderato, e sì poco deli-

cato, che gli costò degradazione di onore e di fortuna. Prima di chiudere questo cenno, non possiamo omettere di citare il *Benedictus Dominus Deus Israel* ed il *Miserere*, nelle quali composizioni si trovano riunite tutte le qualità di questo insigne compositore, ricchezza e novità di armonia, un profondo sentimento di tristezza, ed eleganza di forma. Il *Miserere* si ritiene come uno dei capilavori della scuola italiana.

(12) **Antonio Caldara**, nato in Venezia nel 1678, fu allievo del Legrenzi, e scrisse la sua prima opera nell' età di 18 anni. Come tutti i maestri della sua epoca, occupò diversi posti nelle cappelle e nelle corti; ed infatti egli fu nel 1714 chiamato alla corte di Mantova. E poscia dall'imperatore Carlo VI ebbe, nel 1718, il titolo di vice-maestro di cappella della corte imperiale di Vienna e fu maestro di composizione nello stile di quel tempo dell' imperatore medesimo. Per la fama di cui godeva, nel 1723 fu chiamato in Praga per dirigere l' opera (*Costanza e fortezza*) che il celebre Fux scrisse per l' incoronazione del re di Boemia. L' insuccesso del suo *Temistocle* (dato a Vienna il 4 novembre 1736) lo spinse a rinunziare al teatro, tanto che l'*Ingratitudine castigata*, rappresentata a Venezia un anno dopo, il 1737, fu l' ultima opera da lui scritta. Nel 1738 tornò a Venezia, dove visse ritirato sino alla sua morte, avvenuta nel 1763. Fu fecondissimo compositore teatrale, e ammontano a sessantanove le sue produzioni, eseguite in varie città italiane e straniere, dal 1696 al 1737; e musicò forse il primo a preferenza i drammi di Apostolo Zeno e di Pietro Metastasio. Il Caldara venne stimato un dotto e forbito compositore pur di musica chiesastica in tutti i generi, e, fra le altre innumerevoli sue composizioni, un *Crucifixus* a 16 voci fu proclamato un vero capolavoro.

(13) **Michelangelo Gasparini**, allievo di Antonio Lotti, compositore valente, fra i suoi meriti principali vanta quello di aver fondato in Venezia una scuola di canto, ove si formarono degli insigni cantori, fra i quali va notata Faustina Bordoni, più tardi moglie di Adolfo Hasse. Nato a Lucca, fiorì verso la fine del 17° secolo e morì a Venezia verso il 1732. Viene conosciuto come autore di diverse opere che sui teatri di Venezia ebbero felice successo.

(14) **Benedetto Marcello**, nobile Veneziano, nacque il 24 luglio 1686 da Agostino Marcello e Paola Cappello, dotato dalla natura di un genio straordinario per la musica, si dedicò a studiarla, contro la volontà dei suoi parenti, i quali, visto che era inutile resistere, finirono per cedere. Scelse a suo maestro Francesco Gasparini, allora insegnante nel Conservatorio della Pietà, e dallo stesso, dottissimo nell' arte del contrappunto, imparò quant' era necessario per divenire compositore. Fu anche discepolo di Antonio Lotti. Nonostante la sua spiccata vocazione per la poesia, la letteratura e la musica, non trascurò i doveri del suo stato sociale; e, come tutti i nobili di quel tempo, si dedicò alla professione di avvocato. A 25 anni fu iscritto nell' albo dei pubblici difensori, ed esercitò le funzioni di diverse magistrature sino al suo 30° anno. Fu per quattordici anni membro del consiglio dei 40: nel 1730 fu delegato a Pola come Provveditore della Repubblica, ma l' aria insalubre di questa città apportò tale nocumento alla sua salute, da obbligarlo ad abbandonare quella residenza; e, ritornato in Venezia, domandò al Governo una diversa destinazione, che ottenne. Tenuti presenti i suoi meriti e la sua nascita, nel 1738 gli fu affidato il posto di tesoriere in Brescia, città amena e ridente, ma che non valse a ridonargli la salute, e fu quivi, che, tra il

generale compianto, serrò gli occhi alla luce, il 24 luglio 1739. Benedetto Marcello, a giusto titolo chiamato Principe dell'arte armonica è considerato come uno dei più grandi ingegni,che hanno onorato Venezia e tutta l'Italia, con la divina arte dei suoni. Egli fu scrittore elegante in ogni guisa, nell'amena letteratura versatissimo, poeta egregio, e compositore di un merito innegabile. L'opera, che ha particolarmente immortalato il suo nome, che va al disopra di ogni elogio, e che sola basta a formar la gloria di quell'età, è la musica da lui composta sopra una parafrasi in versi italiani di cinquanta salmi. I quattro primi volumi di questa bella ed interessantissima collezione comparvero sotto questo titolo: « *Estro Poetico-Armonico. Parafrasi sopra i primi venticinque salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani*, *Musica di Benedetto Marcello dei patrizi Veneti; in Venezia*, *appresso Domenico Lovisa*, 1724, in folio ». Gli altri 25 salmi furono pubblicati dal medesimo editore, nel 1726 e nel 1727, sotto il titolo: « *Estro Poetico-Armonico. Parafrasi sopra i secondi venticinque salmi*, quattro volumi in folio ». Marcello ha scritto questi salmi per una, due, tre e quattro voci, con un basso cifrato per l'accompagnamento dell'organo o del clavicembalo, e qualcheduno col Violoncello obbligato, o due viole. Le qualità che fanno considerare questa grand'opera, non solo come il capolavoro dell'autore, ma come una delle più belle produzioni dell'arte, sono: un raro merito di espressione poetica, molta facilità, novità nella concezione e nelle forme, una grande arditezza d'idee e finalmente una singolare varietà nei mezzi. Quantunque in questa parafrasi si osservi, che il Marcello ha spesso imitato la salmodia degli Ebrei, in generale, e qualche volta quella della chiesa latina, pure il modo come li ha trattati e l'arte come li ha lavorati e condotti sono le più luminose prove del suo elevato ingegno. Le mende che vi si rinvengono sono tanto poca cosa, da non potere al certo depreziare il merito di un'opera, che, malgrado qualche scorrezione di stile e delle dissonanze mal risolute, gode da più di un secolo e mezzo la riputazione di una delle più belle produzioni musicali. Quello però che va osservato, per essere imparziali nella storia della musica, è che il Marcello non fu inventore di alcuna delle forme adoperate nei suoi salmi, perchè esse si ritrovano nelle opere del Lotti e del Clari. Questi appunti si fanno non certo per denigrare la fama del grande maestro, del quale tutto il mondo deve mostrarsi ammiratore, ma solo per dare a ciascuno il merito che gli spetta. Benedetto Marcello fu autore di innumerevoli musiche, strumentali, da camera, chiesastiche in tutti i generi, madrigali, opere didattiche ecc. ecc.; ma, quantunque degne di essere lodate ed encomiate, sono però sempre di minore importanza di quella dei suoi cinquanta inimitabili salmi. Fu membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna, e della società degli Arcadi, sotto il nome di *Driante Sacreo*.

(15) **Baldassare Galuppi** nacque artista, e le diverse vicende della vita vieppiù lo spinsero sulla via, che la natura stessa gli avea tracciata. La fecondità, il fuoco e la gaiezza di una continua gioventù si osservano in tutte le sue opere. Nato nel 1706 nell'isola di Burano, e perciò detto il *Buranello*, da un barbiere, apprese i principii della musica dallo stesso suo padre, il quale, a sostentare la vita, univa al suo mestiere anche il sonare il violino. Appena il Galuppi giunse all'adolescenza diessi a suonare l'organo per le chiese, vivendo col poco che ne ritraeva; e sentendo in sè grande vocazione per il teatro, senza avere alcun principio dell'arte, osò

scrivere un' opera buffa, che fu solennemente fischiata. Egli però fu fortunato, perchè avendo ispirato molto interesse a Benedetto Marcello. venne da lui fatto educare alla scuola del Lotti, ove per la grande predilezione del maestro,suscitò l'invidia dei suoi compagni,tanto che Pollarolo disse di lui « *ecco uno che sarà buono soltanto a far la barba* ». La risposta, che il giovine diede, che cioè « *l'avrebbe fatta a tutti* », venne nel corso della sua vita confermata dai grandi successi delle sue opere; ed, a cominciare dalla sua *Dorinda* (1729) sino all'ultimo suo oratorio la fama del Galuppi venne sempre crescendo, e fu a lui fonte di onori e ricchezze. La maggior parte di queste le aveva acquistate in Russia, ove lo chiamò l'imperatrice Caterina II, che lo prese in grande predilezione. Quello che più ha confermato la bellezza delle opere del Galuppi, è stato il vederle resistere per lungo tempo ai capricci della moda, ed anche ora, dopo le rivoluzioni operate nello stile drammatico, vi si possono osservare le qualità più essenziali dello stile comico; e, quantunque non vi si rinvenga gran forza di armonia, le forme del suo canto sono sempre pregevoli, e la parte comica è sempre sostenuta da una grande vivacità e da una vena sempre fresca. Quando fu rappresentata a Pietroburgo la *Didone abbandonata*, l' imperatrice ne fu talmente contenta, che l' indomani della prima rappresentazione gli fece dono di mille ducati, e di una tabacchiera tempestata di diamanti, dicendogli essere questo un legato della regina di Cartagine.Morì nel 1785, alla tarda età di 79 anni. Continuò a scrivere pel teatro fino al 1779 e compose della musica chiesastica fino alla sua morte. Oltre ad un gran numero di opere, ci restano di lui delle messe e degli oratorii. Nel 1748 fu nominato vice maestro della cappella di S. Marco, e quando nel 1762 ebbe l' ufficio di maestro , gli successe il napolitano Gaetano Latilla , del quale non si è fatta menzione nella scuola Veneziana , perchè se ne parlerà diffusamente nella scuola Napolitana moderna , della quale fu allievo.

(16) **Nicolò Fabris**, insigne musicista e valente matematico, nacque in Chioggia nel 1739. Fu prete dell'Oratorio, e scrisse una tavola di progressioni armoniche, per accordare gli strumenti a tasto senza bisogno di *corista*. Inventò un gravicembalo mediante il quale le note prodotte dalle percosse dei tasti erano in pari tempo scritte da essi. Trovò modo di scrivere colla stessa rapidità della parola, senza abbreviazioni o cancellature. Morì nel 1801.

SCUOLA ROMANA

FONDATA NEL 1540.

La Musica al pari di ogni altra arte, veniva coltivata con successo in Roma, e fin da' primi secoli del cristianesimo brillava nelle sue cappelle una eletta schiera di musicisti, cantori e compositori. Quando in Italia venne fortemente sentito il bisogno di progresso in quest' arte, Roma non restò seconda ad alcuna delle Città consorelle, e vi vediamo man mano sorgere virili ingegni che le dettero lustro e splendore, accoppiando nelle loro composizioni la maestà del concetto, la sovrana bellezza della melodia, la grandiosità delle forme. L' epoca però, in cui una scuola di musica venne regolarmente fondata in Roma, si può fissarla nel 1540, allorchè Claudio Goudimel cominciò pubblicamente ad insegnare l' arte dello scrivere in musica. D' allora in poi, questa scuola produsse una sequela di egregi maestri, fra i quali giganteggiò, come genio creatore, il Palestrina. Dei più celebri di essi daremo in nota alcuni cenni biografici, conservandone, al solito, l'ordine cronologico.

MAESTRI DI CAPPELLA COMPOSITORI

ED ORGANISTI

DEI SECOLI XV, XVI, XVII, XVIII e XIX.

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
1	Costanzo Festa	Nacque verso gli ultimi anni del secolo XV; scrisse dei mottetti e dei madrigali (1).	»	1545
2	Rubino o Robino	Francese di nascita, buon cantore e compositore, il cui nome è verisimilmente *Rubin*, fu maestro di cappella a S. Giovanni a Laterano dal 1535 al 1539, nel quale anno successe ad Arcadelt come maestro dei fanciulli del coro della cappella pontificia. Nel 1548 tornò a S. Giovanni a Laterano. Nel 1550 riprese il suo posto di maestro del coro della basilica vaticana, ufficio che conservò fino al 1551, quando gli successe Palestrina. Nel 1553 fu nominato maestro di cappella a S. Maria Maggiore. Scrisse dei mottetti.	1495 circa	1561
3	Giacomo Arcadelt.	Nacque nei Paesi bassi verso la fine del secolo XV, o al principio del	»	1570 circa

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		XVI. Verso il 1536 si recò a Roma, dove fu nominato maestro dei fanciulli del coro della basilica vaticana. Nel 1540 fu aggregato al collegio dei cantori della cappella pontificia, nel quale ufficio durò fin verso il 1551, quando dovè recarsi in Francia per entrare al servizio del cardinale Carlo di Lorena duca di Guisa. Morì a Parigi. Scrisse un numero stragrande di composizioni ecclesiastiche, fra cui son rinomati i suoi madrigali, ed è reputato come uno dei più dotti musicisti e dei più eccellenti compositori del suo tempo.		
4	Giovanni Animuccia	Dotto e fecondo compositore di musica ecclesiastica (2).	1500	1571
5	Paolo Animuccia.	Fratello del precedente, fu abile contrappuntista, e scrisse dei mottetti e dei madrigali. Dal 1550 al 1552 fu maestro di cappella a S. Giovanni a Laterano.	»	1563
6	Giacomo Coppola.	È il più antico maestro di cappella che si conosca della chiesa di S. Maria Maggiore, nominato nel 1539, coll'incarico d'insegnar la musica ai fanciulli ch'erano al servizio della basilica.	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
7	Gio: Battista Basso.	Cantore della cappella vaticana, fu maestro dei fanciulli del coro dal 1545 al 1547.	»	»
8	Domenico Maria Ferrabosco.	Nacque a Roma nei primi anni del XVI secolo; fu maestro dei fanciulli della cappella pontificia dal 1547 al 1548, poi, andato a Bologna, fu nominato maestro di cappella della basilica di S. Petronio (v. la *Scuola bolognese*). Richiamato a Roma, fu, nel 1550, aggregato al collegio dei cappellani cantori pontificii, ma ne fu espulso il 1555, perchè ammogliato. Scrisse dei madrigali e dei mottetti.	»	»
9	Bernardino Lupacchino.	Compositore, successe a Paolo Animuccia il 1552 come maestro di cappella a S. Giovanni a Laterano. Alla sua volta gli successe nel 1555 Pierluigi da Palestrina. Fu eccellente maestro di canto e scrisse dei madrigali e dei mottetti.	»	»
10	Francesco Rosselli o Roselli (Roussel)	Francese di nascita, fu nominato il 1548 maestro dei fanciulli della cappella pontificia, e tenne quest'ufficio fino al 1550; fu poi maestro a S. Giovanni a Laterano dal 1572 al 1573. Scrisse dei madrigali e delle canzoni a 4, 5 e 6 voci.	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
11	Claudio Goudimel.	È il fondatore della scuola Romana, maestro di Palestrina, di Bettini, di Nanini etc. Era oriundo della Franca Contea. Morì a Lione, assassinato nella strage degli Ugonotti. (Vedi capitolo II).	1510 circa	1572
12	Stefano Bettini.	Soprannominato il *Fornarino*, fu esimio contrappuntista, ed allievo di Goudimel e condiscepolo di Palestrina, di Alessandro Merlo, di Giovanni Maria Nanini. Nel 1562 fu aggregato al collegio dei cantori pontificii.	1520	»
13	Giovanni Pierluigi da Palestrina.	Il suo vero nome è Giovanni Pierluigi Sante, detto da *Palestrina* dalla città dove nacque. Fu il più gran musicista del suo tempo. (V. capitolo IV).	1524	1594
14	Gio: Battista Locatello.	Compositore, nacque nella prima metà del secolo XVI. Scrisse dei madrigali e delle sinfonie.	»	1600 circa
15	Alessandro Merlo o Alessandro Romano	Detto *della Viola*, fu collega di Palestrina alla scuola di Goudimel; nel 1560 fu nominato cantore della cappella pontificia. Scrisse dei mottetti e delle canzoni alla napolitana.	1530 circa	»
16	Annibale Zoilo.	Nacque nella prima metà del secolo XVI. Fu maestro di cappella a S. Giovanni a Laterano dal	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		1561 al 1570. Nel 1571 fu ammesso nel collegio dei cantori della cappella pontificia. Scrisse delle messe e dei madrigali.		
17	Ippolito Tartaglini.	Nacque a Modena. Fu organista in S. Pietro, e nel 1575 fu nominato maestro a S. M. Maggiore; nel 1577 fu chiamato a Napoli, dov'ebbe l'ufficio di maestro della cattedrale.	1539	1580
18	Tommaso Ludovico Victoria o da Vittoria	Spagnuolo di nascita, studiò a Roma (3).	1540 circa	1608
19	Orazio Caccini.	Fu maestro di cappella a S. M. Maggiore dal 1577 al 1581.	»	»
20	Nicola Pervè.	Francese di nascita, successe al Caccini nell'ufficio di maestro di cappella a S. M. Maggiore, che tenne fino al 1587.	»	»
21	Giovanni Maria Nanini.	Compositore di musica ecclesiastica, nacque a Vallerano; fu allievo di Goudimel, e uno dei più dotti musicisti della scuola romana (4).	1540 circa	1607
22	Annibale Stabile.	Discepolo di Palestrina, e buon compositore di musica ecclesiastica, fu dal 1575 al 1576 maestro a S. Giovanni a Laterano, dal 1576 al 1578 a S. Apollinare, e dal 1578 al 1590 al collegio tedesco. Nel 1592 fu nominato	1540 circa	1595

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		maestro di cappella a S. M. Maggiore, ufficio che tenne fino alla sua morte.		
23	Giovanni Troiani.	Nato a Todi, fu maestro di cappella a S.M. Maggiore dal 1596 al 1600.	»	»
24	Giovanni Andrea Dragoni.	Discepolo di Palestrina, nato a Meldola, fu maestro di cappella a S. Giovanni a Laterano dal 1576 al 1598. Scrisse della musica ecclesiastica.	1540	1598
25	Giovanni Giovenale Ancina	Nacque a Fossano in Piemonte, e recossi a Roma nel 1574 dove studiò musica e teologia. Fu vescovo di Mondovì e poi di Saluzzo. Scrisse della musica ecclesiastica.	1545	»
26	Francesco Soriano o Suriano.	Fu discepolo di Palestrina, di Zoilo e di Gio. Maria Nanini. A 15 anni fu ammesso nel coro di S. Giovanni a Laterano; nel 1587 ottenne il posto di maestro a S. M. Maggiore, e nel 1589 alla chiesa di S. Luigi dei Francesi; nel 1599 fu nominato maestro di cappella a S. Giovanni a Laterano, ma per poco tempo, perchè nel 1600 tornò a S. M. Maggiore, per andar poi a S. Pietro nel 1603. Scrisse dei madrigali, dei salmi, delle canzoni, dei mottetti e delle messe.	1549	1620

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
27	Giovanni Antonio Merula.	Nacque verso la metà del secolo XVI. Nel 1587 fu nominato maestro della cappella pontificia, della quale era già cantore. Scrisse delle messe e dei mottetti.	»	»
28	D. Romani.	Detto *Senensis*, perchè nato a Siena, era monaco olivetano e fu allievo di Palestrina. Scrisse delle messe. Visse a Roma nella seconda metà del XVI secolo.	»	»
29	Augusto Bendinelli.	Canonico di S. Giovanni a Laterano, nato a Lucca, fu abile contrappuntista e scrisse dei salmi e delle canzoni.	1550 circa	»
30	Stefano Fabri (seniore)	Nacque a Roma verso la metà del secolo XVI. Fu maestro di cappella della basilica vaticana dal 1599 al 1601, e dal 1603 al 1607 a S. Giovanni a Laterano.	»	»
31	Emilio Rossi.	Fu maestro di cappella alla Santa Casa di Loreto.	»	»
32	Curzio Mancini.	Nacque verso la metà del XVI secolo. Fu nominato nel 1589 maestro di cappella della basilica di S. M. Maggiore; ma vi rinunziò nel 1591. Nel 1607 successe a Stefano Fabri nell'ufficio di maestro di cappella a S. Giovanni a Laterano, e l'anno seguente fu nominato mae-	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		stro della Santa Casa di Loreto. Scrisse dei mottetti, dei madrigali e delle litanie.		
33	Giovanni Bernardino Nanini.	Fratello minore di Giovanni Maria, fu maestro di cappella di varie chiese di Roma, e buon compositore di musica ecclesiastica (5).	1550 circa	1624
34	Ruggiero Giovannelli	Nacque a Velletri e fu buon compositore di musica sacra (6).	1560 circa	1620
35	Gregorio Allegri.	Nato a Roma, fu prima cantore della cattedrale di Fermo; poi nel 1629 fu nominato cantore della cappella pontificia. Discepolo di Gio. Maria Nanini, scrisse molta musica da chiesa, fra cui il celebre *Miserere* (7).	1560 circa	1652
36	Felice Anerio.	Esimio contrappuntista, scolare di Giovanni Maria Nanini (8).	1560 circa	»
37	Domenico Allegri.	Compositore, nato a Roma nella seconda metà del secolo XVI, fu maestro di cappella della chiesa di S. M. Maggiore dal 1610 al 1629. Viveva ancora il 1638.	»	»
38	Giuseppe Giamberti.	Nacque a Roma nella seconda metà del secolo XVI. Fu discepolo di Bernardino Nanini e compositore di musica ecclesiastica. Nel 1630	»	1645

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		fu nominato maestro di cappella della chiesa di S. M. Maggiore; era stato prima maestro di cappella della cattedrale di Orvieto.		
39	Alessandro Costantini.	Romano, fu buon compositore di musica ecclesiastica.	»	»
40	Abbondio Antonelli	Compositore di musica sacra, nato nella seconda metà del secolo XVI, fu maestro prima della chiesa episcopale di Benevento e poi, dal 1608 alla sua morte, di S.Giovanni a Laterano. Gli successe Giacomo Benincasa, che tenne quest'ufficio fino al 1613, quando gli successe alla sua volta Cristofano Guizzardi che morì il 1620.	»	1609
41	Gian Francesco Anerio.	Fratello minore di Felice, fu maestro di cappella a S. Giovanni a Laterano dal 1600 al 1603. S'ignora l'epoca della sua morte (9).	1567 circa	»
42	Fabio Costantini.	Maestro di cappella a Roma, ad Ancona e ad Orvieto. Nel 1614 pubblicò una raccolta di molte composizioni ad otto voci di sommi autori col titolo: « *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae a Fabio Constantino romano, urbevetanae cathedra-*	1570 circa	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		lis musicae praefecto in lucem editae ». Questa raccolta consta delle composizioni di Palestrina, G. B. Nanini, G. e F. Anerio, F. Soriano, R. Giovannelli, A. e F. Costantini, L. Marenzio etc. Egli stesso poi pubblicò dei mottetti e dei madrigali di sua composizione.		
43	Pier Francesco Valentini.	Nato a Roma, fu allievo di Gio. Maria Nanini, e uno dei più dotti musicisti della scuola romana. È lodato non solo come valente teorico ma pure come compositore fecondo di musica ecclesiastica e drammatica.	1570 circa	1654
44	Giovanni Valentini.	Compositore, nato a Roma nella seconda metà del XVI secolo, entrò al servizio della corte imperiale di Vienna come organista, il 1615.	»	»
45	Paolo Quagliati.	Esimio suonatore di clavicembalo, fu buon compositore di musica sacra e drammatica (10).	»	»
46	Asprilio Pacelli.	Buon compositore di musica ecclesiastica, nato a Vasciano presso Narni, fu prima maestro di cappella del collegio tedesco a Roma, e poi della basilica Vaticana il 1602. Nel 1603 si recò a Varsavia come maestro di cappella di	1570	1623

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		Sigismondo III re di Polonia, e tenne quest' ufficio fino alla sua morte.		
47	Vincenzo Ugolini.	Nato a Perugia, fu allievo di Bernardino Nanini. Dal 1603 al 1609 fu maestro di cappella a S. M.ª Maggiore; il 1609 si recò a Benevento dove tenne l' ufficio di maestro di cappella fino al 1615; tornato a Roma, ebbe l' istesso incarico alla chiesa di S. Luigi dei Francesi, finchè nel 1620 successe a Soriano nel posto di maestro della basilica Vaticana. Scrisse dei salmi, dei mottetti, delle messe e dei madrigali.	1570	1626
48	Paolo Tarditi.	Nato a Roma nella seconda metà del XVI secolo, era nel 1620 maestro di cappella della chiesa di S. Giacomo degli Spagnuoli. Nel 1610 era stato nominato maestro di cappella di S. M. Maggiore, ma vi rinunziò dopo pochi giorni. Scrisse delle *villotte alla padovana*, e fu uno dei primi che introdussero lo stile recitativo.	»	»
49	Antonio Cifra.	Compositore di musica sacra, allievo di B. Nanini, fu maestro di cappella della S. Casa di Loreto dal 1610 al 1620;	1575 circa	1635 circa

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		tornato a Roma, dov'era nato, fu nominato maestro di cappella a S.Giovanni a Laterano, ufficio che tenne fino al 1622, quando passò al servizio dell' Arciduca Carlo di Austria, ma il 1629 ritornò a Loreto, dove morì. Secondo il Fétis, fu anche maestro di cappella del collegio tedesco. Il 1622 fu nominato a succedergli **Giuseppe Olivieri**, buon compositore, che morì un anno dopo, e gli successe **Antonio Olivieri**, che morì il 1626.		
50	**D. Romano Micheli.**	Compositore, contrappuntista e valente teorico, allievo di Soriano e di B. Nanini, fu nominato maestro di cappella, il 1625, della chiesa di S. Luigi de'Francesi. Era nato a Roma e vi morì d'un'età avanzata.	1575	»
51	**Agostino Agazzari.**	Compositore di musica sacra e teorico rinomato, fu maestro di cappella del collegio germanico, e del seminario romano. Dal 1630 fino alla sua morte fu maestro di cappella della cattedrale di Siena dov' era nato. Era stato anche maestro di cappella dell'Imperatore Mattia d'Ungheria.	1578	1640

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
52	**Lorenzo Ratti.**	Nipote e discepolo di V. Ugolini, fu maestro del collegio germanico in Roma, del seminario romano e poi della S. Casa di Loreto dove morì. Era nato a Perugia. Fu buon compositore.	»	1630
53	**Sante Naldini.**	Nato a Roma, fu allievo di Soriano e di B. Nanini, e buon compositore di musica ecclesiastica; fra le sue opere è rinomato un *Miserere*. Fu uno di quei musicisti (gli altri furono **Allegri, Ceccarelli** e **Landi**) incaricati da Papa Urbano VIII della pubblicazione degl' inni della chiesa in canto gregoriano, secondo la maniera del Palestrina, e degl'inni del Palestrina medesimo, che furono pubblicati poi nel 1644.	1585	1666
54	**Girolamo Frescobaldi**	Celebre organista e compositore (11).	1588 circa	1654 circa
55	**Loreto Vittori.**	Cantore, poeta e compositore, nacque a Spoleto, e fu discepolo di G. e di B. Nanini e di Suriano (12).	1588	1670
56	**Odoardo Ceccarelli.**	Compositore di musica sacra, nato a Mevania, fu nominato il 1628 cantore della cappella pontificia e il 1652 maestro della cappella medesima. Morì pochi anni dopo. Fu anche valente teorico.	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
57	**Stefano Landi.**	Nato a Roma, fu chierico beneficiato di S. Pietro in Vaticano, maestro della chiesa della Madonna dei Monti e aggregato al collegio dei cappellani cantori pontificii il 1629. Fu anch' egli discepolo dei due Nanini. È l'autore del *Sant' Alessio*, *dramma musicale* (vedi capitolo IV), e scrisse altresì delle messe e dei salmi.	1590 circa	»
58	**Domenico Mazzocchi.**	Valente compositore di musica ecclesiastica, fu allievo di B. Nanini.	1590	»
59	**Virgilio Mazzocchi.**	Fratello minore del precedente, fu maestro di cappella a S. Giovanni a Laterano dal 1628 al 1629 (quando gli successe **Dionisio Cavallari**, cui tenne dietro nel 1635 **Francesco Ferracuti** fino al 1636) e poi della basilica vaticana dal 1629 fino alla sua morte. Fu buon teorico e dotto compositore (13).	1593	1646
60	**Paolo Agostini.**	Nato a Vallerano, discepolo e genero di B. Nanini, fu organista della chiesa di S. M. in Trastevere, poi maestro di cappella alla chiesa di S. Lorenzo in Damaso, e poi da ultimo, morto Ugolini, maestro di S. Pietro in Vaticano. Scrisse	1593	1629

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		moltissima musica ecclesiastica.		
61	Marco Scacchi.	Nacque a Roma verso la fine del XVI secolo, e fu allievo di Giovan Francesco Anerio. Stette trent' anni in Polonia, dal 1618 al 1648, al servizio del re Sigismondo III e poi di Ladislao VIII; tornato in Italia, morì a Gallese presso Roma in un'età avanzata. Fu dotto teorico e scrisse della musica ecclesiastica.	»	»
62	Domenico Massenzio.	Nato a Roncigliona verso la fine del XVI secolo, fu prima canonico della chiesa collegiale di questa città, poi decano dei beneficiati della Chiesa di S. Maria in Via Lata a Roma, e da ultimo maestro di cappella della congregazione dei nobili nella casa dei Gesuiti. Fu discepolo di B. Nanini e scrisse delle messe e dei salmi.	»	»
63	Antonio Maria Abbatini.	Nacque e morì a Città di Castello. Fu tre volte maestro di cappella a S. M. Maggiore, la prima dal 1645 al 1646, la seconda dal 1649 al 1657, e dal 1672 al 1677 la terza. Fu anche maestro in quest' intervalli di varie chiese di Roma ed anche della cappella di Loreto, e fra	1595	1677

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		l'altro, prima di passare a S. M. Maggiore, dal 1626 al 1628 a S. Giovanni a Laterano. Anch' egli allievo dei Nanini, scrisse della musica chiesastica. Fu quello che consigliò, richiesto del suo parere da Papa Urbano VIII, la pubblicazione degl' Inni del Palestrina, di cui sopra si è discorso (Vedi n. 53, Sante Naldini).		
64	Tullio Cima.	Nato a Ronciglione verso gli ultimi anni del secolo XVI o al principio del XVII, scrisse della musica ecclesiastica.	»	»
65	Giovanni Angelo Capponi	Compositore di musica sacra, viveva verso la metà del XVII secolo.	»	»
66	Orazio Tarditi.	Fecondo compositore di musica sacra, fu maestro di cappella a Forlì nel 1639, e poi a Faenza, dove viveva ancora il 1670.	»	»
67	Michelangelo Rossi.	Nato a Roma, eccellente violinista, organista e compositore, fu allievo di Frescobaldi. Visse a Roma dal 1620 al 1660, e vi compose un' opera rappresentata il 1625.	1600 circa	»
68	Orazio Benevoli.	Discepolo di Ugolini, fu celebre compositore e dotto contrappuntista (14).	1602	1672

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
69	Carlo Cecchelli.	Successe al Benevoli nell' ufficio di maestro di cappella a S. M. Maggiore il 1646, ma vi rinunziò il 1649.	»	»
70	Giacomo Carissimi.	Nato a Marino, presso Roma, fu compositore dotto e originale, e maestro di cappella della chiesa di S. Apollinare; fu anche membro dell'Accademia di S. Cecilia (15).	1604	1674
71	Francesco Foggia.	Dal 1636 al 1661 fu maestro di cappella a S. Giovanni a Laterano, poi maestro a S. M. Maggiore dal 1677 fino alla sua morte. Gli successe suo figlio Antonio, che morì alla sua volta il 1707 (16).	1605	1688
72	Stefano Fabri (juniore)	Fu discepolo di Bernardino Nanini. Nel 1648 era maestro di cappella nella chiesa di S. Luigi dei Francesi a Roma, indi dal 1657 alla sua morte fu maestro a S. M. Maggiore. Scrisse dei mottetti e dei salmi.	1606	1658
73	Nicolò Stamegna.	Nato a Spello, e canonico della sua città natale, fu maestro di cappella della cattedrale di Spoleto, e, recatosi a Roma, successe a Stefano Fabri il 1659 nell' ufficio di maestro di cappella a S. M. Mag-	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		giore, ma vi rinunziò nel 1667.		
74	Bonifazio Graziani o Gratiani.	Nato a Marino presso Roma, fu maestro di cappella del seminario romano e della chiesa dei Gesuiti a Roma, dove morì. Scrisse un grandissimo numero di composizioni ecclesiastiche, che non mancano di merito.	1609	1672
75	Giovanni Moresi o Maresi.	Anconitano, fu allievo di Antonio Cifra, e maestro di cappella a varie chiese di Roma, a Loreto, e ad Ancona, dove morì.	1609	1691
76	Filippo Vitali.	Prete fiorentino, fu allievo di Gregorio Allegri, compositore e virtuoso di camera del cardinale Barberini, e fu aggregato il 1631 al collegio dei cappellani cantori pontificii. Viveva ancora il 1640.	»	»
77	Marco Marazzoli.	Parmigiano, allievo di G. Allegri, fu nominato nel 1637 cantore della cappella pontificia; fu anche virtuoso di camera della regina Cristina di Svezia, eccellente suonatore d'arpa, e uno dei più valenti compositori di oratorii e di cantate. Scrisse anche della musica drammatica.	»	1662
78	Gio: Battista Piazza.	Discepolo di Ugolini, fu buon compositore di sonate.	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
79	Mario Savioni.	Compositore di musica sacra, nacque a Roma e fu aggregato nel 1642 al collegio dei cantori della cappella pontificia. Fu discepolo di G. Allegri e valente teorico.	1615 circa	»
80	Marco Antonio Cesti.	Insigne compositore drammatico, nacque, secondo il Czerny e l'Adami, a Firenze, o, secondo il Paloschi, più sicuramente, come dice anche il Baini, ad Arezzo (17).	1620 circa	1669
81	Giuseppe Ercole Bernabei.	Nato a Caprarola, morì a Monaco alla corte dell'Elettore di Baviera. Fu discepolo di Orazio Benevoli, e maestro a S. Giovanni Laterano dal 1662 al 1667, poi a S. Luigi dei Francesi, e poi a S. Pietro dal 1672 al 1674. Fu eccellente compositore di musica drammatica ed ecclesiastica.	1620	1690
82	Domenico Del Pane.	Romano, discepolo di Antonio Maria Abbatini, fu virtuoso di camera dell'Imperatore Ferdinando III, e poi aggregato nel 1654 al collegio dei cantori della cappella pontificia. Fu buon compositore.	»	»
83	Giovan Battista Giansetti o Gianzetti.	Fu maestro di cappella a S. Giovanni a Laterano dal 1667 fino al 1675. Scrisse dei mottetti e delle messe, fra cui è degna di	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		nota una assai rinomata a 48 voci a 12 cori, ad esempio di quella già scritta da Orazio Benevoli (Vedi,a n. 68, Benevoli).		
84	Giovanni Bicilli.	Fu maestro di cappella a S. Giovanni a Laterano dal 1675 al 1684.	»	»
85	Gio: Battista Bianchini.	Maestro a S. Giovanni a Laterano dal 1684 al 1708, scrisse della musica sacra.	»	»
86	Giovanni Andrea Angelini Bontempi.	Discepolo di Virgilio Mazzocchi, fu cantore, compositore e teorico. Fu maestro prima a Roma, poi a Venezia, indi passò al servizio del margravio di Brandeburgo e poi dell'elettore di Sassonia. Tornato in Italia nel 1694, viveva ancora a Perugia, (dov'era nato), il 1697. Era anche assai colto nelle lettere.	1630 circa	»
87	Bernardo Pasquini.	Celebre organista, maestro di Gasparini e di Durante (18).	1637	1710
88	Antonio Masini.	Fu prima al servizio della regina di Svezia e poi dal 1674 alla sua morte maestro di cappella della basilica vaticana. Scrisse dei mottetti e dei salmi.	1639	1678
89	Antimo Liberati.	Compositore e teorico, allievo di Allegri e di Benevoli, nacque a Foligno nella prima metà del se-	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		colo XVII; viveva ancora il 1685. Fu maestro di cappella a molte chiese di Roma, e stette per qualche tempo al servizio dell'imperatore d'Austria; poi, nel 1661, fu aggregato al collegio dei cantori della cappella pontificia.		
90	Giovanni Andrea Boretti.	Compositore drammatico, nato a Roma, fu maestro di cappella della corte di Parma.	1640 circa	1671
91	Carlo Foschi.	Maestro di cappella a Santa Maria in Trastevere a Roma, nella seconda metà del XVII secolo, scrisse della musica ecclesiastica.	»	»
92	Matteo Simonelli.	Nato a Roma, fu allievo di Allegri e di Benevoli, e maestro di varie cappelle. Lo studio profondo sulle opere del Palestrina gli procacciò il nome di *Palestrina del secolo XVII*. Nel 1662 entrò come cantore nella capla cappella pontificia. Fu buon compositore di musica sacra (19).	1640	»
93	Francesco Berretta.	Compositore di musica sacra, discepolo di Stefano Fabri il giovane, nacque a Roma e fu maestro di cappella a S. Pietro dal 1678 fino alla sua morte.	1640	1694
94	Paolo Lorenzani.	Nato a Roma, discepolo di	1640	1713

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		Benevoli, fu maestro di cappella prima a Roma e poi a Messina; viaggiò anche in Francia; tornato a Roma, successe al Berretta nell'ufficio di maestro della basilica vaticana. Scrisse della musica sacra.		
95	Pietro Simone Agostini.	Compositore di musica sacra e drammatica, nacque a Roma e fu maestro di cappella del duca di Parma.	1650 circa	»
96	Angelo Berardi.	Allievo di Marco Scacchi, nato a S. Agata, verso la metà del XVII secolo, fu compositore e dotto teorico, e maestro di cappella a Viterbo, a Spoleto e a Roma.	»	»
97	Fabrizio Fontana.	Nato a Torino, fu organista della cappella di S. Pietro.	1650	»
98	Arcangelo Corelli.	Nato a Fusignano presso Imola, allievo di Simonelli, fu celebre violinista e compositore (20).	1653	1713
99	Tommaso Baj.	Nato a Crevalcuore presso Bologna nella seconda metà del XVII secolo, tenore della basilica vaticana, fu eletto nel 1713 maestro di cappella della basilica medesima. Fra le sue composizioni va molto lodato un *Miserere*, che può reggere al paragone solamente con quello di Allegri.	»	1714

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
100	**Agostino Steffani.**	Compositore drammatico, nato a Castelfranco nel Veneto e cantore della cappella di S. Marco, va citato in questa scuola perchè fu discepolo di Giuseppe Ercole Bernabei. Stette per molto tempo, come organista, al servizio della corte di Baviera, poi, come maestro di cappella, al servizio della corte di Annover, fu vescovo di Spira, e morì a Francoforte.	1655	1724 o 1730
101	**Giuseppe Ottavio Pitoni.**	Discepolo di Francesco Foggia, fu dotto e fecondo compositore (21).	1657	1743
102	**Giuseppe Antonio Bernabei.**	Figlio ed allievo di Giuseppe Ercole, fu compositore drammatico, e morto il padre, direttore della cappella dell' Elettore di Baviera. Scrisse anche della musica sacra.	1659	1732
103	**Andrea Adami.**	Detto *da Bolsena*, dal luogo di nascita, fu cantore della cappella pontificia e membro dell' Accademia degli Arcadi. Ha lasciato un'opera interessante, assai rara oggi, che ha per titolo: « *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella pontificia tanto nelle funzioni ordina-*	1663	1742

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		rie che straordinarie. (Roma, 1711). »		
104	Giovanni Giorgi.	Fu maestro di cappella della basilica lateranense dal 1719 al 1725.	»	»
105	Vincenzo Bernabei.	Fratello di Giuseppe Antonio, e, come questo, allievo del padre Giuseppe Ercole, fu compositore drammatico. Viveva ancora il 1690.	1666	»
106	Francesco Gasparini	Compositore drammatico, nacque presso Lucca e si recò a Roma a compiere la sua educazione musicale sotto la direzione di Pasquini e di Corelli; fu maestro del Conservatorio della *Pietà* a Venezia (vedi la *Scuola Veneziana*), e poi a Roma maestro di cappella a S. Giovanni a Laterano dal 1725 al 1726. Fra i suoi discepoli si conta il celebre Benedetto Marcello.	1668	1727
107	Pompeo Cannicciari.	Maestro di cappella della basilica di S. Maria Maggiore dal 1709 fino alla sua morte.	1670	1744
108	Pietro Paolo Bencini.	Maestro della basilica vaticana dal 1743 fino alla sua morte, fu buon compositore di musica ecclesiastica.	»	1755
109	Giovanni Biordi.	Compositore di musica ec-	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		clesiastica, fu eletto nel 1717 cantore della cappella pontificia, e nel 1722 maestro di cappella di S. Giacomo degli Spagnuoli.		
110	D. Girolamo Chiti.	Dotto ed elegante compositore di musica sacra, nato a Siena negli ultimi anni del secolo XVII, successe al Gasparini il 1727 nell'ufficio di maestro della basilica lateranense. Fu discepolo ed amico del Pitoni e ne scrisse la vita.	»	1759
111	Francesco Geminiani	Violinista, compositore e teorico, nato a Lucca, fu allievo di Corelli. Viaggiò in Francia e in Inghilterra, dove acquistò una buona reputazione. Morì a Dublino.	1682	1762
112	Gaetano Carpani.	Compositore di musica sacra e maestro di cappella di varie chiese di Roma, fiorì verso la metà del XVIII secolo.	»	»
113	Giovanni Costanzi.	Compositore di musica drammatica ed ecclesiastica, abile suonatore di violoncello, successe al Bencini nel 1755 nell' ufficio di maestro di cappella di S. Pietro in Vaticano, ufficio che conservò fino alla sua morte.	»	1778

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
114	D. Giuseppe Santarelli.	Cavaliere dell'ordine gerosolimitano, nato a Forlì, fu aggregato nel 1749 al collegio dei cappellani cantori pontificii. Fu buon compositore.	1710	1770
115	Giovanni Masi.	Compositore di musica drammatica ed ecclesiastica, fu maestro di cappella della chiesa di S. Giacomo degli Spagnuoli.	»	»
116	P. Felice Masi.	Minore conventuale, nato a Pisa, fu nominato cantore della cappella pontificia nel 1753. Fu maestro di cappella della chiesa dei XII Apostoli, e scrisse molta musica ecclesiastica.	»	1772
117	Andrea Basili o Basily.	Maestro di cappella della chiesa di Loreto, fu buon compositore di musica sacra.	1720 circa	1775
118	Sante Pesci.	Nato a Roma, fu prima cantore e poi, dal 1744 fino alla sua morte, maestro di cappella della basilica di S. M.ª Maggiore. Scrisse della musica ecclesiastica.	»	1786
119	Gregorio Ballabene.	Nato a Roma nella prima metà del XVIII secolo, fu eletto nel 1754 membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna. Fra le sue composizioni va meritamente notata una messa a 48	»	1800 circa

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		voci in 12 cori, come quelle di Benevoli e di Giansetti. (Vedi **Benevoli** e **Giansetti**).		
120	**Giovan Battista Casali.**	Compositore di musica drammatica ed ecclesiastica, fu maestro di cappella a S. Giovanni a Laterano, dal 1759 fino alla sua morte.	»	1792
121	**Pasquale Pisari.**	Celebre compositore di musica ecclesiastica, chiamato dal P. Martini « *il Palestrina del secolo XVIII* » (22).	1725	1778
122	**Claudio Casciolini** o (secondo il Fétis) **Casciatini.**	Di due **Casciatini** a nome **Claudio** si occupa il Fetis; l'uno sarebbe stato un compositore di musica chiesastica, e l' altro, cantore della chiesa di S. Lorenzo in Damaso e dotto compositore e contrappuntista, e che sarebbe vissuto verso gli ultimi anni del XVIII o i primi anni del XIX secolo. E agevole il riconoscere che questi due non sono che una sola e medesima persona, tanto più se si consideri che in quel torno di tempo i cantori delle cappelle erano anche compositori valenti. E che debba chiamarsi **Casciolini** fa fede l' autorità dell' abate Baini, che cita un mottetto a 8 voci di questo compo-	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		sitore attribuito dal Fétis al detto Casciatini. Lo Czerny lo chiama anche Casciolini, e lo fa nascere addirittura nel 1595; ma questa data è evidentemente erronea.		
123	Geminiano Santini.	Nato a Pesaro, fu, nel 1754, ammesso come cantore nella cappella pontificia. Scrisse nel 1764 un trattato di musica, dedicato a Papa Clemente XIII, ma che rimase inedito; e, nel 1767, una messa a sei voci.	»	»
124	Raimondo Lorenzini.	Organista della chiesa di S. M. Maggiore fin dal 1751, fu nominato il 1786 maestro di cappella della basilica medesima.	»	1806
125	Antonio Buroni.	Compositore di musica drammatica ed ecclesiastica, nato a Roma, fu maestro di cappella a S. Pietro dal 1778 fino alla sua morte. Verso il 1770 era maestro di cappella del duca di Wurtemberg.	1738	1792
126	Luigi Boccherini.	Celebre compositore fecondo e originale, nacque a Lucca e studiò a Roma (23).	1740	1805
127	Giovan Battista Borghi.	Nato ad Orvieto era, nel 1770, maestro di cap-	1740	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		pella della Santa Casa di Loreto. Fu buon compositore di musica drammatica ed ecclesiastica. Nel 1797 fece un viaggio in Austria ed in Russia, donde ritornò in Italia il 1800.		
128	**Giuseppe Jannacconi.**	Compositore di musica sacra, allievo di Carpani, nacque e morì a Roma. Fu dal 1811 alla sua morte maestro di cappella della basilica vaticana.	1741	1816
129	**Venanzio Rauzzini.**	Nacque a Roma, e apprese la musica da un cantore della cappella pontificia. Fu celebre cantante e buon compositore drammatico, e morì a Bath presso Londra, dove, dopo aver abbandonato il teatro, si era dato ad insegnar il canto.	1747	1810
130	**Giovan Battista Fazzini.**	Nato a Roma, fu nel 1774 aggregato al collegio dei cantori della cappella pontificia. Fu maestro di cappella di varie chiese di Roma, e scrisse della musica sacra.	»	»
131	**D. Leandro Piazza.**	Nato a Segni, fu aggregato nel 1775 al collegio dei cantori pontificii; scrisse della musica ecclesiastica.	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
132	Muzio Clementi.	Celebre pianista e compositore (24).	1752	1832
133	Francesco Basily.	Figlio di Andrea, nato a Loreto, fu allievo del Jannacconi, e riuscì dotto e fecondo compositore di musica drammatica ed ecclesiastica. Fu maestro di cappella a Foligno, a Macerata e a Loreto, e dal 1837 alla sua morte maestro di cappella della basilica vaticana.	1766	1850
134	Pietro Terziani.	Compositore di musica drammatica ed ecclesiastica, fu nominato nel 1816 maestro di cappella a S. Giovanni a Laterano. Viveva ancora il 1836.	1768 circa	»
135	Antonio Fontemaggi.	Fu maestro di cappella a S. M. Maggiore dal 1806 fino al 1810. Scrisse della musica ecclesiastica.	»	»
136	Antonio Del Fante.	Successe al Fontemaggi il 1817 nell' ufficio di maestro di cappella a S. M. Maggiore.	»	1822
137	Giuseppe abate Baini.	Dotto teorico e compositore, allievo di Jannacconi (25).	1775	1844
138	Fortunato abate Santini.	Compositore di musica sacra, e amantissimo della musica, allievo di Jannacconi, ha fra gli altri, il merito di aver	1778	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		raccolto una delle più ricche e delle più rare collezioni di musica sacra.		
139	Domenico Fontemaggi.	Figlio di Antonio, nato verso gli ultimi anni del XVIII secolo, fu prima organista di S. Giovanni a Laterano, poi fu nominato maestro della chiesa di S. Maria Maggiore il 1823. Suo fratello minore Giacomo era nella prima metà di questo secolo organista di S. Pietro in Vaticano.	»	»
140	Gustavo Terziani.	Figlio di Pietro, nacque a Vienna, nei primi anni del secolo XIX. Tornato a Roma, studiò musica sotto la direzione del padre e dell' abate Baini. Scrisse della musica ecclesiastica, e morì di colera nel fiore degli anni.	»	1837

NOTE

AL QUADRO PRECEDENTE [1])

(1) **Costanzo Festa** va annoverato fra i più valenti compositori del XVI secolo; ma la maggior parte delle sue opere rimasero inedite, e da quelle che sono giunte sino a noi rilevasi non essere egli stato da tanto da romperla con i vincoli che allora inceppavano la fantasia dei compositori. Il suo celebre *Te Deum* a 4 voci però è tale musica, che ha conservato la sua bellezza attraverso tre secoli, facendosi sempre ammirare per semplicità, chiarezza e nobiltà di forme; ed oggi cantasi ancora nella Cappella pontificale, all'elezione del nuovo Papa, alla tradizione del cappello ai nuovi Cardinali, e nella festa del *Corpus Domini*, quando la solenne processione entra nella basilica del Vaticano. Questo stupendo pezzo di musica è scritto a brevi versetti, sopra la melodia del canto fermo. Si osserva però una grande ineguaglianza nell' ispirazione, e pare scritto da tre individui, de'quali il primo si sia attenuto al nobile, al patetico, al grandioso; il secondo abbia riunito de' motivi a forza di cercarli; ed il terzo abbia scritto in un momento di profondo letargo. Questo *Te Deum* è stato stampato da Nicola Muzio nel 1596, cinquanta anni dopo la morte dell'autore. Poche sono le notizie biografiche che ci restano del Festa; e sappiamo solo che, nato verso la fine del XV secolo, venne aggregato al collegio dei cantori della cappella Pontificia nel 1517, e morì il 10 aprile dell' anno 1545. Fu seppellito nell' antica chiesa di Santa Maria in Traspontina, ch'era dove è oggi il fossato di Castel Sant'Angelo, come rilevasi dal giornale manoscritto della cappella Pontificia. E negli Archivii di questa trovansi la maggior parte delle sue opere inedite.

(2) In **Giovanni Animuccia**, discepolo di Goudimel, nato a Firenze fra la fine del XV ed il principio del XVI secolo, bisogna riconoscere uno di quei pochi compositori, che, si scostarono dalle tradizioni della scuola Fiamminga; egli infatti riuscì meglio che gli altri a collegare la frase musicale al senso delle parole. Divenuto penitente di S. Filippo Neri, al quale va attribuita l'invenzione dell'*Oratorio*, imprese a musicare quella specie di drammi sacri, coi quali il Santo cercava di distogliere il pubblico dagli eccessi

[1]) Per l' ordine cronologico il *Festa*, l' *Animuccia* e l' *Arcadelt* sono anteriori al *Goudimel*, fondatore della scuola.

del Carnevale. Nel 1455 fu nominato Maestro della Cappella Vaticana, ufficio che tenne sino alla sua morte, avvenuta nel 1571, ed in cui ebbe per successore Pier Luigi da Palestrina. I caratteri principali delle sue composizioni sono un' armonia piena, elegante disposizione e frase melodica bene sviluppata.

(3) **Tommaso Ludovico Victoria**, chiamato in Italia « da Vittoria », nato ad Avila, in Spagna, verso il 1540, fu dotto, originale e fecondo compositore di musica ecclesiastica. Ancor giovane si recò in Italia per studiare la musica, e fu allievo di Escobedo e di Morales suoi compatriotti, cantori della cappella pontificia. Più tardi studiò le opere di Palestrina, e le imitò con successo, come rilevasi dalle sue molte e svariate composizioni. È uno di quelli che si avvicinano di più allo stile del principe della musica. Nel 1573 ottenne l'ufficio di maestro di cappella del Collegio germanico in Roma, e due anni dopo, fu nominato maestro della chiesa di S. Apollinare. Quantunque straniero, studiò in Roma, non solo, ma formò il suo stile sui capilavori de'maestri romani, e vi riuscì completamente. Ritornato in patria, vi recò la melodia e la maestà della scuola nella quale s'era educato. Il re lo nominò suo cappellano. Vivea ancora in Madrid nel 1605, perchè fece stampare in quest'anno un uffizio de'morti a sei voci composto per le esequie dell'Imperatrice. Credesi che sia morto nel 1608.

(4) **Giovanni Maria Nanini**, nato a Vallerano verso il 1540, viene considerato come uno de'più sapienti maestri della Scuola Romana. Fu allievo di Goudimel e condiscepolo di Palestrina. Se questo genio non avesse ecclissato tutti i compositori di quell'epoca, al certo le opere del Nanini avrebbero avuto maggior fama, sebbene anche oggi vadano annoverate fra le migliori e poste immediatamente dopo di quelle del riformatore della scuola Romana. La perfezione nell'arte dello scrivere e la dottrina nelle teorie musicali sono i suoi pregi maggiori; e la scuola di composizione da lui istituita, la prima in Roma tenuta da un italiano, produsse allievi di grande merito. Fu maestro di cappella nella sua patria; indi venne richiamato a Roma il 1571 per adempiere allo stesso ufficio alla chiesa di S. Maria Maggiore, ufficio che conservò fino al 1575, quando dette le sue dimissioni; in seguito, nel 1577, fu aggregato fra i cantori della cappella pontificia. Cessò di vivere a Roma nel marzo del 1607, e fu seppellito nella chiesa di S. Luigi de' Francesi. Scrisse molta musica ecclesiastica; un gran numero delle sue composizioni si conservano inedite negli archivii della chiesa di S. Maria in Vallicella e nella cappella pontificia, e fra esse va notata una raccolta importante di canoni, dal titolo « Centocinquantasette contrappunti e canoni a 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 11 voci sopra del canto fermo intitolato La Base di Costanzo Festa ».

(5) **Giovanni Bernardino Nanini**, le cui notizie biografiche sono poco conosciute, fu allievo di suo fratello Giovanni Maria, e va notato per avere preso parte alla direzione della Scuola di musica da quest' ultimo istituita. Fu maestro di Cappella a S. Luigi de' Francesi, e poi a S. Lorenzo in Damaso. E fu collaboratore altresì del fratello ad un trattato di contrappunto, col titolo: « *Regole di Gio. Maria e di Bernardino Nanini per fare contrappunto a mente sopra il canto fermo* », opera citata dal Padre Martini (che per altro lo dice nipote di Giovanni Maria). Scrisse della musica ecclesiastica. Bernardino Na-

nini è uno dei primi compositori che abbiano abbandonato l' antico stile della scuola romana per la nuova musica con accompagnamento d' organo.

(6) Nel tempo che la Scuola Romana era ricca di grandi maestri, **Ruggiero Giovannelli**, che nacque in Velletri nel 1560, venne reputato uno dei migliori, tanto da essere nominato a successore del Palestrina il 1594 nel posto di maestro di Cappella in S. Pietro in Vaticano, ufficio che tenne fino al 1599, quando fu aggregato al collegio de' cappellani cantori pontificii. Le sue musiche furono stimate sopra tutto per un raro merito di fattura e per una armonia ricca e pura, ed egli seppe farsi ammirare in tutti i generi allora in voga, ne'madrigali, nelle villanelle, nelle canzonette e nella musica ecclesiastica; e quantunque fossero più notevoli nei primi, pure vanno citate come opere di gran valore, una messa ad otto voci e dei mottetti a 5 ed 8 voci. Paolo V lo aveva incaricato di correggere il Graduale, ad uso della cappella Pontificia, ed egli consacrò sette anni a sì difficil lavoro, il quale venne in luce in due volumi in folio. Morì verso il 1620.

(7) **Gregorio Allegri**, della famiglia del Correggio, nato a Roma verso il 1560, fu allievo di Nanini: resesi celebre per la pubblicazione di diversi concerti a due, tre e quattro voci, e per de'mottetti a due, a tre, sino a sei voci, stampati a Fermo, dove Allegri era beneficiato della Cattedrale. Richiamato a Roma dal Papa Urbano VIII, come cantore della cappella pontificia, il 6 dicembre 1629, tenne tale carica sino alla sua morte, avvenuta il 18 febbraio 1652. Le qualità morali dell'Allegri vanno del pari col suo merito artistico, e nell'ascoltare il suo *Miserere* si comprende che questa composizione poteva solo essere scritta da un uomo pieno di carità e di fede. Questo celebre *Miserere* è scritto a due cori, l'uno a 4 voci e l'altro a 5, ed in tutti gli anni si canta nella cappella Sistina, ed i Pontefici per conservarne la privativa, dichiararono scomunicato chiunque si fosse permesso d'estrarne copia. Pure ad onta di ciò, Mozart lo trascrisse nella sua integrità, dopo di averlo inteso eseguire per due sere consecutive; il Dottor Burney ne ottenne una copia e la pubblicò a Londra nel 1771, e Choron lo ha inserito nella collezione dei pezzi di musica, che si eseguono tutti gli anni in Roma durante la Settimana Santa. Questo *Miserere* è una delle composizioni più originali dell'epoca, e va notato per la profonda tristezza, per l'ordine delle voci e pel ritmo ben cadenzato delle parole.

(8) **Felice Anerio**, contrappuntista esimio, fu allievo di Giov. Maria Nanini. Nominato maestro di musica al Collegio inglese, passò poi al servizio del Cardinale Aldobrandini, e, morto Palestrina, il Papa Clemente VIII lo chiamò a succedergli come compositore nella cappella pontificia. Entrò in ufficio il 3 aprile 1594. S'ignora l'epoca della sua morte, che credesi sia avvenuta verso il 1620. Era nato verso il 1560. Scrisse moltissima musica ecclesiastica.

(9) **Gian Francesco Anerio**, fratello minore del precedente, nato a Roma verso il 1567, occupò, come tutti i compositori di quell'epoca, diversi posti alle corti estere e nelle diverse cappelle romane. Fu uno de' primi compositori italiani, che abbiano cominciato a far uso delle *crome*, delle *semicrome* e delle *fuse*, particolarmente nella sua *Selva armonica* pubblicata il 1617. Scrisse moltissimi mottetti e madrigali, delle antifone e delle messe, e ridusse a 4 voci la celebre messa del

Palestrina a 6 voci, detta *Messa di Papa Marcello*, che fu pubblicata nel 1600.

(10) **Paolo Quagliati** fu considerato uno dei più valenti suonatori di clavicembalo del XVII secolo. E errore il credere essere egli stato il primo ad introdurre in Roma il canto drammatico. Egli lo trattava, è vero, con molto gusto e grazia, ma appartiene ad Emilio del Cavaliere (v. la *Scuola Fiorentina*) il merito di averlo portato e trattato sotto il suo vero aspetto. Scrisse della musica ecclesiastica e drammatica.

(11) In **Girolamo Frescobaldi** vanno del pari considerate l'abilità nel trattare gli strumenti, l' istruzione della musica e la bellezza della voce, ed era talmente sparsa la sua fama che spesso per udirlo si andava di città in città. Si recò ne'Paesi bassi verso il 1608, e vi si fermò per qualche tempo. Si recò indi a Milano e colà s'incontrò col suo maestro Milleville, e con lo stesso andò a Roma, il 1614. La riputazione che lo precedeva da per ogni dove era tanto grande che venne immediatamente (quasi chiamato dalla pubblica opinione) nominato organista in S. Pietro al Vaticano, e la prima volta che suonò in questa Chiesa, più di trentamila persone ivi accorsero per ammirarlo. Nel 1639 era in tutta la pienezza del suo ingegno. Nel Tomo II delle opere del Doni a pag. 253 [1]) è riportata una lettera di Pietro della Valle, a Lelio Guidiccioni, nella quale il della Valle chiama Frescobaldi *un Ercole in S. Pietro*, ed aggiunge che faceva stupire e bene spesso commuovere. I suoi contemporanei gli furono tutti larghi di elogi, e veramente le sue opere contribuirono molto a dare grande impulso alla musica strumentale. Nacque a Ferrara verso il 1588 e morì a Roma verso il 1654.

(12) **Loreto Vittori**, valentissimo compositore della scuola romana, fu allievo di Nanini e di Francesco Soriano. Invitato da Cosimo II dei Medici di recarsi in Firenze, vi restò al servizio di lui per molti anni. Richiamato in Roma dal Cardinale Ludovisi, nipote del Papa Gregorio XV, entrò nel Collegio de' cantori della Cappella Pontificia il 23 gennaio 1622. Il Papa Urbano VIII, ammiratore del suo valor musicale, lo nominò cavaliere della milizia di Gesù Cristo. Nato a Spoleto verso il 1588, cessò di vivere in Roma nella grave età di 82 anni il 23 aprile 1670, e fu seppellito nella chiesa di S. Maria sopra Minerva. Scrisse degli oratorii e delle cantate, e fu anche poeta ed eccellente cantore.

(13) **Domenico e Virgilio Mazzocchi**, nati a Civita Castellana, verso la fine del XVI secolo, furono entrambi valenti musicisti. Al primo è dovuta la invenzione de' segni di aumento e diminuzione dell' intensità de'suoni; egli seppe proporre ancora nuovi raffinamenti nella esecuzione, e per tal modo, oltre le lettere di abbreviatura p. f., e., t., cioè, pianoforte, eco, trillo, introdusse il segno del doppio *diesis*, detto pure *diesis enarmonico* ed i segni delle diverse gradazioni, anche oggi in uso, come < >, > <. Mise in musica *Le catene d'Adone* di Ottavio Torsarelli fiorentino, e scrisse un Oratorio: *Il martirio di S. Abondio prete*, dei madrigali, delle musiche sacre e morali, dialoghi, sonetti, ecc. ecc.—Del secondo, Virgilio, morto prima del fratello il 1646, dice il Pitoni che « *introdusse nella chiesa uno stile più vago* », ed aggiunge : « *e specialmente rese gio-*

[1]) Dei trattati di musica, di Giov. Batista Doni, pubblicati per cura di Anton Francesco Gori. Firenze, 1763.

condi ed ariosi gl'inni che si erano fino a quel tempo cantati a quella cappella ». Egli stabilì in Roma una scuola di canto e di composizione dalla quale uscirono eccellenti artisti. In ultimo gli vanno attribuiti i considerevoli miglioramenti introdotti nel ritmo regolare della musica. Scrisse dei mottetti, delle messe e dei salmi. Musicò i cori della *Troade* di Seneca, e fece eseguire in S. Pietro dei grandi *Musiconi* a 10 e per fino a 16 cori, con un'eco fino in cima alla cupola, che, nell'ampiezza di quel vasto tempio, davano effetti meravigliosi.

(14) **Orazio Benevoli**, nato in Roma il 1602, fu figlio naturale del Duca Alberto di Lorena, ed ebbe a maestro di composizione Vincenzo Ugolini. Compiti i suoi studii musicali, ottenne il posto di maestro di cappella a S. Luigi de' Francesi, ma per poco tempo, perchè fu subito chiamato a Vienna al servizio dell'Arciduca d' Austria, dove stette dal 1643 al 1645. Ritornato a Roma, riprese le sue funzioni nella chiesa suddetta, finchè nel novembre 1646 successe a Virgilio Mazzocchi nella cappella del Vaticano, e adempì le funzioni di maestro sino alla sua morte avvenuta il 1672. Era stato anche per pochi mesi, nel 1646, maestro di S. Maria Maggiore. Se dovesse darsi al Benevoli un posto speciale nell' arte, sarebbe questo di compositore elegante nello scrivere per un gran numero di voci, ed infatti, fra le sue numerose composizioni, la sua messa a 48 voci reali, a 12 cori, eseguita a Roma il 1650 nella chiesa di S. Maria sopra Minerva da 150 professori a spesa del notaro di camera Domenico Fonthia, è opera meravigliosa. Due altre simili messe furono scritte in seguito, l' una, nel 1675, da Giambattista Giansetti, e l'altra da Gregorio Ballabene (v. n. 83 e 119 del quadro).

(15) **Francesco Foggia**, nato in Roma nel 1605, allievo prima del Cifra, poi del Nanini, ed in fine di Paolo Agostini, di cui sposò la figlia, va considerato come compositore puro e corretto, e gli va attribuito il merito di essere stato fra i primi a trattare la fuga nello stile tonale, essendo stata fino allora trattata nello stile reale. Fu maestro di cappella di molte chiese di Roma, dell'elettore di Colonia, della corte di Baviera e dell'Arciduca d'Austria. Ci restano di lui moltissime composizioni.

(16) **Giacomo Carissimi**, compositore fecondo ed originale, nacque a Marino ne' dintorni di Roma verso il 1604, e morì a Roma il 1674. S'ignora da chi avesse appreso la musica; checchè ne sia, può dirsi non essere stato scolare di alcuno, e che dovè tutto a sè medesimo, e nelle sue opere si ammira più l'invenzione che le regole di scuola, per ciò che riguarda l'antico stile delle scuole d'Italia. Egli dopo Monteverdi, è considerato l'anello principale della catena musicale moderna. Il Carissimi fu uomo di genio, inventore, e uno dei primi ad avvalersi delle innovazioni del Monteverdi. Fra i suoi meriti si conta quello di aver perfezionato il recitativo e le forme della cantata e dell' oratorio. Per lui progredì oltre misura l'opera, quantunque nessuna opera avesse scritto mai; ma questa seguì lo stile delle sue cantate, su cui poi modellaronsi, fra gli altri suoi allievi, il Cesti e il Bononcini. Il suo canto è pieno di grazia e di espressione, e sostenuto da un'armonia purissima. Senza timore di andare errati, possiamo asserire che la sua musica ha condotto per gradi allo stile del XVIII secolo.

(17) L'abate **Marco Antonio Cesti**, nato a Firenze verso il 1620, venne educato alla scuola musicale del Carissimi, e può dirsi essere stato di quella falange, che tanto contribuì al progresso della musica drammatica. Nomi-

nato maestro di cappella a Firenze verso il 1646, cominciò a scrivere delle cantate, per il suo tempo perfettissime, che gli procurarono molta lode, e rivelarono nell'autore una grande disposizione per la musica espressiva e drammatica. Pur attenendosi, per la forma, alle cantate del Carissimi, egli si modellò sulla maniera del Cavalli, ma andò più innanzi di lui nel sentimento della scena. Entrò come tenore nella cappella dei cantori del Papa Alessandro VII, il primo gennaio 1660, e fu in seguito Maestro dell'Imperatore Leopoldo I. Morì a Venezia nel 1669, mentre scriveva l'opera il *Genserico*, che fu terminata da Giovanni Domenico Partenio (V. la *Scuola Veneziana*).

(18) **Bernardo Pasquini** nacque a Massa di Valnevola in Toscana nel 1637, e studiò a Roma sotto la direzione di Vittori e di Cesti. Fu organista della chiesa di S. Maria Maggiore. L'assiduo studio delle opere del Palestrina fecegli imitare lo stile del grande compositore. La sua valentia nel comporre e la sua grande abilità nel suonare l'organo lo portarono in breve in gran fama; stette per qualche tempo al servizio del principe Giambattista Borghese, e lo stesso imperatore Leopoldo inviò in Roma parecchi musicisti per farli perfezionare sotto la sua direzione. Fra i suoi migliori allievi va annoverato Francesco Gasparini. Morì a Roma il 1710.

(19) **Matteo Simonelli**, nato a Roma, ebbe a maestro prima l' Allegri e poi il Benevoli. Deve la sua fama ai grandi studii fatti sulle opere dei Palestrina, ove attinse l' eleganza e la semplicità della musica di chiesa, nella quale ha lasciato molte composizioni. Tra i numerosi suoi allievi il più illustre fu Arcangelo Corelli.

(20) **Arcangelo Corelli**, celebre compositore, nacque a Fusignano presso Imola nel 1653, e morì in Roma ai 18 gennaio 1713. Fu il primo che aprisse l'arringo della *Sonata*, che poi perfezionò. Le composizioni del Corelli sono tutte eleganza, purezza, armonia, ed il loro pregio principale è nella bella disposizione delle parti. I grandi concerti, per tacere di tante altre sue opere, furono da lui portati a tanta perfezione, che oggi si sentono ancora e piacciono e si studiano con profitto. Ciò dimostra di quanto egli andasse avanti ai suoi contemporanei.

(21) **Giuseppe Ottavio Pitoni**, nato a Rieti nel marzo del 1657, fece i suoi studii di contrappunto sotto Pompeo Natale e Francesco Foggia. A 16 anni, nel 1673, fu eletto maestro di Cappella della città di Rotondo, e, nell'anno appresso, entrò nella cattedrale di Assisi, ove si occupò a mettere in partitura le opere del Palestrina. Raccomandava ai suoi allievi di praticare lo stesso sistema, da lui considerato il migliore per progredire nella scienza musicale. Nel 1676 ebbe il posto di maestro di Cappella nella sua città natale. Richiamato in Roma nel 1677, fu maestro di cappella di moltissime chiese, finchè fu nominato maestro della basilica lateranense; ufficio che tenne dal 1708 al 1719, quando passò maestro a S. Pietro in Vaticano, dove stette fino alla sua morte avvenuta nel 1743. Fra le sue opere merita menzione la seguente (inedita): « *Notizia dei contrappuntisti e compositori di musica dagli anni dell'era cristiana 1500 fino al 1700* ». È rimasta incompleta un'altra opera interessante, dal titolo: « *Guida Armonica* »; il primo libro solamente è stampato, e tratta degl'intervalli de'suoni e della loro successione. Pitoni fu un fecondissimo compositore di musica; e talmente assiduo nel quotidiano esercizio di scrivere, che giunse, al dire del Baini, a comporre

senza *partitura*, stendendo le parti ad una ad una, e con obblighi *d'imitazioni*, di *canoni*, di *contrappunti* doppii ecc.

(22) **Pasquale Pisari** divenne buon musicista, studiando il contrappunto e la composizione sotto la direzione di Giovanni Biordi. Aveva una bella voce di basso, ma il suo carattere timido non gli fece mettere a profitto la sua valentia come cantore. La vita del povero Pisari è una prova delle tante tirannie della fortuna. Il profondo studio fatto sulle opere del Palestrina, la melodia e l' eleganza delle sue composizioni non lo posero al coverto della più cruda miseria. Nel 1752 fu addetto alla cappella pontificia. Il padre Martini chiama Pisari il *Palestrina del XVIII secolo;* e veramente gli spetta questo nome, perchè seppe talmente modellare il suo stile su quello del grande compositore, che gli si avvicina più di tutti fra quelli che tentarono imitarlo. Per un sol momento parve al povero Pisari che la capricciosa dea gli fosse favorevole. Ebbe commissione dalla corte del Re di Portogallo di scrivere un *Dixit* a 16 voci reali a 4 cori. L'opera fu compiuta, eseguita (nel 1770) ed ammirata, ma il favore fu una mera derisione, perchè la ricompensa dovuta a tanto lavoro ed a tanto merito venne da altri raccolta. Giunse, quando più logoro dalla sventura che dagli anni, egli aveva pace nella quiete del sepolcro. Nato da un muratore nel 1725, morì povero nel 1778. Scrisse molta musica ecclesiastica.

(23) Vorrei molto dilungarmi nel parlare di **Luigi Boccherini**, compositore ricco di merito e di originalità, se l' obbligo di attenermi ad un semplice cenno biografico non me lo vietasse; darò perciò le sole notizie della sua vita e delle sue opere. Luigi Boccherini nacque a Lucca il 14 gennaio 1740 da un suonatore di contrabbasso. Apprese le prime nozioni di musica nel seminario della sua città, dall' abate Vannucci, e fu poi da suo padre inviato a Roma, ove si formò all' arte più con lo assistere alle grandi musiche ivi eseguite, che per l'istruzione ricevuta dai suoi maestri. Le impressioni provate dal Boccherini per quelle esecuzioni, rimasero fortemente scolpite nell'animo suo. Lo stile del Palestrina, con tutte le tradizioni della grande Scuola Romana, ed una natura per sè stessa fecondamente artistica furono i veri maestri del Boccherini. Nella sua carriera egli visitò le principali città d'Italia, la Francia, e la Spagna, dove fu nel 1785 addetto alla corte di quel re; ma, per quanto meritevole di buona fortuna, altrettanto questa gli fu avversa in tutte le vicende della vita. Marito e padre sventurato, finì a Madrid, il 28 maggio 1805, una vita di stenti e di miserie. Come compositore bisogna in lui considerare la fecondità e l'originalità. La fecondità è pienamente dimostrata dal grandissimo numero di opere da lui scritte, che ammontano a più di trecento, tra duetti, trio, quartetti, quintetti, sestetti, settimini, ottetti, per violino, viola, violoncello, contrabbasso e pianoforte. Si annoverano pure diverse *Ouvertures*, delle Sinfonie, uno *Stabat*, e delle sonate per clavicembalo e violino. Quanto poi al merito ed all'originalità, mi servirò dello stesso giudizio del Fétis, perchè, per quanto io abbia studiato le opere di questo compositore, non posso formarsene uno diverso da quello dell' egregio autore della *Biographie Universelle*. La condotta, il piano delle sue composizioni, il sistema di modulare gli appartengono esclusivamente come le sue idee melodiche. Egli produceva sempre grandi effetti con delle frasi di carattere semplicissimo. I pensieri sono graziosi, spesso melanconici, ed hanno un incanto indicibile

per la loro naturalezza. Sovente si è rimproverato al Boccherini mancare la sua musica di forza e di energia, ciò che ha fatto dire al violiniste Puppo, che il Boccherini « *était la femme d'Haydn* »; nondimeno molti de'suoi quintetti hanno l'impronta di un carattere di veemente passione. La sua armonia qualche volta scorretta è ricca di effetti inattesi. Egli fa spesso degli unisoni, il che riduce i suoi quintetti ad un semplice duetto; ma in tal caso egli trae partito dai differenti suoni, con maravigliosa destrezza, e ciò che in altri sarebbe difetto, è per lui cagione di bellezze del tutto sue. I suoi *Adagi* ed i suoi minuetti sono quasi tutti deliziosi; i finali soltanto sono invecchiati. Con un siffatto merito incontrastabile, Boccherini non è conosciuto che in Francia. La Germania disdegna la sua naturalezza e semplicità, ed è pur doloroso dirlo, l'Italia lo ha interamente dimenticato. Cosa pur troppo non singolare.

(24) **Muzio Clementi**, celebre pianista e compositore, nacque a Roma nel 1752. Suo padre era un orefice, amantissimo della musica, e che fu assai contento che suo figlio avesse una grande disposizione per quest'arte. Il giovane Muzio studiò sotto la direzione di Antonio Buroni, suo parente, poi si andò sempre più perfezionando alla scuola di Santarelli e di Carpani. All'età di quattordici anni, un inglese a nome Beckford lo condusse a Londra, dove compì i suoi studii sulle opere di Haendel, di Bach e di Scarlatti, e scrisse le sue prime opere, che gli aprirono la via ad una fama imperitura. La sua vita si direbbe quasi che fu un continuo trionfo. Viaggiò quasi tutta l' Europa, sempre festeggiato, e riscotendo dappertutto lodi ed applausi. Da Londra andò a Parigi nel 1786, da Parigi a Strasburgo nel 1781, da Strasburgo a Monaco, ed a Vienna, donde nel 1784 tornò in Francia, finchè nel 1785 si ridusse in Inghilterra, dove aprì una scuola, dalla quale uscirono valenti allievi, e dove scrisse la più parte delle sue opere. Nel 1803 si recò a Pietroburgo, poi in Isvizzera, poi a Berlino, dove prese moglie e da ultimo in Italia: tornato a Berlino, morì la moglie, ed egli per cercare una distrazione al suo dolore, ritornò a Pietroburgo, poi a Vienna, indi a Roma ed a Milano; nel 1810 tornò in Inghilterra, dove l'anno seguente, prese una seconda moglie. Morì presso Londra il 1832 dell' età di ottant'anni. Fu dotto e fecondissimo compositore; scrisse centosei sonate, senza contare delle altre composizioni di vario genere; le sue opere sono scritte in uno stile brillante, ricercato ed elegante, benchè vi sia da notare un po' di aridità e mancanza di passione nelle melodie; piccolo difetto per altro, che sparisce, ove si badi ai tanti pregi incontestabili. Come pianista non ci è chi lo superi, e tutti sono d'accordo nel proclamarlo il capo della migliore scuola di meccanismo e di diteggiatura; è lui infatti che ha fissati i principii del difficile meccanismo della tastiera. È stato uno degli artisti i più insigni del suo tempo, ed ha davvero meritato l'alta fama di cui godeva. Anche ora le sue composizioni sono lette e studiate, e sono sempre fresche, non ostante i progressi sempre crescenti dell'arte. Fra le sue opere merita menzione speciale una collezione di pezzi de'più celebri maestri, pubblicata a Londra in 4 volumi in folio, che porta il titolo di « *Clementi's Selection of Practical Harmony, for the Organ or Piano Forte; containing Voluntaires, Fugues, Canons and other Ingenious Pieces, by the most eminent composers. Tho which is prefixed an epitome of Counterpoint by the Editor* ». Fra i discepoli di Clementi son degni di nota Cramer e Field.

(25) **L'Abate Giuseppe Baini**, nato a Roma il 21 ottobre 1775, e morto nel 1844, è uno di quegli uomini, che, mentre sono profondamente versati nell'arte o nella scienza, non sanno vivere che nelle dottrine del passato. Infatti l'Abate Baini, eccellente nelle lettere e nella teologia, dottissimo nell' arte della musica, pure credeva che l'arte fosse stata in decadenza fin dalla fine del XVI secolo, e non amava che le forme antiche della musica ecclesiastica. Ammiratore entusiastico del Palestrina, consacrò quasi tutta la sua vita a metterne in partitura le opere, e ne scrisse una accuratissima monografia (v. *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Pier Luigi da Palestrina*; Roma, 1828), che è il più importante de'suoi lavori, per profonda dottrina e sana critica. Esistono di lui diverse opere sulla musica, nelle quali si osserva una vastissima erudizione. Non mancò di comporre musica di chiesa, e soprattutto va notato il *Miserere*, scritto nel 1821, che oggi ancora si esegue, e che può sostenere il paragone con quelli di Allegri e di Baj (v. n. 35 e 99). Il Baini dedicò l'intera vita allo studio e raccolse gran numero di libri e manoscritti preziosi, che lasciò alla Congregazione della Minerva. Fu Cappellano cantore e direttore della cappella pontificia.

SCUOLA FIORENTINA

FONDATA VERSO IL 1580.

Nel III capitolo di questa storia (pag. 30) fissai il sorgere della Scuola Fiorentina verso il 1580, allorchè ivi uomini di chiara fama e dottrina trovarono una nuova forma artistica, dalla quale venne poi il dramma moderno. Ora però nel dover classificare i maestri delle diverse scuole della penisola, è uopo ch' io rimonti anche più in su di tale epoca per qualche eletto ingegno che ivi brillava anche prima della creazione del dramma.—Anzi, ad essere più esatti, è opportuno avvertire che la Fiorentina non sembra possa chiamarsi una scuola nel senso rigoroso della parola, come abbiamo già notato (v. pag. 26, 34 e 35), perchè non ne ha tutti i caratteri essenziali, come (per citarne due delle principali) la Veneziana e la Romana che la precedettero; non c'è, a dir proprio, una tradizione, e manca quel legame che univa altrove i maestri che se la tramandavano l'un l'altro. Pure giacchè è stata la culla del Dramma musicale, Firenze, sotto questo riguardo, occupa a buon dritto un posto importante fra le altre città principali d'Italia, dove l' arte musicale fu coltivata con quegli splendidi risultamenti di cui si è innanzi discorso.

MAESTRI COMPOSITORI E TEORICI

DEI SECOLI XIV, XV, XVI, XVII.

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
1	Francesco Landino	Detto anche *Francesco degli Organi* o *Francesco Cieco*, nacque a Firenze nella prima metà del secolo XIV. Fu abilissimo organista e buon compositore, e si segnalò nelle feste date dalla repubblica di Venezia in onore del Re di Cipro, il 1364. Scrisse delle canzoni che non mancano di merito.	1325 circa	1390
2	Antonio Squarcialupi	Celebre organista della Cattedrale di Firenze, nacque in questa città verso gli ultimi anni del XIV, o verso i primi anni del XV; è detto anche *Antonio degli Organi* per la sua valentia nel suonare tale strumento. Stette per qualche tempo al servizio di Lorenzo il Magnifico, e si acquistò gran fama, tanto che da tutte le parti d'Italia la gente traeva a	»	1475

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
		Firenze per sentirlo suonare.		
3	Pietro Aaron o Aron	Valente teorico, nacque a Firenze, e vivea ancora a Venezia il 1545 (1).	1490 circa	»
4	Vincenzo Galilei	Compositore e teorico.	1533 circa	1600 circa
5	Alessandro Striggio	Nato a Mantova, secondo alcuni, secondo altri a Firenze, fu buon compositore d' intermezzi e di madrigali (3).	1535 circa	»
6	Giulio Caccini	Compositore drammatico (Vedi Capitolo III) (4).	1546 circa	»
7	Emilio del Cavaliere	Compositore drammatico (Vedi Capitolo III) (5).	1550 circa	»
8	Girolamo Mei	Dotto teorico, nacque a Firenze verso la metà del XVI secolo (6).	»	»
9	Pietro Strozzi	Va notato per avere messa in musica su poesia di Ottavio Rinuccini, una *Mascherata dei ciechi*, eseguita a Firenze il carnevale del 1595. Scrisse degl' intermezzi.	»	»
10	Giacomo Corsi	Nobile fiorentino, amatore di musica, fu amico e protettore di quegli artisti che nella seconda metà del secolo XVI contribuirono alla invenzione del dramma musicale (7).	»	»

N.° D'ORDINE	COGNOME E NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE	NASCITA	MORTE
11	Giacomo Peri	Compositore drammatico (Vedi capitolo III) (8).	»	»
12	Giovanni dei Bardi, Conte di Vernio	Viveva nella seconda metà del XVI secolo; insigne cultore della musica, fu insieme col Corsi e con lo Strozzi uno dei mecenati di Peri e di Caccini.	»	»
13	Giovambattista Doni	Valentissimo teorico, scrisse molti pregevoli trattati di musica (9).	1593	1647

NOTE

AL QUADRO PRECEDENTE

(1) **Pietro Aaron, o Aron,** scrittore didattico e maestro distintissimo di musica, nacque da povera famiglia in Firenze verso il 1490, e cercò di migliorare la sua condizione coi mezzi che l'arte gli forniva. Si recò a Roma, e, sperando nella protezione di Leone X, vi fu ordinato sacerdote; ma la morte di questo Pontefice, avvenuta nel 1521, distrusse tutti i suoi disegni. Fortunamente trovò un protettore in un nobile veneziano, Sebastiano Michele, Cavaliere di S. Giovanni di Gerusalemme, a cui scrivendo una volta, così terminava la lettera: « Et harei al tutto « dissipato il premio e le fatiche mie per la importuna morte di Leone, « se vostra Signoria non mi si fosse offerta unico presidio a la afflitta « mia fortuna, etc. » Prima della morte del papa era stato nominato cantore o maestro del Coro dei fanciulli della Cattedrale d'Imola, come si ha da un atto rogato da Notar Vincenzo Gibetti, di quella città, in data 15 febbraio 1521, con cui i Canonici di quel capitolo gli accordarono per tutto compenso annuale del suo servizio, e senza indennità di alloggio, sedici misure di frumento: « *corbes XVI frumenti* ». Poco contento di sì meschino appanaggio, abbandonò Imola e si recò a Roma, ove per mezzo del suo protettore ottenne un canonicato nella Cattedrale di Rimini, e prese possesso del novello ufficio nel 1522. Tale benefizio vennegli accordato per mero favore, perchè nel tempo stesso era Maestro della Cappella del suo protettore, ch'era priore di S. Marco in Venezia. Ma il modico compenso che ritraeva dal suo canonicato lo incitò a farsi monaco dell'ordine dei *Crociferi* nel Convento di S. Leonardo in Bergamo, e ne prese l'abito il 12 marzo 1536. Con molta pompa fu solennizzata la sua professione, ed i musicisti cantori gli testimoniarono in tale occasione molta affezione e rispetto. Col nuovo stato si cambiò del tutto la sua misera condizione, e questo rilevasi da quanto egli stesso dopo qualche anno scriveva al suo amico Giovanni del Lago, maestro di cappella veneziano: « Io sto meglio ch' io stetti mai, ben visto, « ben accarezzato, buon vivere con riposo, libero, et qualche scudo in « borsa. Voi sapete bene quello che in Venezia al presente avevo; se « mi fusse venuta una malattia, saria andato ramingo ». Passò indi dal Convento di Bergamo a quello di Padova, poi a quello di Venezia. S'ignora la data della sua morte; ma si sa che viveva ancora il 1545. Le cure che egli aveva preso per i progressi della Musica, e la grande

riputazione, che godevano le sue opere, gli procacciarono l'onore, unico tra i suoi contemporanei, di vedere il suo ritratto messo nella galleria ducale di Firenze, vicino a quelli dei Musicisti più celebri dei tempi andati. Le sue opere sono pregiate anche ai nostri giorni per valore storico, come quelle che presentano assai bene lo stato della teoria e della pratica della musica nel tempo in cui scriveva (molte di queste teorie però son prese dal Tinctor); ed oltre a ciò egli fu tra i primi scrittori, che misero un certo ordine nelle regole del contrappunto. Tra i suoi scritti i più lodati sono: « *I tre libri dell' istituzione armonica* (Bologna, 1516); *Il Toscanello in musica* (Venezia, 1523); *Trattato della natura et della cognizione di tutti gli tuoni del canto figurato* (Venezia, 1525); *Lucidario in musica di alcune opinioni antiche e moderne* (Venezia, 1545); *Compendiolo di molti dubbi, segreti et sentenze, intorno al canto fermo et figurato etc.* (Milano, senza data) ».

(2) **Vincenzo Galilei**, padre del celebre fisico, nato a Firenze da nobile famiglia verso il 1533, si segnalò per le sue cognizioni di musica. Suonava benissimo il flauto e la viola e compose pregevoli pezzi di musica per questi due strumenti. Facendo parte dell'accademia fondata in casa del dei Bardi, fece in essa i primi esperimenti di musica drammatica, mettendo in musica l'episodio del conte Ugolino per voce sola, con accompagnamento di viole. Compose in seguito le *Lamentazioni di Geremia*. L'Opera del Galilei relativa alla teoria musicale: « *Discorso della musica antica e moderna* », stampata a Firenze il 1581, è piena di pedanteria e d' infruttuose discussioni. Nella seconda edizione di detta opera, pubblicata dall'editore Giunti il 1602, sta scritta la sua difesa contro Giuseppe Zarlino (v. la *Scuola Veneziana*), che nei suoi *Supplementi musicali*, stampati nel 1588, attaccava con solidi argomenti le teorie del Galilei. L'opuscolo stampato da quest' ultimo col titolo: « *Discorso intorno alle opere di Messer Gioseffo Zerlino di Chioggia, ed altri importanti particolari attenenti alla musica* (Firenze, 1589) », contiene solo ingiuriose personalità. L'altra opera intitolata: « *Il Fronimo, dialogo di Vincenzo Galilei fiorentino, nel quale si contengono le vere e necessarie regole dell' intavolare la musica nel liuto ecc.* (Venezia, 1568) » è più interessante per la storia dell' arte. Ne fu fatta una seconda edizione nel 1584.

(3) **Alessandro Striggio o Strigio**, nato verso il 1535, stette per qualche tempo a Firenze al servizio di Cosimo dei Medici; ma poi lasciò questa corte per recarsi a quella di Mantova, ove ebbe l'ufficio di maestro di Cappella; ma lo vediamo spesso presso i suoi primi mecenati in occasione delle feste di Corte. Valente compositore, suonava altresì egregiamente il flauto, e godeva la riputazione di essere uno dei migliori organisti del suo tempo. Egli fu uno dei primi maestri che cominciarono a comporre degli *Intermezzi* pel teatro; e scrisse nel 1565 l'*Amico fido* e i due primi atti della *Psiche*, che furono rappresentati a Firenze per le nozze di Francesco dei Medici e dell'arciduchessa Giovanna d'Austria; e scrisse pure degli altri intermezzi, eseguiti nel palazzo di Cosimo I, per onorare la presenza dell'Arciduca d'Austria, il 1 maggio del 1569. Non solo, ma insieme col Caccini e con lo Strozzi compose la musica per le feste che si fecero nella stessa città il 1579 in occasione del matrimonio di Francesco I dei Medici con Bianca Cappello. Viveva ancora nel 1584. Ebbe di mira nelle sue composizioni lo stesso scopo del Peri, del Caccini e

del Monteverdi, quello cioè di rendere col canto l'espressione delle parole. I loro contemporanei, a somiglianza dei predecessori, badavano soltanto al progresso meccanico dell'arte.

(4) **Giulio Caccini** [1]) detto anche **Giulio Romano**, nacque in Roma verso il 1546, ed apprese la musica da Scipione della Palla. Nel 1579, come abbiam visto, il Caccini trovavasi alla Corte di Firenze in qualità di cantore. Intanto si era compreso il bisogno di una trasformazione nell'arte, ed il Caccini fu uno dei primi che si spinse nella nuova via, e le sue prime composizioni drammatiche: *Il combattimento d'Apolline col Serpente* (poesia di Bardi), la *Dafne*, l'*Euridice* (poesia di Rinuccini), il *Rapimento di Cefalo* (poesia di Chiabrera), e le *Nuove Musiche*, mostrano come abbia saputo mettere in atto l'idea artistica che s'era concepita, quella di sposare il canto alla melodia, di esprimere colla musica le passioni e le azioni della vita reale, come non si era fatto sino a quel tempo; allora era in voga il genere madrigalesco a più voci. Questa nuova specie di declamazione musicale era destinata ad apportare gran cangiamento all'arte; modifiche che poi condussero per gradi fino all'Opera moderna. — Il Caccini ebbe senza dubbio una gran parte nella creazione del dramma lirico. Purtuttavia egli fu bersaglio di severa critica, mossagli da diversi autori; la storia dell'arte però ha reso al Caccini tutto il merito che gli spetta; e molti dei suoi contemporanei ne fecero grandissima stima, attestata dalle lodi che da tutte parti d'Italia gli furono prodigate. Vedi sul proposito la lettera scrittagli dall'abate Angelo Grillo (*Lettere dell'abbate Angelo Grillo*; Venezia, 1609, t. I, pag. 435). Ignorasi l'epoca della sua morte; ma da una lettera dedicatoria, da esso scritta in data del 18 agosto 1614, rilevasi come in quel tempo fosse ancora in Firenze. — Sua figlia, **Francesca Caccini**, la prima compositrice di opere in musica, scrisse la *liberazione di Ruggiero*, specie di opera-ballo, rappresentata a Firenze il 1625 nella villa della Granduchessa di Toscana.

(5) Intorno ad **Emilio del Cavaliere**, vedi Capitolo III, pag. 45, dove se ne è parlato diffusamente.

(6) **Girolamo Mei**, nobile fiorentino, nato verso la metà del secolo XVI, va menzionato per la sua vasta erudizione, versato com'era nel greco, nel latino, nella filosofia, nella matematica e nella musica. Fu allievo di Pietro Vittore, al quale dedicò il suo *Tractatus de musica*. Scrisse varie altre opere, fra le quali vanno ricordati due discorsi dati alla luce sotto lo pseudonimo di *Braccino da Todi*, e stampati nel 1608, in Venezia, contro le innovazioni apportate alla musica dal Monteverdi [2]), ed un trattato intitolato: *Consonantium genera* (che trovasi manoscritto nella biblioteca del Vaticano), che parla delle specie e dei generi delle consonanze giusta la dottrina degli antichi e quella dei moderni. Questa opera è stata tradotta in italiano da Pietro del Nero e pubblicata a Venezia nel 1602, sotto il titolo di: *Discorso sopra la musica antica e mo-*

[1]) Del Galilei, del Caccini, del Corsi, del Peri, del Bardi, si è già parlato nel III Capitolo: *Fondazione delle Scuole Italiane*, allorchè si discorse dell'origine del moderno dramma. Qui può trovar posto qualche notizia che allora lo spazio non consentiva di dare.

[2]) Si noti che altri suppongono essere invece l'Artusi l'autore di questi discorsi.

derna. Si cita ancora di lui un'altra opera intitolata: *Trattato di musica fatto dal Signor Hieronymo Mei, gentiluomo fiorentino.* E c'è ancora fra le molte opere letterarie un altro scritto del Mei « *Del verso toscano* », che però è del tutto estraneo alla Musica.

(7) **Giacomo Corsi**, gentiluomo fiorentino, nato verso il 1560, coltivò con successo la poesia e la musica. Il suo maggior merito per la storia dell'arte è quello d'essersi unito con Giovanni Bardi, conte di Vernio, Vincenzo Galilei, Emilio del Cavaliere, Giulio Caccini, col poeta Rinuccini, e con altri uomini di eminente merito, per contribuire all' invenzione del melodramma. La insigne accademia che riunivasi in casa sua, quando il Bardi, lasciata Firenze, si recò a Roma nel 1592, diessi la massima premura, e si occupò dei mezzi come far progredire la novella arte che, come si è già tante volte notato, fu il germe della più grande creazione della musica moderna: l'*Opera.*

(8) **Giacomo Peri** nacque da nobile famiglia fiorentina nella seconda metà del secolo XVI ed apprese il canto e la composizione da Cristofaro Malvezzi di Lucca suo maestro di cembalo. Egli era chiamato per soprannome il *Zazzerino*, a causa della abbondante cappellatura bionda, che conservò sino alla vecchiezza. Fu molto caro a Ferdinando I ed a Cosimo II dei Medici, dai quali gli venne confidata la direzione della musica del loro palazzo; ed in questo ufficio divenne ricchissimo, avendo saputo mettere a profitto il favore di cui godeva. Verso il 1601 entrò al servizio del duca di Ferrara, come maestro di cappella; da quest'epoca in poi mancano le notizie biografiche di lui; si conosce solo che viveva ancora nel 1610. Il Peri scrisse insieme col Caccini la *Dafne* che fu rappresentata in casa Corsi il 1594, e l'*Euridice*, rappresentata alla Corte dei Medici il 1600. Son degne di nota anche *Le varie musiche del Signor Iacopo Peri a una, a due e tre voci, con alcune spirituali in ultimo per cantare nel clavicembalo e chitarone, et ancora la maggior parte d'esse per sonare simplicemente nell'organo.* (Firenze, Cristofano Marescotti, 1609). Sembra che se ne sia fatta una seconda edizione nel 1610.

(9) **Giovan Battista Doni** nacque di nobile famiglia fiorentina nel 1593, e fin dalla fanciullezza si dedicò a studii severi. S' istruì nella filosofia, nella matematica e nella letteratura, ed essendo dal padre destinato al foro, fu mandato all'Università di Bourges, ove stette cinque anni, dal 1613 al 1618. Ritornato in Italia, si recò a Pisa, ove completò i suoi studi di dritto, e da quella sapiente università ottenne la laurea di dottore. Lo studio prediletto del Doni però era la musica, nella quale dopo assidui studii riuscì valentissimo. Nel Cardinale Corsini trovò un protettore ed amico, e lo seguì in Francia, allorchè quest'ultimo vi si recò come legato. Per la morte di un fratello fu richiamato in Firenze nel 1622, e dopo poco tempo, il Cardinale Barberini, nipote di papa Urbano VIII, e molto amante della musica, lo invitò a Roma. Eruditissimo il Doni nella musica degli antichi, scrisse su questa materia molte dissertazioni, allo scopo di rendersi grato al suo protettore, che in ricompensa lo nominò segretario del Sacro Collegio. Poco dopo mandato legato in Francia l'eminentissimo Barberini, condusse seco il Doni che lo seguì anche in Ispagna, finchè tornarono a Roma. Fu allora che immaginò uno strumento a corda che chiamò *Lira Barberina*, e che dedicò ad Urbano VIII, ed a proposito di questa invenzione, scrisse una dissertazione intitolata: *Commentarii de Lyra Barberina.* Morti altri due fratelli, dovè ritorna-

re in Firenze nel 1640; vi prese moglie l'anno appresso, ed accettò una cattedra pubblica di eloquenza offertagli da Ferdinando II dei Medici; venne nominato pure accademico della Crusca, ma morì poco dopo nel 1647. Tra le sue opere teoriche, le più importanti sono: 1° *Compendio del trattato dei generi e modi della musica, con un discorso sopra la perfezione dei Concenti, e un saggio a due voci di mutazione di genere e di tuono in tre maniere d' intavolatura*, (Roma, 1635); 2° *Annotazioni sopra il compendio dei generi e dei modi della musica ecc., con due trattati, l'uno sopra i tuoni e modi veri, l'altro sopra i tuoni o armonie degli antichi; e sette discorsi sopra le materie più principali della musica, e concernenti alcuni strumenti nuovi praticati dall'autore* (Roma, 1640); 3° *De Praestantia musicae veteris libri tres, totidem dialogis comprehensi, in quibus vetus et recens musica cum singulis earum partibus accurate inter se conferuntur* (Florentia, 1647); 4.° *Dei trattati di musica pubblicati per cura di Anton Francesco Gori* (2 vol: Firenze, 1763). E oltre a moltissime altre opere pubblicate per le stampe, fra cui si annoverano dei trattati in lingua latina e francese, il Doni ne ha lasciate pure alcune incomplete.

RIEPILOGO[1])

Come si è visto, queste scuole musicali, fondate l'una dopo l'altra, a Bologna, a Milano, a Venezia, a Roma, quasi contemporaneamente, o poco dopo, all' antica scuola di Napoli, e che tennero alta nel nostro paese la bandiera della nostra musica, già vivevano una vita rigogliosa quando sorse la nuova scuola napoletana, che formerà materia del 2° e del 3° volume, ed era pregio dell'opera il parlarne. La Fiorentina poi, ultima per l'ordine cronologico, ha sulle altre il merito grandissimo di avere aperta la via e dato un potente impulso al dramma lirico; ma di questo, che fu il dono artistico più importante fatto dall' Italia al mondo musicale odierno, e dei suoi immensi progressi infino ai nostri giorni, non è qui il luogo di discorrere.

[1]) In fine del terzo volume di quest'opera verrà pubblicata una *tavola alfabetica* di tutti i musicisti e compositori menzionati.

INDICE

	ERRORI	CORREZIONI
pag. 9 col. 2 verso 45 (nota)	Giudico riportare	Giudico opportuno riportare
pag. 11 col. 2 verso 31 (nota)	*canto Hono*	*canto llano*
pag. 13 col. 1 v. 5 (e *passim*)	contropunto	contrappunto
ivi col. 1 verso 18	cantorale	Cantorato
pag. 14 col. 1 verso 53 (nota	... isolement separées...	.. isolement, ces sons paraissent separés.
ivi col. 2 verso 48 (nota)	4 marzo 1865, pag. 78	4 marzo 1875, pag. 67
pag. 15 col. 1 verso 1	(verso il 840-930)	(840-932)
ivi col. 1 v. 41 e 42(nota)	S. Arnando della diocesi di Bournay	S. Amando della diocesi di Tournay
ivi col 1 verso 49	*modulamentis*	*modulandis*
pag. 16 col. 2 verso 21	meatum,	reatum
pag. 18 col. 1 verso 18	i metodi alterati e di correggerli	le melodie alterate e di correggerle
ivi col. 1 verso 22	atto.	otto
ivi col. 2 verso 2	(collocata)	(calcolata)
pag. 19 col. 2 verso 19	1341	1364
pag. 21 col. 2 verso ultimo	*mensuratae*	*mensurabilis*
pag. 23 col. 2 v. 13 (e *passim*)	*Gaudimel*	*Goudimel*
ivi col. 2 verso 53 (nota)	« est modulatio vocis et copulatio »,	« est modulatio vocis et concordantia plurimorum sonorum et coaptatio »,
pag. 24 col. 2 verso 9	Innocenzo VIII (1484-1492)	Sisto IV (1471-1484)
pag. 25 col. 1 verso 4	*Esse*	*Ecce*
pag. 26 col. 2 verso 17	le quali sono: la *Napolitana* (l'antica), la *Bolognese*, la *Veneziana*, la *Romana*, seguita poscia dalla *Lombarda* e dalla *Fiorentina*,	le quali sono: la *Napolitana* (l'antica), la *Bolognese*, la *Lombarda*, la *Veneziana*, la *Romana* e la *Fiorentina*,
pag. 27 col. 2 verso 32 (nota)	erigé	erigée
ivi col. 2 verso 44	Paperinghe	Poperinghe
ivi col. 2 verso 49	Tinctoris	Tinctor
pag. 28 col. 2 verso 33 (nota)	scuola	scala

pag. 29	col. 1 verso 46	Hallingne	Hollingue
ivi	col. 2 verso 18	1490	1480
ivi	col. 2 verso 25	Mauton	Mouton
ivi	col. 2 verso 50	Theronnonne	Thérouanne
ivi	col. 2 verso 51	S. Quirinio	S. Quintino
pag. 30	col. 1 verso 20	1558	1555
ivi	col. 1 verso 30	il Gaudimel abbracciò lo scisma luterano, e, molto amico di Lutero, invitato da questo a porre in musica i Salmi in francese, l'aveva fatto.	il Goudimel ne aveva abbracciato le opinioni, e aveva messo in musica i salmi scritti in francese.
ivi	col. 1 verso 45 (nota)	(1484-1540)	(1484-1546)
ivi	col. 2 verso 38	1560	1580
pag. 31	col. 2 verso 27 (nota)	1559	1569
pag. 38	col. 2 verso 40	1553	1555
pag. 46	col. 1 verso 10	*Sileno*	*Fileno*
ivi	col. 2 verso 5	*L'Anima ed il Corpo*	*Rappresentazione di Anima e di Corpo*
pag. 52	col. 2 verso 30	la nascita del suo podestà	la nascita del figlio del suo podestà
pag. 53	col. 2 verso 27	il Peri, il Caccini, il del Cavaliere ed il Monteverdi.	, tra gli altri, il Ferrari, il Cavalli, il Manelli ed il Monteverdi.
ivi	col. 2 verso 42	Vendruccini	Vendramino
pag. 54	col. 1 verso 4	Bucciniello	Busenello
pag. 55	col. 1 verso 13	Alla seconda metà di questo stesso secolo	Alla seconda metà del XVI secolo
pag. 56	col. 1 verso 29	questa	questo
pag. 188	verso 1	1455	1555

L' Opera intera costerà

Lire 24.

Prezzo di ciascun volume

Lire 6.