

DA MILANO A GRAZ COMPOSITORI MILANESI E LOMBARDI NEL *PARNASSUS MUSICUS FERDINANDAEUS*

MARINA TOFFETTI
Università degli Studi di Padova

Izvešček: Zbirka *Parnassus musicus Ferdinandaeus* vsebuje 55 motetov 32 imenovanih in dveh neznanih skladateljev. Več kot polovica motetov je prispevalo 18 skladateljev lombardskega izvora, 12 je bilo aktivnih v Milanu. Štirje od teh (Arnone, Borgo, Comanedo in Pellegrini) so delovali v milanski katedrali skupaj z urednikom zbirke Giovannijem Battisto Bonomettijem, ki je pozneje odšel v graško dvorno kapelo. Druga polovica motetov je pripisana nekaterim glasbenikom italijanskega izvora, ki so bili člani graške dvorne kapele. Razprava se ukvarja s kulturnimi stiki med vojvodino Milano in graškim nadvojvodskim dvorom, prinaša biografski portret Bonomettija in povzema značilnosti motetov milanskih avtorjev.

Ključne besede: Milano, mali moteti, milanska katedrala, Ferdinand II., graški dvor.

Abstract: *The Parnassus Musicus Ferdinandaeus* includes 55 motets attributed to 32 composers and 2 anonymous motets. More than half of the motets are attributed to 18 composers of Lombard origin, including 12 composers active in Milan. Four composers (Arnone, Borgo, Comanedo and Pellegrini) were active at Milan Cathedral, together with the editor of the collection, Giovanni Battista Bonometti, who subsequently moved to the Graz court chapel. The remaining motets in the collection, comprising around half, are attributed to certain musicians in the Graz court chapel, who were, in turn, nearly all Italian by origin. The article examines cultural relations between the Duchy of Milan and the Graz court, the biography of Bonometti and the characteristics of Milanese motets.

Keywords: Milan, small-scale motet, Duomo of Milan, Ferdinand II, Graz court.

Nel 1615, allorché il futuro Ferdinando II, imperatore del Sacro Romano Impero a partire dal 1619, festeggiava il suo ventesimo anno come arciduca dell’Austria Interiore, l’officina veneziana di Giacomo Vincenti licenziava il *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, una monumentale raccolta di mottetti a lui dedicata, curata da un cantore di origini bergamasche attivo presso la cappella di corte di Graz.¹ Per assemblare il volume il curatore della silloge, tal Giovanni Battista Bonometti, doveva essersi messo all’opera almeno un paio d’anni prima, quando era ancora al servizio del Duomo di Milano. All’epoca doveva avere raccolto una trentina di mottetti di compositori di area lombarda,² la maggior parte dei

¹ La raccolta include 55 mottetti da una a cinque voci e basso continuo attribuiti a 32 compositori e due mottetti a due voci di autore incerto. Edizione moderna: Antonicek, *Parnassus musicus Ferdinandaeus*.

² La silloge include 28 mottetti di 18 compositori attivi in area lombarda.

quali attribuiti a dodici compositori milanesi, o comunque legati all'ambiente musicale milanese.³ Fra questi, gli organisti Guglielmo Arnone e Cesare Borgo e il cantore Flaminio Comanedo erano colleghi di Bonometti presso la cappella musicale del Duomo – che fino al 1612 era stata diretta da Giulio Cesare Gabussi, mentre Vincenzo Pellegrini era il suo maestro di cappella.⁴ Inoltre, a partire dal 1623, vi avrebbe prestato servizio come organista anche Giacomo Filippo Biumi, a sua volta incluso nella raccolta.

Come si evince dalla dedica, dopo essersi trasferito a Graz Bonometti riprese il progetto dell'antologia e decise di ampliarla introducendo una ventina di mottetti del maestro della cappella di corte Giovanni Priuli e dei principali musicisti al servizio di Ferdinando, che nel frattempo erano diventati i suoi nuovi colleghi: Raimondo Balestra, Alessandro Bontempi, Bartolomeo Mutis conte di Cesana, Georg Poss (l'unico musicista di origini tedesche), Michelangelo Riccio (Rizzio), Giovanni Sansoni, Alessandro Taddei e Giovanni Valentini.⁵

L'importanza storica e musicale di questa raccolta è già stata messa in rilievo in diversi contributi, a partire dall'ampio articolo di Hellmut Federhofer.⁶ Quest'ultimo, tuttavia, si limita a prendere in esame i mottetti dei compositori legati alla corte di Graz. Considerato che i compositori di area lombarda sono responsabili di più della metà delle composizioni della raccolta, e che la produzione milanese e lombarda vi è rappresentata in proporzione maggiore rispetto a quella della cappella di corte del destinatario del prestigioso omaggio, è parso opportuno riconsiderare l'intera silloge, anche alla luce dei più recenti lavori sul mottetto del primo Seicento in area milanese.⁷

Dopo una breve introduzione sul contesto storico, politico e culturale della raccolta, l'articolo prenderà in esame i compositori milanesi rappresentati nel *Parnassus*, fornendo alcune integrazioni ai loro percorsi biografici sulla scorta di alcuni documenti inediti; infine verranno illustrate le principali caratteristiche dei mottetti dei compositori milanesi, raffrontandole (laddove ritenuto proficuo) con quelle dei mottetti dei compositori legati alla cappella di Graz.

La raccolta e il suo significato simbolico e celebrativo

Il *Parnassus musicus Ferdinandaeus* rappresenta un prestigioso omaggio musicale, dotato di un'esplicita valenza celebrativa e concepito da un cantore della cappella del Duomo di Milano, trasferitosi a Graz prima della pubblicazione del volume, che aveva

³ La raccolta include 18 mottetti attribuiti a 12 compositori milanesi o attivi a Milano: Guglielmo Arnone, Giacomo Filippo Biumi, Cesare Borgo, Francesco Casati, Andrea Cima, Federico Coda, Flaminio Comanedo, Giulio Cesare Gabussi, Giovanni Ghizzolo, Orazio Nantermi, Vincenzo Pellegrini e Giovanni Domenico Rognoni.

⁴ Ai cinque colleghi di Bonometti attivi in Duomo sono attribuiti complessivamente nove mottetti.

⁵ Ai 9 compositori legati alla corte di Graz sono attribuiti 21 mottetti: Balestra (4), Bontempo (1), Mutis conte di Cesana (2), Poss (2), Priuli (4), Rizzio (2), Sansoni (2), Taddei (1) Valentini (5).

⁶ Federhofer, "Graz Court Musicians". L'articolo fornisce anche numerose informazioni inedite sul conto di musicisti della corte di Graz.

⁷ Torelli, *Benedetto Binago*.

saputo coinvolgere nell'impresa le maggiori forze musicali milanesi, ma anche alcuni musicisti della cappella musicale di Ferdinando. Per meglio comprendere il significato di questa importante operazione culturale occorrerà allora considerare i complessi legami fra l'arciducato d'Austria, retto da Ferdinando, e il ducato di Milano, sottoposto al re di Spagna sotto il controllo del governatore.

Capitale del ducato e baluardo del governo spagnolo in Italia, Milano era sempre stata teatro di sontuosi festeggiamenti organizzati in occasione di nascite, matrimoni o funerali di esponenti della casa regnante: si pensi ai solenni ingressi delle future sovrane in viaggio da o per Madrid: Margherita d'Austria, sposa di Filippo III re di Spagna, in viaggio da Graz a Madrid nel 1598; Maria Anna d'Austria, sposa di Filippo IV, in viaggio da Vienna a Madrid nel 1649; sua figlia Margherita Teresa di Spagna, in viaggio da Madrid a Vienna nel 1666.⁸ Altrettanto sontuosi erano stati anche i festeggiamenti per l'entrata in Milano dell'arciduca Carlo d'Austria, arcivescovo di Bratislava, e della sorella Maria Maddalena, duchessa di Toscana, avvenuta il 19 luglio 1624.⁹

Celebrazioni particolarmente sfarzose erano state organizzate nel 1598, quando Milano era governata da Juan Fernández de Velasco,¹⁰ allorché Margherita d'Austria, sorella di Ferdinando,¹¹ era diventata regina consorte di Spagna e Portogallo dopo essere andata in sposa al re Filippo III¹² all'età di soli quattordici anni.¹³ In quel frangente Margherita, accompagnata dalla madre Maria, aveva seguito un percorso da Porta Romana sino al Duomo fra le allegrezze della cittadinanza. Alla regina fu intitolato anche un salone (denominato in suo onore 'salone Margherita') all'interno del palazzo Ducale (oggi palazzo Reale), che rappresenta il primo teatro stabile cittadino, poi rimpiazzato dal Teatro Regio Ducale.

L'anno successivo la serenissima infante Isabella d'Austria fece la sua solenne entrata a Milano con l'arciduca Alberto d'Austria suo marito. Nel quadro dei festeggiamenti fu organizzata anche una festa nel teatro del palazzo Ducale, durante la quale fu messa in scena un'azione pastorale di Giovan Battista Visconti inframmezzata dai balletti del coreografo Cesare Negri e accompagnata da una canzone celebrativa di Gherardo Borgogni in onore delle case d'Austria e di Spagna.¹⁴

In epoca più prossima alla pubblicazione del *Parnassus* il vescovo triestino Ursino de Bertis (1559–1620), figura di spicco nell'*entourage* di Ferdinando¹⁵ e amante della

⁸ Sugli ingressi trionfali delle tre regine di Spagna cfr. Cenzato e Rovaris, ““Comparvero finalmente gl'aspettati soli””.

⁹ Si veda la dedica dei vesperi di Girolamo Ferrari Mondondone (op. I). Cfr. Kendrick, *Sounds of Milan*, 158–159 e 480.

¹⁰ Juan Fernández de Velasco, duca di Ferias, fu governatore del ducato di Milano dal 1592 al 1595, dal 1595 al 1600 e dal 1610 al 1612.

¹¹ Margherita d'Austria-Stiria (Graz, 1584 – San Lorenzo de L'Escorial, 1611), arciduchessa d'Austria.

¹² Filippo III di Spagna, ultimogenito di Filippo II e della sua quarta moglie Anna d'Austria.

¹³ Sui festeggiamenti in onore della nuova regina di Spagna, e in particolare sui loro aspetti scenografici e musicali, si veda Kendrick, *Sounds of Milan*, 3–9.

¹⁴ Tizzoni, “L'istanza tragicomica”.

¹⁵ Sacerdote sin dal 1591 e quindi vescovo di Trieste, Ursino fu dapprima segretario dell'arciduca Carlo, in seguito consigliere di Ferdinando, come si legge nel frontespizio della raccolta di *contrafacta* di Cavaglieri: “Sereniss[imo] D.D. Ferdinandi Archiducis Austriae à Consilijs”.

musica (come dimostra la presenza di Gabriello Puliti in veste di maestro di cappella della cattedrale di San Giusto a Trieste),¹⁶ aveva intrattenuto rapporti con alcuni esponenti della scena musicale milanese, fra cui Girolamo Cavaglieri, che gli avrebbe dedicato i suoi *Madrigali de diversi auttori, accomodati per concerti spirituali* (Loano, 1616).¹⁷ Dalla dedica di questa raccolta apprendiamo che qualche anno prima – probabilmente intorno agli anni 1614–1616¹⁸ – Ursino si era recato a Milano e aveva assistito ad alcune celebrazioni liturgiche con musica presso la chiesa dei santi Cosma e Damiano.¹⁹ Non si può escludere che in una delle sue visite il vescovo de Bertis fosse entrato in contatto anche con alcuni musicisti locali che figurano nel *Parnassus*.

I legami fra la corte di Ferdinando e l'ambiente musicale milanese sono testimoniati anche dalla presenza, in un libro corale prodotto per la corte di Graz attorno al 1615, di alcuni inni di Orfeo Vecchi sinora non rintracciati in nessuna raccolta nota di questo compositore.²⁰

Alcuni testi messi in musica nel *Parnassus* sono connessi con altrettante occasioni liturgiche che venivano celebrate con particolare solennità presso il Duomo di Milano. Quivi viene tuttora solennemente celebrato il rito della ‘nivola’, una sorta di ascensore a forma di nuvola (da cui il nome) che consente all’officiante di elevarsi sino a quaranta metri di altezza per recuperare la preziosissima reliquia del Santo Chiodo, che si dice essere uno dei chiodi della croce ritrovato da Sant’Elena nel IV secolo. Alla festività dell’invenzione (o esaltazione) della Santa Croce (14 settembre) fa riferimento il testo *O Crux benedicta*, musicato a due voci da Giulio Cesare Gabussi, già maestro di cappella del Duomo di Milano (l’unico compositore scomparso alla data della pubblicazione del *Parnassus*), ma anche a quattro voci da Giovanni Priuli, maestro della cappella di corte di Graz. I mottetti *Hic est Beatum Carolum* di Georg Poss e *O beatum Carolum* di Alessandro Taddei alludono invece, con ogni evidenza, alla recente beatificazione di Carlo Borromeo (1602), venerato con particolare fervore nella diocesi milanese. Sebbene la fama e il culto di Carlo Borromeo si fossero ben presto diffusi in tutta Europa, il fatto che gli unici due mottetti a lui dedicati siano opera di compositori estranei all’ambiente milanese (e legati invece alla corte di Ferdinando) si potrebbe spiegare ipotizzando che Bonometti li avesse ‘commissionati’ ai colleghi di Graz quando era ancora attivo a Milano. Il fatto che il Duomo di Milano sia intitolato alla Natività della Vergine, e che quindi vi si celebrino con particolare solennità le festività mariane, spiega invece la presenza, all’interno della raccolta, di un discreto numero di mottetti su testi d’argomento mariano (*Sacrificemus Reginae Caeli* di Francesco Turini, *O Maria quid ploras* di Giovanni Valentini, *Una es o Maria* di Giovanni Domenico Rognoni, *Ave gratia plena* di Giacomo Brignoli, *Ave mundi spes Maria* di Giovanni Battista Cacciola, e infine *Inviolata, integra et casta es Maria*

¹⁶ Bujjić e Cavallini, “Puliti, Gabriello”.

¹⁷ Cavaglieri, *Madrigali de diversi auttori*.

¹⁸ Cfr. Delfino, “Geronimo Cavaglieri”, 185.

¹⁹ “Vir, seu potius heros egregiarum splendore virtutum [...] has nostras SS. Cosmae et Damiani aedes illustravit [...]”

²⁰ Cfr. Kendrick, *Sounds of Milan*, 416 (n. 82).

di Giovanni Cavaccio), che il curatore potrebbe avere scelto fra i tanti già composti per le più diverse istituzioni musicali dell'epoca.

Giovanni Battista Bonometti cantore presso il Duomo di Milano

Un ruolo chiave nell'ideazione della raccolta fu certamente giocato dal suo curatore, che non figura fra i compositori²¹ – sempre che non corrisponda all'autore di uno o di entrambi i mottetti anonimi – ma che fu certamente il principale responsabile della scelta degli autori e delle composizioni e dell'elaborazione della struttura complessiva dell'opera. Di Giovanni Battista Bonometti non si sa molto. Il periodo trascorso a Milano, dove fu ammesso come tenore nella cappella del Duomo il primo di dicembre 1608²² e si trattenne almeno sino alla metà del 1614, risulta essere il meglio documentato. Sappiamo che Bonometti, inizialmente pagato ogni trimestre come tutti gli altri membri della cappella, percepiva un salario di cinque scudi aurei al mese, pari a 90 lire al trimestre (360 lire annue).²³ A quell'epoca il cantore meglio pagato nella sezione dei tenori, Giovanni Antonio Breda, percepiva ogni anno 576 lire. Già dall'inizio del 1610 Bonometti, dopo avere ottenuto un aumento di stipendio, si era visto adeguare il salario agli altri tenori della cappella, che percepivano 432 lire annue. È interessante quanto si apprende da uno stato delle anime della parrocchia di San Michele al Duomo datato 28 marzo 1610, in cui si legge che

²¹ A Giovanni Battista [Bonometti] sono attribuite in forma dubitativa alcune composizioni pervenuteci manoscritte; tutte le attribuzioni che interessano questo compositore sono problematiche (cfr. RISM 452512079, 305000311) o conflittuali (cfr. RISM 450105187, 455023991, 450103822).

²² Cfr. Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano (AVFD), *Ordinazioni Capitolari* (da ora in poi *O.C.*), 21, f. 197 (1 dicembre 1608): “Lecto memoriali porrecto per magistrum musicorum ipsius maioris Ecclesiae nomine Johannis Baptistae Bonometi de eum conducendo in cantorem ipsius Ecclesiae tenoris videl. Ponatur, attenta dicta propositione et fide idoneitatis ipsius Bonometi supplicantis eum admitterunt et admittunt ad faciendum dictam partem tenoris ad beneplacitum Venerandi Capituli cum salario scutorum quinque auri singulo mense pro toto eo quod petere possit.”

²³ Il primo mandato di pagamento in cui compare il nome di Bonometti è quello datato 13 aprile 1609, relativo al primo trimestre del 1609. In quell'occasione Bonometti aveva percepito 90 lire, a fronte delle 144 lire percepite da Giovanni Antonio Breda e delle 108 lire percepite dagli altri tre tenori (Flaminio Comanedi, Giulio Vialardi, Roberto Caneveti). Nei mandati relativi ai tre trimestri successivi (datati 1 luglio, 5 ottobre e 22 dicembre 1609) la situazione appare immutata. Cfr. AVFD, *Mandati*, 33/2, 33/3, 34/2, 34/3. Dieci giorni dopo la sua assunzione, il capitolo della Veneranda Fabbrica prese in esame le richieste avanzate da alcuni cantori, e fra queste quelle contenute nel memoriale di un certo Giovanni Battista bergamasco: “Lecto memoriali Johannis Baptistae Bergamaschi cantoris videlicet, [ordi]naverunt quod multum illustres et multum Reverendi Domini Terzagus Decanus et Reverta Rector uti edocti de mente Venerandi Capituli super petitis provideant prout ipsis magis conveniens videbitur.” Oltre a Bonometti, effettivamente di origini bergamasche, la cappella annoverava altri tre cantori chiamati Giovanni Battista: Lambrugo, Corradi e Petri. Non possiamo escludere che il memoriale in questione, del resto attualmente non reperibile, fosse stato presentato da qualcuno di questi cantori. Cfr. AVFD, *O.C.*, 21, f. 203 (11 dicembre 1608).

Bonometti, allora dell'età di 24 anni, risiedeva nella casa del maestro di cappella Giulio Cesare Gabussi (allora quarantottenne) insieme all'amico Giacomo Filippo Ferrari (dell'età di 27 anni) e ad altri inquilini.²⁴ Oltre a dare indicazioni sull'età del maestro di cappella e dei due cantori, il documento offre una testimonianza del precoce legame fra i due cantori.

A partire dal 26 maggio 1611 i cantori “forestieri” – e fra questi lo stesso Bonometti – ottennero di poter essere pagati una volta al mese anziché ogni tre mesi (il che ha consentito di monitorare la presenza di Bonometti presso la cappella con cadenze più ravvicinate).²⁵ Nello stesso periodo Bonometti ottenne un ulteriore aumento,²⁶ arrivando a percepire sette scudi aurei (504 lire) all'anno.²⁷ Nell'agosto del 1613 Bonometti, insieme a Giacomo Filippo Ferrari,²⁸ avanzò al capitolo ulteriori richieste, ma in occasione della successiva riunione i fabbricieri non deliberarono nulla in proposito.²⁹ Essendo andati dispersi i memoriali dei due cantori, ignoriamo cosa avessero chiesto al capitolo della Veneranda Fabbrica; non possiamo tuttavia escludere che avessero chiesto una licenza per mettersi in contatto con la corte di Graz, dove entrambi si sarebbero trasferiti di lì a poco. In compenso sappiamo che il 5 settembre dello stesso anno Bonometti avrebbe ottenuto una licenza di otto giorni;³⁰ e che il 19 dello stesso mese sarebbe stata concessa una licenza anche a Flaminio Comanedo, a sua volta incluso fra i compositori del *Parnassus*.³¹ Nel dicembre dello stesso anno Bonometti chiese un ulteriore aumento di salario, ma questa

²⁴ Cfr. Archivio Storico Diocesano di Milano (ASDM) X, *Metropolitana* V. Citato da Kendrick, *Sounds of Milan*, 484 (n. 43).

²⁵ AVFD, *O.C.*, 23, f. 50 v. (26 maggio 1611): “Lectis precibus cantorum dictae Ecclesiae Maioris forensium tenoris videlicet ponatur tenor, dictum fuit in posterum ipsis cantoribus forensibus tantum solvendum esse eorum salarium in fine cuiuslibet mensis.”

²⁶ AVFD, *O.C.*, 23, f. 52 (13 giugno 1611): “Lectis precibus Johannis Baptistae Bonometi cantoris tenoris vid. Ponatur tenor, dictum fuit supplicanti augendum esse eius salarium usque ad scuta septem singulo mense.”

²⁷ Dal giorno 11 ottobre 1611, Bonometti iniziò a percepire un compenso mensile pari a 42 lire. Cfr. AVFD, *Mandati*, 38/2. Analogo pagamento è registrato nei mandati del 30 dicembre 1611 (38/3), 31 marzo 1612 (39/2), 30 giugno 1612 (39/3). Dal 30 settembre 1612 il suo nome scompare dai mandati trimestrali, per ricomparire nei mandati del 30 giugno 1613 (41/3) e del 30 settembre 1613 (42/2), quando percepisce il solito compenso di 42 lire per un mese. Nuovamente assente nel mandato del 31 dicembre 1613 (42/3), ricompare nel mandato del 25 marzo 1614 (43/2).

²⁸ Dedicatario del motetto *O Maria, quid ploras?* di Giovanni Ghizzolo pubblicato nel suo secondo libro di *Concerti all'uso moderno*, Milano 1611 (Ghizzolo, *Concerti*) e di un mottetto di G. Santo Pietro del Negri (1616), Giacomo Filippo era lo zio di Gerolamo Ferrari da Mondondone.

²⁹ AVFD, *O.C.*, 24, f. 44 v. (22 agosto 1613): “Lectis precibus Johannes Baptistae Bonometi et Presbiteri Jacobi Philippi Ferarii cantorum in ipsa maiori Ecclesia tenoris videlicet ponatur dictum fuit nihil pro nunc super petitis decernendum.”

³⁰ AVFD, *O.C.*, 24, f. 49 (5 settembre 1613): “Lectis precibus Johannis Baptistae Bonometi cantoris tenoris videlicet ponatur tenor, dictum fuit concedendam esse prout concedunt supplicanti petitam per eum licentiam per octo tantum dies facto tamen prius verbo cum Magistro capelle ad effectum ne deficiatur in servitio fabricae.”

³¹ AVFD, *O.C.*, 24, f. 53 v. (19 settembre 1613): “Lecto memoriali Flaminii Comanedi cantoris in ipsa maiori Ecclesia tenoris ponatur etc. dictum fuit petitam licentiam eidem concedendam esse prout concedunt.”

volta, dopo avere messo ai voti la proposta con scrutinio segreto, l'aumento gli fu negato.³² Comanedo invece riuscì a ottenere l'aumento richiesto insieme al tenore Canevetti.³³ È probabile che a quelle date Bonometti, forse insieme ad altri membri della cappella (fra cui Comanedo), stesse negoziando con i fabbricieri per ottenere condizioni economiche migliori, forse perché già attratto dall'ambiente musicale di Graz che ben presto l'avrebbe attirato definitivamente. In ogni caso, forse in previsione di imminenti defezioni fra i cantori, entro la metà di gennaio dell'anno successivo i fabbricieri avevano già assunto un nuovo tenore e un nuovo contralto.³⁴ L'ultimo mandato di pagamento in cui compare il nome di Bonometti, datato 27 giugno 1614, registra il compenso (liquidato il 3 luglio) di 42 lire per il suo ultimo mese di lavoro.³⁵ L'ultima traccia di Bonometti nei documenti dell'archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo risale allo stesso 3 luglio 1614, quando i fabbricieri misero ai voti un'ennesima richiesta di aumento e stabilirono di non accordargliela.³⁶ A fronte di questo diniego, i rapporti fra Bonometti e la Fabbrica si interruppero definitivamente, ed è probabile che a quel punto (e non già nel 1613, come erroneamente ritenuto da Federhofer)³⁷ il cantore si fosse stabilito a Graz presso la corte dell'arciduca Ferdinando.

Bonometti e Giacomo Filippo Ferrari (detto il Mondondone), attivo come contralto presso il Duomo di Milano dal 26 dicembre 1607 al 30 giugno 1612,³⁸ sarebbero stati legati per tutta la vita: dopo essersi trasferiti a Graz, avrebbero seguito la corte imperiale di Ferdinando a Vienna; e anche dopo la morte di Bonometti il nome di Ferrari, qualificato

³² AVFD, *O.C.*, 24, f. 57 v. (5 dicembre 1613): "Lectis precibus Johannis Baptistae Bonometi cantoris tenoris videlicet ponatur, ordinatum fuit assumenda pariter esse suffragia secreta et eis assumptis maiores voces fuerunt quod nullum sibi fiat augmentum."

³³ AVFD, *O.C.*, 24, f. 62 (19 dicembre 1613): "Lectis precibus Flamini Comanedi musici tenoris vid. Ponatur tenor, sumptisque suffragiis ut supra et prout supra scilicet an fieri debeat augmentum vel ne et exinde an fieri debeat de dimidio vel uno scuto singulo mense, dictum est concedendum esse de uno scuto singulo mense."

³⁴ AVFD, *O.C.*, 24, f. 84 (14 aprile 1614): "Facta propositione per dictum illustrem et Multum Reverendum dominum Mazentam qualiter Magister Capelle dictae Maioris Ecclesiae monuit ipsum de defectu in Ecclesia unius tenoris et unius alti et quod habet prae manibus Jacobum Rosam pro tenore et Reverendum Sacerdotem Johannem Franciscum Mandolinum pro parte alti, quos ambos in dictis vocibus Magister Capella habet idoneos, iccirco eos elegerunt et eligunt in cantores et Musicos ipsius Fabrice attenda fide dicti Magistri Capelle et ulterius elegerunt eundem illustrissimum et Multum Reverendum Dominum Mazentam et Illustrissimum dominum Equitem Scottum ad eis singulis prescribendum salarium condecens singulo mense."

³⁵ AVFD, *Mandati*, 44/1 (27 giugno 1614).

³⁶ AVFD, *O.C.*, 24, f. 93 (3 luglio 1614): "Lectis precibus Johannis Baptistae Bonometti musici tenoris videlicet ponatur, sumptisque de more suffragiis an eius petitio sit admittenda et faciendum augmentum vel ne, dictum est dictum augmentum non esse faciendum."

³⁷ Secondo Federhofer, Bonometti si trovava a Graz già nel 1613. Questa asserzione si basa su quanto si evince da una petizione datata 22 agosto 1620, in cui Bonometti afferma di avere ottenuto soltanto 150 fiorini in sette anni di servizio; tuttavia in una petizione dell'anno precedente (27 febbraio 1619) Bonometti afferma "già sarà cinque anni, ch'io sono al servizio della Maestà Vostra". Cfr. Federhofer, "Graz Court Musicians", 178, 217–218.

³⁸ Toffetti, "La cappella musicale del Duomo", 553.

come contralto e *Hofkaplan* imperiale, viene menzionato nel testamento della vedova di Bonometti (28 dicembre 1639), che lo aveva nominato suo esecutore testamentario.³⁹

La lettera dedicatoria

Se è vero che i firmatari delle lettere dedicatorie non risultano sempre presenti nel luogo in cui esse sono state firmate alla data della sottoscrizione,⁴⁰ è tuttavia probabile che Bonometti si trovasse effettivamente a Graz il 30 aprile del 1615, quando fu sottoscritta la dedica del *Parnassus*. Contrariamente a quanto accade nella maggior parte delle dediche dell'epoca, questa pagina fornisce molte informazioni di interesse sia sulle circostanze in cui è stata assemblata la raccolta, sia sulle caratteristiche delle composizioni che vi compaiono. Dopo un esordio piuttosto convenzionale sulla necessità di alternare momenti di *otium* e di *negotium* – massimamente per chi, come Ferdinando, si affaticava oltremodo nella cura di questioni politiche e religiose di rilevanza universale – Bonometti consiglia al principe di dedicarsi alla musica, che già Aristotele riteneva uno degli svaghi più dilettevoli che esistano in natura.⁴¹

Bonometti dichiara di essersi risolto a raccogliere questa collana di composizioni e a dedicarla a un personaggio tanto illustre per aumentare il piacere dell'ascolto, degno non solo di un principe come Ferdinando, ma della più profonda conoscenza dell'arte musicale.⁴² Quindi, riecheggiando alcune pagine del Cantico dei Cantici, si avvale di doppi sensi per introdurre termini musicali che illustrino alcune caratteristiche delle composizioni della raccolta, alludendo alla presenza di fiere che si inseguono a vicenda in fughe, di cui gli ascoltatori possono seguire le orme senza correre alcun pericolo e con gran diletto;⁴³ al digradare delle linee dei monti in dolci intervalli;⁴⁴ o ancora alla presenza di Eco, che percepisce gradevoli frasi musicali e si diletta a ripeterle (effetto eco).⁴⁵ La gradevolezza dei concerti a più voci è evocata anche nella descrizione dei gorgheggi degli uccelli, che concorrono, nella loro diversità, a un risultato sonoro tanto vario quanto armonioso.⁴⁶

³⁹ Federhofer, "Graz Court Musicians", 179.

⁴⁰ Si pensi, fra i tanti, al caso di Mikołaj Zieleński, che si trovava in Polonia al momento della stesura della dedica della sua raccolta di *Offertoria e Communiones* (Venezia: Giacomo Vincenti, 1611), sottoscritta "Venetijs Kalend. Martij 1611". Cfr. Dunicz, "Do biografji Mikołaja Zieleńskiego", 96.

⁴¹ "Unum autem in reliquis, meo quidem iudicio, tibi Serenissime Ferdinande, assiduis patriae, Ecclesiae, orbis universi causa fluctibus anxie aestuanti mentis tranquillitatem, animique malaciam parere (sic) potest; musica, quae ex mente Aristotelis est ex iucundissimis, quae sunt secundum naturam."

⁴² "[...] ut honestissimam, tantoque Principe dignam, quam Musicae studio hauris voluptatem auge-rem hunc Parnassum Musicum Ferdinandaicum congerendum, tuaeque Serenitati consecrandum esse iudicavi."

⁴³ "Nec desunt hoc in monte ferae, quas vigentibus se se mutuo fugarum, ut musici vocant vestigijs insistens sine periculo, summa cum iucunditate persequaris."

⁴⁴ "Salit in his ingeniosae Dianae montibus, et transilit colles, intervallaque linearum dilectus tuus similis capreae, hinulloque cervorum."

⁴⁵ "[...] Echo, grata vocis acceptae reverberatione aures delectat."

⁴⁶ "[...] aut discors variarum avium in garritu concordia."

Ormai definitivamente trasferito presso la corte di Graz, Bonometti si spinge ad affermare che da questo Parnaso musicale si sprigionano armonie di una tale soavità, da far sì che in confronto tutte le musiche prodotte nelle città italiane paiano disarmoniche.⁴⁷

I paragrafi successivi chiarificano ulteriormente le circostanze in cui la raccolta è stata concepita. Bonometti dichiara di avere conosciuto alcune composizioni dei musicisti della corte di Graz quando era ancora attivo presso la cappella del Duomo di Milano.⁴⁸ Tuttavia, così come da lontano i suoni vengono percepiti in maniera più attutita, allo stesso modo la fama dei musicisti di corte di Ferdinando non poteva pienamente eguagliare il loro valore.⁴⁹ Perciò Bonometti, incitato dallo stesso Ferdinando, si era risolto ad andare a Graz, dove ebbe finalmente modo di ascoltare direttamente i concerti dei musicisti locali di cui, sino a quel momento, aveva soltanto sentito parlare. L'esperienza fu tale da indurlo a riprendere il progetto della raccolta di questa collana, che aveva iniziato tempo addietro a Milano spinto dall'insistenza di alcuni amici. Fu così che si risolse a introdurre, fra le composizioni dei 'cigni latini' (gli autori milanesi e lombardi), alcune composizioni degli 'usignoli di Graz' (i maestri della corte di Ferdinando, a loro volta, con una sola eccezione, originari dalla penisola) come gemme preziose in una corona, per poi pubblicare i frutti migliori di questa collezione sotto il nome glorioso di Ferdinando.⁵⁰

Come si è visto, nella dedica Bonometti aveva anche affermato che, all'interno del *Parnassus*, le composizioni dei maestri della corte di Graz, contraddistinte soprattutto dalla loro simmetria, si contrappongono in dolci tenzoni a quelle dei musicisti attivi nella penisola.⁵¹ Data la presenza, nella raccolta, di tre coppie di mottetti accomunate dall'intonazione dello stesso testo,⁵² ci si è chiesti se tale circostanza potesse riflettere la presenza di procedimenti di *aemulatio* intenzionali o persino pianificati dal curatore della raccolta, e se il passaggio della dedica in cui si allude a tenzoni fra musicisti potesse in qualche modo riferirsi ad alcuni di essi. Nel caso del salmo *Cantate Domino*, messo in

⁴⁷ "Tam suavis, mihi crede, serenissime Ferdinande, ex hoc monte harmonia etiam addissitas Italia urbes diffunditur, ut omnis illarum in Musica suavitas insuavis, concinnitas inconcinna videatur."

⁴⁸ "Perceperam ego quidem adhuc Mediolani cum existerem, et musicam meam operam Metropolitanae domui locarem, philomelarum tuarum, quarum in hoc monte voces argutae praereliquis dulcia certamina movent, suavissima Symmetria ordinatos cantus."

⁴⁹ "[...] sed, ut ad longe voces tenuiores excipiuntur, quam sint, ubi eduntur; ita minor fama et suavitas, quam reapse illis insit, ad me fuit delata."

⁵⁰ "Ut vero Serenitatis tuae aura provocatus Graecium veni; ut harmonicis vocum contentus, quos sola fama ante cognov[...], auribus hausit, statim in hanc mentem suavi violentia sum pertractus, ut (quod alias Mediolani amicorum armatis precibus persuasus aggressus fueram) seligerem optimorum mela suavissima, et latalibus cygnis Graecensis Philomelas tuas, quasi coronae gemmas insererem, et in publicum productas in Parnassum Musicum Ferdinandaecum magni tui nominis titulo gloriosum, collocarem."

⁵¹ Cfr. nota 48.

⁵² Di *Vulnerasti cor meum* troviamo una versione per contralto e tenore (o canto) di Vincenzo Pellegrini e una per due tenori e basso di Giovanni Valentini; di *Cantate Domino* troviamo una versione a quattro voci di Orazio Nantermi e una a due canti o tenori di Claudio Monteverdi; di *O crux benedicta* troviamo una versione a due contralti di Giulio Cesare Gabussi e una a quattro voci di Giovanni Priuli.

musica dal milanese Orazio Nantermi e da Claudio Monteverdi, ci sentiremmo di escluderlo, considerato che quest'ultimo non aveva alcun legame con la corte di Graz. Negli altri due casi i compositori erano (o erano stati) legati gli uni alla cappella del Duomo di Milano (il maestro di cappella Giulio Cesare Gabussi, scomparso quattro anni prima della pubblicazione della raccolta, e il suo successore Vincenzo Pellegrini) e gli altri a quella di Graz (il maestro di cappella Giovanni Priuli e il suo successore Giovanni Valentini). Il concerto *O crux benedicta* di Giovanni Priuli non presenta elementi che richiamino l'analogo mottetto di Gabussi. L'episodio iniziale del mottetto *Vulnerasti cor meum* di Giovanni Valentini a due tenori e basso presenta invece significative affinità con il mottetto di Pellegrini basato sullo stesso testo, tanto da insinuare il dubbio che uno dei due mottetti potesse alludere all'altro.⁵³ In ogni caso, tutte le composizioni accomunate dall'adozione dello stesso testo presentano una tessitura diversa, il che porterebbe a escludere che si fosse trattato di procedimenti di emulazione intenzionali o pianificati del curatore della raccolta.

I musicisti del Duomo di Milano rappresentati nel *Parnassus musicus Ferdinandaeus*

Allorché Bonometti iniziò a concepire il suo progetto, i musicisti più vicini al suo *entourage* erano i suoi colleghi della cappella musicale del Duomo, e fra questi il maestro di cappella Vincenzo Pellegrini, ossia il musicista dal quale maggiormente, in quegli anni, dipendeva la sua carriera musicale. Non ci si deve allora stupire se, all'interno del *Parnassus*, gli fu riservata una posizione di eccezionale rilievo. Insieme a Valentini, Pellegrini è l'unico musicista di cui siano stati inclusi cinque mottetti, peraltro collocati, con una sola eccezione, all'inizio di ciascuna sezione della raccolta, allo scopo evidente di conferire al loro autore il massimo prestigio. Inoltre Pellegrini è l'unico compositore ad avere potuto sfoggiare le sue competenze in tutte le tessiture rappresentate nella raccolta, da una a cinque voci.

Il suo mottetto a canto solo (o tenore) *Dominus regit me* con cui si apre la raccolta presenta stilemi tipici della monodia accompagnata (uso frequente di crome, ritmi puntati di sapore strumentale, tirate di semiminime, diminuzioni scritte) e una forma *durchkomponiert* del tutto priva di elementi di simmetria, ma risulta complessivamente piuttosto prolisso. Il mottetto a contralto e tenore (o canto) *Vulnerasti cor meum* (cfr. es. mus. 1) non è posto all'inizio della sezione dedicata alle due voci e basso continuo (una posizione riservata a un mottetto di Giovanni Priuli, allora maestro della cappella di corte di Graz).⁵⁴ Come si è visto, nel *Parnassus* figura anche un mottetto di Giovanni Valentini a due tenori e basso basato sullo stesso testo (cfr. es. mus. 2), il cui episodio iniziale presenta vistose affinità ritmiche (e in parte anche melodiche) con il mottetto di Pellegrini. In questo caso non si può escludere che Valentini, forse coinvolto successivamente, avesse voluto mostrare la propria superiorità nei confronti del collega attivo a Milano.

⁵³ Cfr. *infra*.

⁵⁴ Come il mottetto a voce sola di Pellegrini, anche questo concerto a due voci presenta una scrittura fluida, ricca di diminuzioni scritte e di figurazioni puntate, oltre ad alcune sezioni di carattere declamatorio che fanno un largo impiego dei suoni ribattuti.

Esempio musicale 1

Vincenzo Pellegrini, *Vulnerasti cor meum* a contralto e tenore (o canto), bb. 1-4

T
bc

Esempio musicale 2

Giovanni Valentini, *Vulnerasti cor meum* a due tenori e basso, bb. 1-4

T 1
T 2
B
bc

Il concerto *Laudate Dominum* di Pellegrini a due canti e tenore, posto all'inizio della sezione dei mottetti a tre voci, presenta invece una scrittura molto più tradizionale, come si nota sin dall'episodio iniziale "Laudate Dominum in Sanctis ejus", in cui lo stesso motivo, piuttosto scialbo, viene esposto dapprima dal primo canto, poi dal secondo canto insieme al tenore, e infine da tutte e tre le voci insieme. Nel mottetto a quattro voci *Vincenti dabo* si alternano episodi imitativi basati su motivi molto tradizionali ed episodi più verticalizzati, con occasionali inserzioni di frammenti affidati a varie combinazioni di due-tre voci. Conclude la silloge il mottetto a cinque voci *Non turbetur cor vestrum*, l'unico per questo organico in tutta la raccolta, basato sul contrasto fra episodi a voce sola ed episodi omoritmici di carattere declamatorio affidati a tutte le voci. Dei mottetti *Laudate Dominum in Sanctis eius* e *Non turbetur cor vestrum* si conservano copie manoscritte presso la collezione Santini di Münster.⁵⁵

Ci si è chiesti se le qualità musicali dei mottetti di Pellegrini fossero tali da giustificare la loro collocazione in posizione preminente. La risposta è apparentemente negativa giacché, come si è visto, la loro scrittura monodica spesso disinvolta e aggiornata non è esente da debolezze e non presenta elementi di particolare originalità.

Il mottetto a quattro voci *Consolamini popule meus* (cfr. es. mus. 3) di Guglielmo Arnone, organista del Duomo dal 1590 al 1626, presenta una struttura molto schematica che lo accomuna al mottetto *Cantate Domino* di Orazio Nanterni per lo stesso organico: in entrambi episodi in cui si avvicendano le coppie canto-tenore e alto-basso si alternano a episodi in cui cantano tutte le voci, quasi si trattasse di altrettante riduzioni a quattro voci

⁵⁵ Münster, Santini-Bibliothek: Hs 1207, n. 57, RISM 451016069; SANT Hs 1188 n. 19, RISM 451004434.

Esempio musicale 4

Guglielmo Arnone, *Consolamini popule meus* a 8, bb. 1–5 (da Arnone, *Missa una* [Venezia: Gardano presso Bartolomeo Magni, 1625]; cfr. Kendrick, *The Sounds of Milan*, 311)

66

C 1
Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni et e - xul-

A 1
Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni et e - xul-

T 1
Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni et e -

B 1
Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni et e - xul-

bc 1

C 2
Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni et e - xul-

A 2
Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni et e - xul-

T 2
Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni et e - xul-

B 2
Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni et e - xul-

bc 2

Anche il mottetto a quattro voci *Euge serve bone* di Cesare Borgo condivide con quello del collega Arnone e con quello di Orazio Nantermi l'impostazione schematica a coppie vocali alternate; in alcuni punti, tuttavia, Borgo giunge a esiti compositivi più elaborati e interessanti, introducendo combinazioni vocali più varie e passaggi solistici abbastanza estesi, come accade nell'episodio pre-conclusivo in mensura ternaria. Già organista presso la chiesa di San Pietro in Gessate dei benedettini cassinesi, Borgo era entrato al servizio del Duomo l'11 ottobre 1590, quando aveva sostituito Gasparo Costa al nuovo organo costruito da Cristoforo Valvassori. Dopo la morte di Giovanni Battista Morsellino, Borgo sarebbe passato al vecchio organo Antegnati, di cui sarebbe stato organista titolare sino alla morte, avvenuta nei primi mesi del 1623.⁵⁷

⁵⁷ G. F. Biumi fu eletto organista il 30 marzo 1623. Toffetti, "La cappella musicale del Duomo", 453.

Alla morte di Borgo, il posto di organista dell'organo vecchio sarebbe passato a Giacomo Filippo Biumi. Attivo dapprima presso la chiesa di Santa Maria della Passione, negli anni in cui fu assemblato il *Parnassus* Biumi era organista in Sant'Ambrogio maggiore (1612–1617).⁵⁸ Al *Parnassus* Biumi contribuì con il mottetto *Veni in hortum meum* a due canti (o tenori) e continuo, una pagina scorrevole e particolarmente riuscita, in larga parte giocata sull'effetto eco e sull'avvicendamento delle due voci.⁵⁹ Lo stesso mottetto sarebbe ricomparso due anni dopo come prima composizione della *Seconda aggiunta alli concerti* raccolti da Francesco Lucino (Milano, 1617).⁶⁰

All'epoca della pubblicazione del *Parnassus*, Flaminio Comanedo doveva essere uno dei cantori più apprezzati della cappella del Duomo: un paio d'anni dopo, infatti, i fabbricieri presero in considerazione che egli potesse succedere a Francesco Lucino nell'incarico di vicemaestro di cappella.⁶¹ A proposito di Comanedo Filippo Picinelli, nel suo *Ateneo de' letterati milanesi*, si sarebbe espresso in termini non meno che encomiastici: “Ma sbizzarrissero a voglia loro i più svegliati maestri di musica, che vivevano a i giorni di Flaminio Comanedo, che esso ebbe talento di gareggiare, e d'ugguagliare in quest'arte i più eccellenti de i suoi giorni, dandone un evidente autentico con la stampa di sei opere”.⁶² Anche all'interno del *Parnassus* il suo mottetto *Gaudens gaudebo* a quattro voci si distingue dai concerti – prevalentemente *durchkomponiert* – dei suoi colleghi milanesi e lombardi:⁶³ qui infatti la struttura musicale dell'episodio iniziale (bb. 1–15: “*Gaudens gaudebo in Domino*”) è ripetuta pressoché identica nell'episodio conclusivo (bb. 108–121), dove la stessa musica è associata all'iterazione della parola *alleluja*.⁶⁴

L'unico compositore scomparso prima della pubblicazione del *Parnassus*, come si è visto, era Giulio Cesare Gabussi, che aveva diretto la cappella del Duomo dal 1583 al 1611 con un'interruzione fra il 1601 e il 1602, durante la quale si era recato presso la corte polacca. La sua presenza all'interno della raccolta rivela quanto viva fosse la sua memoria presso il Duomo anche dopo la sua scomparsa, rappresentando nel contempo un omaggio tributato alla sua figura da un cantore, come Bonometti, che doveva essergli stato legato in maniera particolarmente stretta,⁶⁵ e per il quale non doveva essere stato difficile entrare in

⁵⁸ Donà, “Biumi, Giacomo Filippo”, 97.

⁵⁹ Le voci vengono sovrapposte e procedono raddoppiandosi alla distanza di una terza solo sporadicamente in corrispondenza di una cadenza intermedia e nella cadenza finale.

⁶⁰ *Seconda Aggiunta alli Concerti*. RISM 1617².

⁶¹ A un solo giorno dalla morte di Francesco Lucino, avvenuta il 10 dicembre 1617, il contralto Giovanni Battista Corradi gli succedette al posto di vicemaestro della cappella, che avrebbe svolto sino alla sua morte, avvenuta durante la peste del 1630. Tre giorni dopo, tuttavia, il Capitolo della Veneranda Fabbrica tornò a considerare la questione della successione di Lucino, prendendo in considerazione la candidatura di Comanedo. Cfr. Toffetti, *La cappella musicale del Duomo*, 489–492.

⁶² Picinelli, *Ateneo de' letterati*, 278. Citato in Toffetti, *La cappella musicale del Duomo*, 491.

⁶³ All'interno del *Parnassus* i casi di ripetizione di uno stesso episodio sono infrequenti nei mottetti per qualunque organico. Fra i concerti a una o due voci e continuo, ad esempio, soltanto i mottetti *Paratum cor meum* a tenore solo di Giovanni Cavaccio e *Cantate Domino* a due soprani o tenori di Claudio Monteverdi presentano una o più ripetizioni di un episodio in mensura ternaria.

⁶⁴ Kendrick, *Sounds of Milan*, 265, 271–272.

⁶⁵ Cfr. nota 24.

possesto di una sua composizione ancora inedita, o comunque reperirla fra i manoscritti conservati presso l'Archivio della Fabbrica del Duomo. Il suo mottetto per due contralti *O Crux benedicta* è una pagina *durchkomponiert* in cui le voci si avvicinano nell'esposizione di frasi relativamente estese, che iniziano con valori molto lunghi e proseguono con valori sempre più diminuiti, introducendo episodicamente alcune figurazioni puntate.⁶⁶ Tuttavia la natura spesso involuta dei motivi, l'infrequente sovrapposizione fra le due voci e l'interesse relativamente scarso della composizione nel suo insieme potrebbero anche indurre a ritenere che questo mottetto, che ci è noto solo grazie a questa pubblicazione postuma, potesse essere stato pubblicato da Bonometti non solo senza che il suo autore avesse potuto rivederlo, ma anche a dispetto del fatto che non ne avesse mai autorizzato la stampa. Il mottetto di Giovanni Priuli incluso nel *Parnassus* e basato sullo stesso testo presenta maggiore interesse sia per la struttura formale, vivacizzata dai frequenti episodi in mensura ternaria, dall'agile avvicendamento di brevi episodi di carattere contrastante e dall'alternanza di interventi solistici e corali, sia per il maggiore grado di elaborazione contrappuntistica, reso possibile dalla tessitura a quattro voci.

Mottetti di compositori milanesi nel *Parnassus musicus Ferdinandaeus*

Oltre alle composizioni dei maestri attivi presso la cappella del Duomo, nel *Parnassus* si trovano composizioni di alcuni fra i compositori milanesi più illustri, fra cui Giovanni Andrea Cima, fratello del celebre Giovanni Paolo e considerato uno dei migliori compositori di concerti sulla piazza milanese. Un anno prima del *Parnassus* Andrea Cima aveva pubblicato il suo primo libro di concerti a due, tre e quattro voci,⁶⁷ includendovi composizioni del fratello Giovanni Paolo e di sette suoi colleghi, alcuni dei quali (Cesare Borgo, Giovanni Cavaccio, Giovanni Ghizzolo e Giovanni Domenico Rognoni) presenti anche nel *Parnassus*.

Due anni dopo la pubblicazione del *Parnassus* due sue canzoni strumentali a quattro (*La Gratiosa* e *La Gentile*) e due suoi mottetti a quattro voci (*Ave Virgo gratiosa* e *Vineam meam*) sarebbero stati inclusi nella *Seconda Aggiunta alli concerti raccolti da Francesco Lucino*,⁶⁸ basso e vicemaestro della cappella del Duomo. Organista in Santa Maria del Carmine nel 1614, in Santa Maria della Rosa per lo meno dal 1617 al 1627 e in Santa Maria delle Grazie nel 1627, Giovanni Andrea Cima è annoverato fra “i musici, che in Milano sogliono maggiormente apprezzarsi come professori proprii di tal'arte [la musica]” nel *Supplimento della nobiltà di Milano* di Girolamo Borsieri, dal quale si apprende altresì che aveva composto “varii concerti per chiesa, e per camera, molto conformi al gusto del tempo”.⁶⁹

Il suo mottetto a canto, tenore e basso *Heu quem diligit anima mea* mette in musica un

⁶⁶ Si veda ad esempio il trattamento ritmico adottato nel frammento testuale “*quae sola fuisti digna portare talentum mundi*”, alle bb. 16–22.

⁶⁷ Cima, *Primo libro delli concerti*. Cfr. Torelli, *Benedetto Binago*, 98–107.

⁶⁸ Lucino, *Seconda Aggiunta*.

⁶⁹ Borsieri, *Supplimento*, 56–57. Corsivo dell'autore.

testo tratto dal Cantico dei Cantici e musicato pochi anni prima da Giovanni Ghizzolo,⁷⁰ comunemente adottato nelle festività della natività e dell'assunzione della Vergine. Avvalendosi di una scrittura monodica particolarmente efficace e aggiornata, il concerto mette in scena un dialogo – un genere particolarmente amato dai compositori dell'ambiente milanese⁷¹ – fra la protagonista femminile del Cantico (affidata alle voci di canto e di tenore) e il suo interlocutore (affidato al basso).

Fra i compositori del *Parnassus* è annoverato anche Orazio Nantermi, cantore, organista, maestro di cappella e compositore celebrato dai suoi contemporanei.⁷² Nantermi fu attivo in Santa Maria presso San Celso dal 1570 circa al 1607, quando fu licenziato dal capitolo, insieme al figlio Michelangelo, per alcuni dissapori con l'organista Giovanni Paolo Cima. Nei anni successivi (1610-1616) Nantermi fu ripetutamente reclutato per cantare da tenore nelle festività più solenni (San Carlo, la Natività della Vergine) presso il Duomo di Milano, dove era stato ingaggiato anche per dirigere uno dei diversi cori durante le esecuzioni poliorali.

Come si è visto, le tecniche della polioralità trovano impiego anche nel suo mottetto a quattro *Cantate Domino*,⁷³ strutturalmente analogo ai mottetti di Guglielmo Arnone e di Cesare Borgo per lo stesso organico, in cui la retorica compositiva basata sulla contrapposizione stereofonica di masse corali, propria del repertorio poliorale, appare inserita in una compagine vocale più agile e moderna.

Oltre al concerto incluso nel *Parnassus*, almeno sei mottetti di Nantermi furono pubblicati in antologie dell'epoca: i concerti *Tu gloria Ierusalem* a due (il cui testo veniva impiegato nella festa della Visitazione della Beata Vergine) ed *Exultate Deo* a quattro voci compaiono nei *Concerti* (Milano, 1608) raccolti da Francesco Lucino; altri quattro nella silloge di concerti a due, tre, quattro e cinque voci *Symbolae diversorum musicorum* (Venezia, 1620; ²1621) raccolta da Lorenzo Calvi. Fra questi il mottetto *Quae est ista?* a quattro voci, probabilmente uno dei suoi ultimi lavori, è ormai lontano dallo stile imitativo dei suoi primi mottetti e si presenta come una successione di frasi solistiche e duetti che culminano in brevi e intensi momenti d'insieme.⁷⁴ Inoltre il basso continuo del suo mottetto *O Domine Iesu Christe* figura in un manoscritto datato 1613.⁷⁵

Figlio di Riccardo, Giovanni Domenico Rognoni Taeggio trascorse probabilmente tutta la sua vita a Milano, dove fu attivo come organista in San Marco e come maestro di cappella in San Sepolcro e presso la corte regia ducale.⁷⁶ Come compositore pubblicò almeno quattro raccolte individuali, dedicandosi a diversi generi di musica vocale sacra

⁷⁰ Ghizzolo, *Concerti all'uso moderno*.

⁷¹ Kendrick, *Sounds of Milan*, 137.

⁷² Ne *La nobiltà di Milano* Paolo Morigia lo descrive come un “delicato musico, e intelligente e lodato”, mentre Filippo Picinelli, nel suo *Ateneo*, lo paragona all'omonimo poeta latino, definendolo “nelle cose musicali raro, ed ammirato”. Cfr. Morigia, *Nobiltà*, 180, 186; Picinelli, *Ateneo*, 535.

⁷³ Data la differenza di organico, il confronto con il mottetto a due canti o tenori di Monteverdi incluso nella stessa raccolta e basato sullo stesso testo risulta poco significativo.

⁷⁴ Kendrick, *Sounds of Milan*, 171–175.

⁷⁵ Dixon, “Giovanni Amigone”.

⁷⁶ Lattes e Toffetti, “Rognoni”.

(messe e mottetti), profana (madrigali e canzonette) e strumentale (canzoni da sonare). Al genere del concerto sacro si dedicò per lo meno dal 1608, quando un suo mottetto a due voci e due a quattro furono inclusi nei *Concerti* raccolti da Francesco Lucino, e probabilmente sino alla morte, avvenuta prima dell'ottobre del 1624. Ne *Il secondo libro de concerti* da una a quattro voci di Michelangelo Grancini (1624)⁷⁷ troviamo infatti ben diciassette composizioni di Giovanni Domenico che l'autore doveva avere lasciato fra i suoi manoscritti non ancora pubblicati: un mottetto a voce sola, cinque mottetti a due, quattro a tre voci, e cinque mottetti, una messa e le litanie ambrosiane a quattro voci.

All'interno del *Parnassus* il suo concerto *Una es, o Maria* a canto e basso mostra un discreto grado di elaborazione motivica: una caratteristica che, nella raccolta, si riscontra per lo più nei mottetti dei compositori della corte di Graz.⁷⁸ I motivi esposti nell'episodio iniziale, ad esempio, si ripresentano variamente modificati nel corso dell'intera composizione, contribuendo in maniera significativa a unificare l'intero costruito.⁷⁹

Il nome di Francesco Casati oggi non suona particolarmente illustre. Dalla *Seconda aggiunta* assemblata da Francesco Lucino, al cui interno troviamo ben tre composizioni di questo autore (un mottetto a due e uno a quattro voci, e la canzone da sonare a quattro voci detta "La Pecchia"), apprendiamo tuttavia che all'epoca Casati era attivo come organista in San Marco, una delle chiese più importanti della città di Milano. Il suo mottetto a quattro *Oculi ejus sicut columbae* presenta una scrittura fittamente imitativa e rivela la capacità di modellare i motivi prestando particolare attenzione all'efficace declamazione delle parole.

I mottetti dei compositori di area lombarda nel *Parnassus musicus Ferdinandaeus*

La presenza nel *Parnassus* di due mottetti di Giovanni Cavaccio (*Paratum cor meum* a tenore e basso continuo e *Inviolata, integra et casta* a quattro voci) si deve probabilmente al fatto che questo compositore era un concittadino di Giovanni Battista Bonometti. Nel caso del vercellese Giovanni Battista Cocciola, che era entrato al servizio del gran cancelliere di Lituania Lew Sapieha sin dai primi anni del Seicento, è probabile invece che l'inclusione di un suo mottetto all'interno del *Parnassus* sia connessa con la presenza di un suo parente presso la corte di Ferdinando.⁸⁰

Fra i compositori rappresentati nel *Parnassus*, quello più in vista doveva essere Claudio Monteverdi. All'epoca della preparazione della raccolta la sua fama era giunta sino a Milano, dove il compositore si era recato a più riprese, e dove potrebbe essere entrato in contatto anche con il curatore del *Parnassus*. A Milano risiedeva, in veste di ambasciatore

⁷⁷ Grancini, *Il Secondo libro de concerti*.

⁷⁸ Si veda, p. es., il mottetto *O Crux benedicta* di Giovanni Priuli.

⁷⁹ Per una breve analisi di questo mottetto cfr. Kendrick, *Sounds of Milan*, 263–265.

⁸⁰ Presso la corte di Graz è documentata la presenza del soprano castrato Andrea Battista Cocciola dal 1603 al 1615. Cfr. Patalas (in questo volume). Il mottetto *Ave mundi spes Maria* di Giovanni Battista compare anche in una delle due intavolature manoscritte di Oliwa. Cfr. Przybyszewska-Jarminska, *History of Music*, 292.

del duca di Mantova, anche Alessandro Striggio, che il 10 ottobre 1612 scriveva: “Tanto è lontano dal vero che il Monteverdi siasi partito con poca riputazion da questa città, che anzi è stato onoratissimo da’ cavalieri, e dai virtuosi benvenuto et accarezzato al possibile, e le sue opere si cantano qui con gran lode nei più notabili ridotti”.⁸¹ Nel suo mottetto incluso nel *Parnassus*, di cui ci è pervenuta anche una copia manoscritta,⁸² Monteverdi impiega i primi due versetti del Salmo 97 (“Cantate Domino canticum novum”) alla stregua di un *refrain*, con le due voci superiori che si imitano sopra un basso che presenta alcuni moduli ripetuti, alternando frammenti contraddistinti da una scrittura più armonica e verticalizzata, suscettibili di eventuali raddoppi con funzione di ripieno, e frammenti fittamente diminuiti.⁸³

I due mottetti di Ghizzolo inclusi nel *Parnassus* meritano una breve digressione. Bresciano di origine, Ghizzolo era entrato al servizio del principe Siro da Correggio negli ultimi mesi del 1613 e vi si sarebbe trattenuto sino ai primi mesi del 1615. Del periodo immediatamente precedente (dal 22 aprile 1611 alla fine del 1613) non si hanno sue notizie certe, ma numerose informazioni desumibili da alcune raccolte sue e dei suoi colleghi lasciano intendere che i suoi legami con l’ambiente musicale milanese dovevano essere stati particolarmente stretti. A Milano era stato pubblicato anche il suo secondo libro di *Concerti all’uso moderno* (1611),⁸⁴ dedicato a Gabriele Carcano, commissario generale dei frati minori conventuali della provincia di Milano. All’interno del volume compaiono un componimento encomiastico in latino di Cesare Millefanti, canonico in Santa Maria della Scala, e numerose dediche interne riferite ad altrettanti musicisti lombardi, fra cui Benedetto Binago, maestro di cappella della chiesa ducale di Milano, e cinque cantori del Duomo (incluso Giovanni Battista Bonometti).⁸⁵ Le dediche indirizzate ai musicisti del Duomo dovettero sortire i loro effetti, se nel 1612 un suo mottetto era già stato incluso nei *Concerti de diversi eccellentissimi autori*⁸⁶ raccolti da Francesco Lucino insieme a composizioni di Giulio Cesare Ardemanio e Benedetto Binago, entrambi attivi presso la collegiata di Santa Maria della Scala, Giovanni Domenico Rognoni, organista della corte regia ducale, e Fulgenzio Valesi. Sempre a Milano nel 1613 sarebbe uscito anche il suo volume di *Messe, motetti, Magnificat*,⁸⁷ con una dedica datata 1 novembre 1612.

I concerti di Ghizzolo inclusi nel *Parnassus* sono due: *Super flumina Babylonis* a tre voci e *Confitemini gentes* a quattro, entrambi corredati di partitura, ed entrambi inclusi anche nel *Terzo libro di mottetti* dello stesso autore,⁸⁸ pubblicato a Milano pochi mesi prima del *Parnassus*.⁸⁹ Mentre il mottetto *Confitemini gentes* si presenta sostanzialmente immu-

⁸¹ Fabbri, *Monteverdi*, 176.

⁸² Kremsmünster, Benediktinerstift, Musikarchiv, L 76, ff. 14–21 (partitura manoscritta ca 1620). RISM 600153518.

⁸³ Fabbri, *Monteverdi*, 203.

⁸⁴ Ghizzolo, *Concerti all’uso moderno*.

⁸⁵ Filippo Ferrari detto il Mondondone, alto; Aurelio Mazzani (*recte*: Mazzoni), Giovanni Battista Bonometti e Cristoforo Migliarino, tenori; Eleuterio Marliani, basso.

⁸⁶ Lucino, *Concerti*.

⁸⁷ Ghizzolo, *Messe*.

⁸⁸ Ghizzolo, *Il terzo libro delli concerti*.

⁸⁹ La dedica della raccolta individuale è datata 1 gennaio 1615, mentre quella apposta al *Parnassus* è datata 30 aprile.

tato nelle due raccolte, le due versioni di *Super flumina Babylonis* presentano numerose varianti, fra cui le battute iniziali della composizione (cfr. es. mus. 5).

Esempio musicale 5a

Giovanni Ghizzolo, *Super flumina Babylonis*, bb. 1–4

C
T
B
Part.

Il - lic
Il - lic
Su - per flu - mi - na Ba - by - lo - nis,
Su - per flu - mi - na Ba - by - lo - nis,

Esempio musicale 5b

Giovanni Ghizzolo, *Super flumina Babylonis*, bb. 1–4 (da Ghizzolo, *Il terzo libro delli concerti* [Venezia: Alessandro Vincenti, 1623])

C
T
B
Part.

Il - lic
Il - lic
Su - per flu - mi - na Ba - by - lo - nis,
Su - per flu - mi - na Ba - by - lo - nis,

La modifica più macroscopica consiste nella presenza di un'ampia sezione in tempo ternario a conclusione della versione inclusa nel *Parnassus*, del tutto assente in quella inclusa nella raccolta individuale (cfr. es. mus. 6). Considerando il tempo necessario per raccogliere i materiali per una miscellanea delle dimensioni del *Parnassus*, è probabile che la versione inclusa nella silloge collettiva fosse stata realizzata prima di quella confluita nella prima edizione della raccolta individuale. Quest'ultima, peraltro, ricompare sostanzialmente immutata nella seconda edizione riveduta dello stesso libro, pubblicata a Venezia nel 1623, il che dimostra che l'autore doveva preferirla a quella del *Parnassus*.⁹⁰

⁹⁰ Ghizzolo, *Il terzo libro delli concerti*.

Esempio musicale 6a

Giovanni Ghizzolo, *Super flumina Babylonis*, bb. 37-52

37

C
-lem lae - ti - ti - ae, lae - ti - ti - ae me - ae,

T
-lem lae - ti - ti - ae, lae - ti - ti - ae, lae - ti - ti - ae me - ae,

B
prin - ci - pi - o lae -

Part.

43

C
lae - ti - ti - ae, lae -

T
lae -

B
ti - ti - ae, lae - ti - ti - ae, lae - ti - ti - ae, me - ae, lae - ti - ti - ae, lae -

Part.

48

C
ti - ti - ae, lae - ti - - - - ti - ae me - ae.

T
ti - ti - ae, lae - ti - ti - ae me - - - ae.

B
ti - ti - ae, lae - ti - - - - ti - ae me - - - ae.

Part.

Esempio musicale 6b

Giovanni Ghizzolo, *Super flumina Babylonis*, bb. 35–42 (da Ghizzolo, *Il terzo libro delli concerti* [Venezia: Alessandro Vincenti, 1623])

Nativo di Lodi, Giulio Osculati fu attivo presso la cappella reale polacca di Sigismondo III Vasa dal 1601 al 1614, quando fece ritorno nella sua città natale, dove nell'ottobre del 1614 rivestiva la carica di maestro di cappella della chiesa di Santa Maria Incoronata.⁹¹ Restano da chiarire i canali attraverso i quali egli dovette far pervenire a Giovanni Battista Bonometti, trasferitosi a Graz attorno al mese di luglio del 1614, il mottetto a quattro voci *Quid moraris* che troviamo incluso nel *Parnassus*.

Il reverendo Benedetto Re (o Regio), maestro di cappella del Duomo di Pavia, è meglio noto come maestro di contrappunto di Caterina Assandra, suora compositrice la cui fama superò quella del maestro. Nel 1609 Caterina aveva pubblicato a Milano una raccolta di mottetti a due e tre voci, al cui interno troviamo anche una canzone strumentale a otto ridotta a quattro voci e le litanie a sei voci del suo maestro.⁹² Di Benedetto Re nel *Parnassus* troviamo il mottetto a tre voci e continuo *Jubilate Deo*, ma sappiamo che questo compositore continuò a dedicarsi al genere del mottetto a poche voci, e che nel 1618 pubblicò a Venezia una stampa individuale di concerti da due a quattro voci.⁹³

Nel *Parnassus* trovano spazio anche alcuni compositori cremonesi, fra cui Nicolò Corradini, l'unico compositore menzionato solo per cognome nella tavola delle composizioni

⁹¹ Szweykowski, "Osculati, Giulio", 770.

⁹² Assandra, *Motetti a due e tre voci*.

⁹³ Re, *Sacrarum cantionum*.

della raccolta, rappresentato con il mottetto *Attende, Domine, ad me* per canto e organo.⁹⁴ Secondo Steven Saunders,⁹⁵ Corradini fu invitato per ben due volte a entrare al servizio di Ferdinando II in qualità di organista. La presenza di questa composizione nella raccolta dedicata a Ferdinando potrebbe essere legata al primo dei due inviti – mentre sappiamo che il secondo si colloca nel 1625, probabilmente in occasione della morte di Alessandro Bontempi. Come osserva Rodobaldo Tibaldi, questo mottetto presenta caratteristiche piuttosto tradizionali, nello stile di Viadana, con le parti del canto e del basso per l'organo che sembrano estrapolate da un mottetto a quattro voci, seppur di scrittura moderna. La scrittura a voce sola – con o senza strumenti – doveva essere particolarmente congeniale a Corradini, che ci ha lasciato complessivamente nove concerti a voce sola (di cui due con l'aggiunta di due strumenti e due con l'aggiunta di tre strumenti) nella sua raccolta individuale del 1624, e tre in altrettante antologie.

Di origini cremonesi era anche Galeazzo Sirena, organista nella chiesa di Sant'Agostino. Da una lettera di Claudio Monteverdi ad Alessandro Striggio del 1609 apprendiamo che il principe Francesco Gonzaga, intenzionato a reclutare Sirena a Mantova come organista, aveva chiesto informazioni sul suo conto a Claudio Monteverdi. Quest'ultimo, che conosceva bene il suo concittadino, ne tracciò un profilo esaustivo, ma nel contempo ambivalente, descrivendolo come un individuo dal carattere difficile, incline ad auto-elogiarsi e costretto dalle difficoltà economiche a dedicarsi alla professione di organista nonostante le sue scarse abilità tecniche alla tastiera. Sirena dichiarò a Monteverdi “che la mente sua non era d'andare a servire principe, ma che desiderava andare a stare a Milano per maestro di capella nella Scala”, “come ben certi cantori milanesi gli avevano promesso di farle avere tal loco”,⁹⁶ dove si sarebbe certamente arricchito dedicandosi anche alle attività di maestro di musica, liutaio e cembalario, e dove dal 1608 vacava il posto di maestro di cappella in seguito alle dimissioni di Giovanni Battista Stefanini. Non possiamo escludere che fra i cantori milanesi in contatto con Sirena vi fosse anche Giovanni Battista Bonometti, che era attivo in Duomo dal 1608 e doveva essere ben introdotto negli ambienti musicali cittadini. A quell'epoca Sirena non aveva ancora pubblicato nessuna composizione; l'introduzione di un suo mottetto nel *Parnassus* dovette pertanto segnare l'esordio di una carriera – presumibilmente non brillantissima – che sarebbe culminata nel 1626 con la pubblicazione di un volume di messe a quattro e otto voci.⁹⁷

Fra i compositori inclusi nel *Parnassus*, Federico Coda è oggi probabilmente uno dei meno noti. Un suo mottetto compare all'interno di una miscellanea curata dal cantore pavese Lorenzo Calvi nel 1620.⁹⁸ Sappiamo inoltre che nel 1626, allorché un suo mottetto

⁹⁴ Oltre alla citata edizione della collana DTÖ, il mottetto è stato pubblicato in edizione critica in Corradini, *Motetti*, 109–112.

⁹⁵ Saunders, *Cross, Sword and Lyre*, 225.

⁹⁶ Monteverdi, *Lettere dediche e prefazioni*, 43–47; Monteverdi, *Lettere*, 26–30; citata e commentata in Torelli, *Benedetto Binago*, 77–79 e in Barbierato e Tibaldi, *MusiCremona*, 124, 152–156, 158–161.

⁹⁷ Sirena, *Misse Duae quaternis vocibus*.

⁹⁸ Calvi, *Symbolae Diversorum Musicorum*. A Lorenzo Calvi è dedicato un mottetto incluso nel secondo libro di *Concerti all'uso moderno* di Giovanni Ghizzolo (Milano, 1611). Cfr. Ghizzolo, *Concerti*.

fu incluso fra i *Flores prestantissimorum virorum* assemblati e pubblicati a Milano da Filippo Lomazzo,⁹⁹ Coda era attivo come maestro di cappella della cattedrale di Tortona, nello stato di Milano.¹⁰⁰

Conclusioni

Inizialmente concepito nel contesto dell'ambiente musicale milanese e lombardo, il volume assemblato da Bonometti, per varie vicissitudini legate al percorso biografico di questo musicista tanto intraprendente quanto ambizioso, fini per includere anche numerose composizioni dei più illustri musicisti della corte di Graz. Questi ultimi, con la sola eccezione di Georg Poss, provenivano a loro volta da ogni parte della penisola, ma si erano formati prevalentemente nell'area veneziana. Grazie alla sua peculiare gestazione e alla sua forma definitiva, la raccolta ci offre dunque un ricco spaccato della produzione mottettistica alla metà del secondo decennio del Seicento, in una fase in cui il genere del concerto a poche voci e basso continuo, mossi i suoi primi passi in area romana, iniziava il suo lungo percorso di diffusione nelle principali cappelle musicali italiane ed europee.

Documenti d'archivio e bibliografia

DOCUMENTI D'ARCHIVIO

Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo (AVFD), *Ordinazioni Capitolari e Mandati*.

Milano, Archivio Storico Diocesano di Milano (ASDM) X, *Metropolitana V*.

EDIZIONI ANTICHE

Arnone, Guglielmo. *Missa una, motecta, Magnificat, litaniae B. Mariae Virginis. Falsis bordonis et Gloria Patri qui octonis vocibus concinentur cum basso ad organum. Opus sextum*. Venezia: Gardano presso Bartolomeo Magni, 1625.

Assandra, Caterina. *Motetti a dua, e tre voci per cantar nell'organo con il basso continuo*. Milano: erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1609.

Borsieri, Girolamo. *Il supplimento della nobiltà di Milano*. Milano: Giovanni Battista Bidelli, 1619.

Calvi, Lorenzo, ed. *Symbolae Diversorum Musicorum*. Venezia: Alessandro Vincenti, 1620.

Cavaglieri, Girolamo. *Madrigali de diversi auttori, accomodati per Concerti Spirituali, dal R.P.F. Girolamo Cavaglieri dell'Ordine di S. Basilio. Opera Quinta*. Loano: Francesco Castello, 1616.

⁹⁹ Lomazzo, *Flores praestantissimorum virorum*.

¹⁰⁰ "Federicus Cauda Musicae Praefectus in Ecclesia (sic) Cathedrali Civitatis Derthonae Status Mediolani".

- Cima, Andrea. *Il primo libro delli concerti a due, tre, e quattro voci*. Milano: Filippo Lomazzo, 1614.
- Ghizzolo, Giovanni. *Concerti all'uso moderno a quattro voci*. Milano: eredi di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1611.
- . *Il terzo libro delli concerti a due tre e quattro voci, Con le litanie della Beata Vergine a 5 voci, et la parte per l'organo*. Venezia: Alessandro Vincenti, 1623.
- . *Messe, Motetti, Magnificat, Canzoni Francese, Falsi Bordoni & Gloria Patri, A Otto Voci*. Milano: Filippo Lomazzo, 1613.
- Grancini, Michelangelo. *Il secondo libro de concerti a una, due, tre et quattro voci [...] di Michelangelo Grancini [...] et altri concerti di Gio. Domenico Rognoni*. Milano: Filippo Lomazzo, 1624.
- Lomazzo, Filippo, ed. *Flores praestantissimorum virorum*. Milano: Filippo Lomazzo, 1626. RISM 1626⁵.
- Lucino, Francesco, ed. *Concerti de diversi excell. autori, [...] di nuovo ristampati con bella aggiunta*. Milano: erede di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1612.
- . *Seconda Aggiunta alli Concerti raccolti dal Molto Reuerendo Don Francesco Lucino*. Milano: Filippo Lomazzo, 1617.
- Morigia, Paolo. *La nobiltà di Milano*. Milano: [eredi di] Pacifico Ponzio, 1595.
- Picinelli, Filippo. *Ateneo de' letterati milanesi*. Milano: Vigone, 1670.
- Re, Benedetto. *Sacrarum cantionum quae duobus, tribus ac quatuor vocibus concinuntur*. Venezia: Apud Iacobum Vincentium, 1618.
- Sirena, Galeazzo. *Misse Duae quaternis vocibus [...] duae octonis*. Venezia: Stampa del Gardano di Bartolomeo Magni, 1626.

LETTERATURA

- Antonicek, Theophil, ed. *Parnassus musicus Ferdinandaeus herausgegeben von Giovanni Battista Bonometti (1615)*. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 159. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2015.
- Barbierato, Raffaella e Rodobaldo Tibaldi, ed. *MusiCremona: Itinerari nella storia della Musica a Cremona*. Pisa: ETS, 2013.
- Bujić, Bojan e Ivano Cavallini, “Puliti, Gabriello”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, seconda edizione a cura di Stanley Sadie, 20:597. Londra: Macmillan, 2001.
- Cenzato, Elena e Luisa Rovaris. “‘Comparvero finalmente gl’aspettati soli dell’austriaco cielo’. Ingressi solenni per nozze reali”. In *Aspetti della teatralità a Milano nell’età barocca*, a cura di Annamaria Cascetta, 71–112. Comunicazioni sociali, 16. Milano: Vita e pensiero, stampa, 1994.
- Corradini, Nicolò. *Motetti a una, due, tre & quatro voci con il basso continuo per l'organo (1624). Motetti sparsi in antologie*, a cura di Rodobaldo Tibaldi. Milano: La Bottega Discantica, 1999.
- Delfino, Antonio. “Geronimo Cavaglieri e i contrafacta spirituali di testi madrigalistic marenziani”. In *Luca Marenzio musicista europeo*, a cura di Maria Teresa Rosa Barezzi, Mariella Sala, 165–216. Brescia: Edizioni di Storia Bresciana, 1990.
- Dixon, Graham. “Giovanni Amigone, un cantore lombardo del Seicento e il suo metodo

- didattico”. In *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza. Atti del III Convegno internazionale sulla musica lombardo-padana nel secolo XVII. Lenno-Como, 23–25 giugno 1989*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, 321–338. Como: Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1993.
- Donà, Mariangela. “Biumi, Giacomo Filippo”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, seconda edizione a cura di Stanley Sadie, 3:639. Londra: Macmillan, 2001.
- Dunicz, Jan Józef. “Do biografji Mikołaja Zieleńskiego” [Sulla biografia di Mikołaj Zieleński]. *Polski Rocznik Muzykologiczny*, 2 (1936): 95–97.
- Fabbri, Paolo. *Monteverdi*. Torino: Edizioni di Torino, 1985. <https://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511627279>.
- Federhofer, Hellmut. “Graz Court Musicians and their Contributions to the Parnassus Musicus Ferdinandaeus (1615)”. *Musica Disciplina* 9 (1955): 167–244.
- Kendrick, Robert B. *The Sounds of Milan, 1585–1650*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Lattes, Sergio e Marina Toffetti. “Rognoni (Riccardo, Giovanni Domenico, Francesco)”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, seconda edizione a cura di Stanley Sadie, 21:521–523. Londra: Macmillan, 2001.
- Monteverdi, Claudio. *Lettere dediche e prefazioni*, a cura di Domenico De’ Paoli. Roma: De Santis, 1973.
- . *Lettere*, a cura di Eva Lax. Firenze: Olschki, 1994.
- Przybyszewska-Jarminska, Barbara. *The History of Music in Poland*. Vol. 3, *The Baroque*, pt. 1, 1595–1696. Varsavia: Sutkowski Edition, 2002.
- Saunders, Steven. *Cross, Sword and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619–1637)*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Szweykowski, Zygmunt M. “Osculati, Giulio”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, seconda edizione a cura di Stanley Sadie, 18:770. Londra: Macmillan, 2001.
- Tizzoni, Monica. “L’istanza tragicomica tra diletto di corte e moralità: la rappresentazione della «Arminia» di Giovan Battista Visconti”. In *La scena della gloria: Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta, Roberta Carpani, 219–264. Milano: Vita e pensiero, 1995.
- Toffetti, Marina. “La cappella musicale del Duomo di Milano: considerazioni sullo status dei musicisti e sull’evoluzione dei loro salari dal 1600 al 1630”. In *Barocco padano 2*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, 441–556. Como: Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 2002.
- . “Nantermi, famiglia”. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, 77:740. Roma: Istituto per la Enciclopedia Italiana, 2012.
- Torelli, Daniele. *Benedetto Binago e il Mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*. Quaderni dell’archivio per la storia della musica in Lombardia, 3. Lucca: LIM, 2004.

IZ MILANA V GRADEC
MILANSKI IN LOMBARDSKI SKLADATELJI V ZBIRKI *PARNASSUS*
MUSICUS FERDINANDAEUS

Povzetek

Tako zgodovinski kot tudi glasbeni pomen monumentalne zbirke motetov *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, ki je izšla v Benetkah leta 1615 pri tiskarju Giacomu Vincentiju, pripravil in nadvojvodi Ferdinandu (pozneje cesar Svetega rimskega cesarstva Ferdinand II.) posvetil pa jo je Giovanni Battista Bonometti, sta bila že večkrat opredeljena.

Doslej najtemeljitejše delo o tej zbirki, ki vsebuje 55 motetov za enega do pet glasov in basso continuo 32 imenovanih in dveh neznanih skladateljev, je razprava Hellmuta Federhoferja, ki se v prvi vrsti posveča motetom skladateljev, povezanih z graškim dvorom, in o njih navaja številne prej neznane biografske podatke. Federhofer obravnava devet skladateljev (skoraj tretjino vseh prisotnih v omenjeni zbirki), ki so skupaj prispevali 21 motetov: Raimundo Ballestra (avtor 4 motetov), Alessandro Bontempo (1), Bartolomeo Mutis conte di Cesana (2), Georg Poss (2), Giovanni Priuli (4), Michelangelo Rizzio (2), Giovanni Sansoni (2), Alessandro Tadei (1) in Giovanni Valentini (5).

Vendar pa je število lombardskih (predvsem tistih, povezanih z Milanom) skladateljev v antologiji *Parnassus* še večje: 18 skladateljev, ki so bili aktivni v Lombardiji in so avtorji skupaj 28 motetov. Med njimi 12 Milančanov, oziroma tistih, ki so bili pomembneje povezani s tamkajšnjimi glasbenimi krogi (Arnone, Biumi, Borgo, Casati, Andrea Cima, Coda, Comanedo, Gabussi, Ghizzolo, Orazio Nantermi, Pellegrini in Domenico Rognoni); ti so skupaj prispevali 18 motetov. Štirje od teh – avtorji osmih motetov – so bili v času izida antologije *Parnassus* aktivni v kapeli milanske katedrale. V kapeli, ki jo je do leta 1612 vodil Giulio Cesare Gabussi, je delal tudi urednik obravnavane antologije Giovanni Battista Bonometti in od leta 1623 je bil tamkajšnji organist Giacomo Filippo Biumi. V zbirki *Parnassus* so bili torej lombardski skladatelji odgovorni za več kot polovico objavljenih skladb in milanska glasbena kapela je bila v tem smislu pomembnejša od kapele uglednega naslovnika posvetila. V luči najnovejših raziskav o motetu zgodnjega 17. stoletja v Milanu in okolici so v tem prispevku ovrednoteni moteti lombardskih glasbenih krogov, objavljeni leta 1615 v zbirki *Parnassus*.

Razpravo uvaja kratek pregled zgodovinskega, kulturnega in glasbenega ozadja, nato se avtorica posveča milanskim skladateljem in dopolni njihove biografije s podatki nekaterih doslej še neobjavljenih dokumentov ter na koncu označi glavne skladateljske značilnosti motetov milanskih avtorjev in jih primerja s skladatelji kroga graške dvorne kapele.