

INDICE

Articoli

DINA TITAN, *The printing of Silvestro Ganassi's Fontegara: a comparative survey of the extant copies*

MARIA SEMI, *Considerazioni sulla voce nel Ragionamento chiamato l'Academico, ovvero della bellezza (1591) di Iacopo di Gaeta*

CHIARA GRANATA, *L'arpa, lo stile italiano e l'autunno del madrigale: le Canzonetten und andere Musikstücke (1679) di Wolfgang Caspar Printz e l'arpa doppia in area tedesca*

CHIARA PELLICCIA, *Il cardinal Colonna e Alessandro Scarlatti: musica e teatro in tempo di villeggiatura all'inizio del Settecento*

ANDREW WOOLLEY, *Snapshots of a genre in the making: Francesco Geminiani's Sonate a violino, Op. 1, and Francesco Scarlatti's 11 Sonatas a 4 as precursors of English Corellian concertos*

FRANCESCO BISSOLI, *«Pronti a ben servire»: l'orchestra dell'Accademia Filarmonica di Verona tra Sette e Ottocento*

SOMMARI

DINA TITAN, *The printing of Silvestro Ganassi's Fontegara: a comparative survey of the extant copies*

L'articolo offre una rassegna dei diversi aspetti concernenti la stampa dell'*Opera intitulata Fontegara* (Venezia, 1535) di Silvestro Ganassi dal Fontego. Vengono, infatti, presentati i risultati di uno studio — il primo in assoluto — basato sul confronto filologico tra le otto copie esistenti della *Fontegara*, finora ritenute identiche. Dal momento che l'emergente attività di stampa svolse un ruolo determinante nell'ascesa socio-culturale, non sorprende che musicisti e artisti come Ganassi fossero interessati al miglior risultato possibile e al successo delle loro opere stampate presso il pubblico. Partendo dalle testimonianze personali di Ganassi, che descrivono le sue preoccupazioni circa l'accoglienza (o la disapprovazione) che il pubblico avrebbe riservato al secondo e terzo dei suoi trattati, la *Regola rubertina* e la *Letzione seconda* (Venezia, rispettivamente 1542 e 1543), l'articolo esamina la quantità e la qualità degli errori di stampa scovate in tutte le copie esistenti della *Fontegara*, così come le discrepanze tra di esse.

La *Fontegara*, il primo trattato dato alle stampe da Ganassi, contiene una notevole quantità di imperfezioni, sia nel testo verbale sia nel testo musicale. Questi errori potrebbero essere facilmente spiegati, e forse sbrigativamente liquidati, come prove delle difficoltà intrinseche e dell'alto livello tecnico necessario alla produzione di un pionieristico libro di musica come la *Fontegara*. Tuttavia, l'articolo punta nella direzione opposta, volendo sostenere che questi errori di stampa e di contenuto potrebbero essere visti, in una luce positiva, come tracce del processo creativo e produttivo del trattato di diminuzione più caratteristico del Cinquecento. A tale proposito, tali difetti sono considerati fonti di specifiche informazioni, che probabilmente sarebbero passate inosservate se avessimo preso in esame soltanto il materiale stampato perfetto e impeccabile. Infatti, dall'esame dei numerosi errori di stampa e di un limitato numero di varianti emergono informazioni significative sui metodi di stampa e sulle tecniche editoriali. Le discrepanze rinvenute nel materiale cartaceo, disseminate nelle diverse sezioni degli esemplari esistenti, sono valide testimonianze delle modifiche che le parti coinvolte nel processo editoriale ritennero necessarie e fattibili, tenendo conto dei vincoli tecnici ed economici che condizionavano l'editoria musicale del primo Cinquecento.

Ulteriori informazioni sul processo editoriale emergono anche dallo studio delle somiglianze tra la particolare notazione musicale presente negli esemplari della *Fontegara* e nelle cadenze manoscritte, aggiunte dallo stesso Ganassi nella copia conservata a Wolfenbüttel. In particolare, alcuni dettagli della notazione musicale autografa di Ganassi sembrano rispecchiarsi nel materiale a stampa; essi mostrano un certo livello di dipendenza tra la versione a stampa della *Fontegara* e una copia manoscritta preparatoria che potrebbe aver funto da modello per la preparazione della matrice xilografica. Pur non inoltrandosi in questioni di stile musicale, l'autrice ha ben presente che la maggior parte (circa il settanta per cento) delle imperfezioni nelle sezioni musicali del trattato è di natura ritmica e che, in modo alquanto inaspettato, le cadenze autografe mostrano una simile

situazione. La coerenza degli errori ritmici presenti sia nelle fonti a stampa sia nelle aggiunte manoscritte porta a un'interpretazione alternativa, che induce a vederli come indizi del difficile processo creativo e compositivo di questo particolare genere di diminuzioni: la loro scrittura musicale sembra, infatti, sfidare tutti i soggetti coinvolti: autore, incisore, tipografo e fruitori del trattato.

Le singole varianti di stampa riscontrate negli esemplari della *Fontegara* vengono suddivise e discusse in due gruppi. Nel primo, viene esaminato il corpus più significativo delle varianti, vale a dire quelle che sono il risultato di scelte editoriali effettuate durante la fase di stampa, e mirano chiaramente a correggere alcune imperfezioni riscontrabili tanto nel testo che nella musica. Inoltre, la rassegna degli errori corretti mette in luce anche la natura eterogenea delle otto copie esistenti, dal momento che esse assemblano, una accanto all'altra, pagine stampate in diverse tirature senza tenere conto di una cronologia di stampa.

Il secondo gruppo di varianti, costituito dalle tracce lasciate da coloro che utilizzarono il trattato, è visto come fonte d'informazione sulla circolazione e sulla recezione della *Fontegara*. Oltre a ciò, le integrazioni autografe dell'esemplare di Wolfenbüttel presentano anche testimonianze del valore commerciale e, indirettamente, artistico della *Fontegara*. Altre annotazioni successive, ritrovate in altre copie, ci informano sulla recezione del trattato da parte di musicisti e bibliotecari. *Last but not least*, è di grande importanza il fatto che Silvestro Ganassi fosse direttamente coinvolto nelle diverse fasi della produzione del suo trattato. Dopo un breve richiamo ai passi normativi e legali necessari per produrre un libro stampato nella Venezia del Cinquecento, l'articolo esamina le particolarità del privilegio della *Fontegara* e il ruolo di Ganassi nel sollecitarlo, mostrando come, anche sotto quest'aspetto, il trattato deve considerarsi un'opera piuttosto straordinaria. Il diretto coinvolgimento di Ganassi apre la strada a un'indagine sui motivi per cui riuscì ad assicurare al suo trattato un margine di protezione piuttosto considerevole, che oltrepassa la durata tipica dei privilegi concessi all'epoca. Le particolarità del procedimento legale e le specificità del privilegio del trattato confermano, da un altro punto di vista, il valore commerciale e artistico della *Fontegara*, non soltanto per il suo autore, ma anche per il suo dedicatario, il doge Andrea Gritti e, per estensione, all'intera città di Venezia. La dedica del trattato alla più alta autorità della Repubblica di Venezia non è soltanto un'indicazione del mecenatismo dogale, ma anche una testimonianza del sostegno di Gritti alla concettualizzazione intellettuale della *Fontegara*, ad onta di un processo editoriale non sempre impeccabile, come attestano le numerose imperfezioni riscontrate nelle copie. Ricerche recenti hanno dimostrato come il trattato di Ganassi evidenzia sorprendentemente molte somiglianze stilistiche e testuali con due antichi trattati greci: gli *Elementa rhythmica* di Aristosseno e il *De musica* di Quintiliano, giunti a Venezia grazie alla donazione della propria biblioteca da parte del cardinale Bessarione. Come

emulazione di questi libri antichi, la *Fontegara* diede un significativo contributo ai progetti culturali e artistici di Gritti per la città di Venezia, nell'ambito della cosiddetta *renovatio urbis*.

MARIA SEMI, *Considerazioni sulla voce nel Ragionamento chiamato l'Accademico, ovvero della bellezza (1591) di Iacopo di Gaeta*

Nel *Ragionamento chiamato l'Accademico. Overo della bellezza (1591)* di Iacopo di Gaeta, testo poco noto e riscoperto solo nell'ultimo quarto del secolo scorso, l'autore elabora una raffinata disamina della bellezza che lo induce a riflettere, tra le altre cose, sulle specifiche bellezze della voce umana. Per comprendere appieno il significato dei concetti usati da Iacopo e il retroterra culturale che sostiene il suo discorso è necessario seguire da vicino alcuni passi della terza ed ultima edizione del *De rerum natura iuxta propria principia* di Bernardino Telesio, ispiratore dell'Accademia Cosentina (o Telesiana) della cui esistenza lo scritto di Iacopo è alla volta prodotto e testimonianza. Le riflessioni dedicate da Telesio alla percezione, al funzionamento dello *spiritus* e alla sensazione dell'udito serviranno per chiarificare il pensiero illustrato nel *Ragionamento chiamato l'Accademico*.

CHIARA GRANATA, *L'arpa, lo stile italiano e l'autunno del madrigale: le Canzonetten und andere Musikstücke (1679) di Wolfgang Caspar Printz e l'arpa doppia in area tedesca*

L'articolo intende trattare alcune composizioni in 'stile antico' comprese nel manoscritto di Wolfgang Caspar Printz (1641–1717) *Canzonetten und andere Musikstücke (1679)*. Tra queste figurano alcune composizioni che richiedono esplicitamente l'uso dell'arpa come strumento concertante e di basso continuo. La denominazione dello strumento italiano 'arpa doppia' evidenzia in modo esplicito il legame tra lo 'stile antico', che caratterizza questo gruppo di composizioni, e la prassi esecutiva di alcune coeve accademie italiane. L'eccezionalità di questa fonte, così dettagliata nella strumentazione anche rispetto alle coeve fonti italiane, contribuisce a ricostruire un attendibile quadro di insieme sull'uso dell'arpa nelle corti di area tedesca. Il contesto arcaicizzante promuove, infatti, l'uso di strumenti che evocano l'antico, tra cui l'arpa doppia e la viola da gamba, e rinnova l'interesse per una forma musicale che sembrava aver esaurito il suo percorso, ossia il madrigale. A fungere da cornice di questa produzione musicale è l'attività culturale della casa d'Asburgo — e dei detentori del potere più periferico che ne emulano il simbolismo —, che, attraverso un sofisticato percorso di

italianizzazione della cultura di corte, cercava di costruire un'immagine credibile del potere, imperituro e dalle radici antiche.

CHIARA PELLICCIA, *Il cardinal Colonna e Alessandro Scarlatti: musica e teatro in tempo di villeggiatura all'inizio del Settecento*

L'articolo pone al centro dell'attenzione la musica e gli spettacoli teatrali promossi dal cardinale Carlo Colonna (1665–1739) nel contesto delle sue villeggiature, un aspetto meno noto della sua attività di promotore in campo artistico-musicale. Viene innanzi tutto ricostruito il raggio d'azione del mecenatismo del cardinale Colonna, per poi passare a delinearne il ruolo nella prospettiva socio-culturale delle pratiche di villeggiatura aristocratica. Grazie a una varietà di fonti, prevalentemente inedite, l'articolo si addentra negli aspetti più propriamente teatrali e musicali, mettendo in evidenza le caratteristiche dell'azione del mecenate e la presenza di maestranze, compositori e interpreti in comune tra il contesto urbano e quello extra-urbano. L'articolo mette in luce la relazione fra un gruppo di cantate di Alessandro Scarlatti, datate fra agosto e settembre 1706, conservate in un manoscritto conservato presso la Stadtbibliothek di Hannover (Ms. *Kestner 73*) e recante nella legatura lo stemma del cardinale Colonna, e la villeggiatura del porporato a Genazzano nell'autunno 1706. Il quadro che emerge dallo studio dei documenti archivistici del cardinale Colonna permette di osservare la dimensione musicale e teatrale delle villeggiature in stretta continuità con il *patronage* del cardinale nel suo ruolo ufficiale e nel contesto urbano.

ANDREW WOOLLEY, *Snapshots of a genre in the making: Francesco Geminiani's Sonate a violino, Op. 1, and Francesco Scarlatti's 11 Sonatas a 4 as precursors of English Corellian concertos*

Il genere del concerto strumentale fu introdotto in Gran Bretagna da musicisti professionisti che li eseguivano nei concerti a Londra già negli anni Novanta del Seicento. I primi esempi sono costituiti dalle *Sonate a cinque* del violinista e compositore moravo Gottfried Finger (1660– ca. 1730), del tedesco Gottfried Keller (1657–1704) e dell'organista e compositore inglese William Croft (1678–1727). La struttura compositiva di queste sonate si basava sul dialogo di coppie contrapposte di strumenti acuti solisti. Successivamente, dei concerti destinati principalmente all'esecuzione dei professionisti furono composti sul modello del *concerto a cinque*, tipico dell'Italia settentrionale,

adottando la forma-ritornello tipica di Vivaldi. In Gran Bretagna, tuttavia, era in uso una pratica esecutiva che vedeva coinvolti dilettanti e professionisti, e che portò alla diffusione di un diverso tipo di concerto o sonata, talvolta eseguito con più di un esecutore per parte. Questo genere di concerto, in questo articolo definito ‘concerto corelliano inglese’, sembra aver preso piede a metà degli anni Venti del Settecento. A creare le condizioni ideali per lo sviluppo di questo genere di concerto contribuirono sia l’interesse di lunga data degli *amateur* britannici per le sonate italiane, sia la consuetudine di raddoppiare le parti, affiancando i musicisti professionisti ai dilettanti,.

Ancora verso la metà degli anni Venti del Settecento, i dilettanti britannici, come, per esempio, i membri della loggia massonica Apollo Society, erano soliti eseguire in forma orchestrale sonate o concerti in forma di sonata, alcuni dei quali pubblicati una ventina di anni prima. Tuttavia, nello stesso momento, anche alcuni compositori italiani attivi in Gran Bretagna, come Francesco Geminiani e Francesco Scarlatti, iniziarono a comporre nuovi concerti simili a sonate su misura per questo mercato. È probabile che l’apparizione di queste opere negli anni Venti del Settecento sia da collegare al crescente interesse per quel tipo di musica che all’epoca si definiva ‘in stile antico’; questo repertorio, infatti, si contrapponeva allo stile vocale ostentatamente virtuosistico delle arie d’opera, che trovava riflesso nei concerti virtuosistici per solo e orchestra.

Giunto a Londra nel 1714, Geminiani si venne ben presto a trovare in una posizione favorevole per guidare lo sviluppo del concerto corelliano inglese. In breve tempo conquistò un’eccellente reputazione quale allievo di Corelli, grazie alle sue *Sonate a violino solo* op. 1 (1716), comprendenti diversi movimenti esemplati direttamente sull’op. 5 di Corelli. Attraverso l’op. 1, con le sue fughe centrali e i movimenti lenti armonicamente suggestivi, Geminiani divenne un compositore stimato per la sua scienza. I *Concerti grossi* di Geminiani apparvero più tardi, nel 1732, come op. 2 e op. 3, anche se con ogni probabilità, il concerto corelliano inglese si era sviluppato nel precedente decennio: uno dei concerti dell’op. 3 di Geminiani potrebbe essere stato composto già nel 1721 e questo articolo mostra che molti dei tratti distintivi della sua tecnica fugale possano essere visti già nelle sue *Sonate* op. 1 (1716). Indubbiamente Geminiani ebbe un ruolo determinante nello sviluppo del concerto corelliano in Inghilterra. I suoi concerti influenzarono chiaramente anche altri compositori attivi in Gran Bretagna, in particolare Giuseppe Sammartini, Charles Avison e John Stanley, che contribuirono alla diffusione del genere negli anni Trenta e Quaranta del Settecento.

Geminiani, tuttavia, non dovette essere l’unico compositore di concerti in forma di sonata attivo in Gran Bretagna negli anni Venti del Settecento. Una raccolta di undici *Sonate* attribuite a Francesco Scarlatti, fratello minore di Alessandro, giunto in Gran Bretagna intorno al 1719, sembrano rappresentare una fase intermedia tra i generi di concerti che l’Apollo Society eseguiva a metà degli

Venti e i concerti corelliani più evoluti degli anni Trenta del Settecento. L'unica fonte completa che li trasmette, sia pure in uno stato alterato dal copista, è una partitura manoscritta inclusa in un libro di esercizi copiato intorno al 1737 da Charles Avison, compositore e direttore d'orchestra di Newcastle. È difficile tuttavia misurare la portata dell'influenza di questi concerti scarlattiani. Tuttavia, le musiche conservate in questa fonte fanno pensare che il concerto corelliano inglese si fosse sviluppato grazie all'influenza di un repertorio che includeva non soltanto i *Concerti grossi* op. 6 di Corelli, ma anche i concerti in forma di sonata, a lungo prediletti dai dilettanti britannici, e la sonata a quattro sul modello napoletano.

FRANCESCO BISSOLI, «Pronti a ben servire»: l'orchestra dell'Accademia Filarmonica di Verona tra Sette e Ottocento

Durante il Settecento, in Italia, l'orchestra rimase normalmente un organismo precario. I musicisti erano ingaggiati dall'impresario appaltatore, sulla base di un rapporto contrattuale di natura privata. Da ciò derivava un costante conflitto tra le problematiche di bilancio e l'aspirazione degli strumentisti alla stabilità finanziaria e sociale. Soltanto nell'Ottocento l'orchestra, insieme al coro e al corpo di ballo, si consolidò e divenne un organismo professionale, legato contrattualmente o per statuto al teatro e alla sua attività, sino a porsi come punto di riferimento nella vita culturale della città.

Com'è noto, si possono distinguere tre tipologie socio-istituzionali di orchestra tra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo: 1. quella formata esclusivamente da strumentisti arruolati a tempo determinato; 2. quella stabile, che divenne progressivamente comune nella seconda metà dell'Ottocento; 3. quella mista che era costituita da personale permanente e stagionale, come si verificò a Parma, a Milano e a Trieste. All'ultima tipologia si può ricondurre anche l'orchestra dell'Accademia Filarmonica di Verona sin dagli ultimi anni del Settecento, come risulta dalla consultazione degli *Atti* del sodalizio. In passato il caso è stato oggetto di interessanti indagini; tuttavia, lo studio della documentazione d'archivio ancora inedita (contratti d'appalto, capitoli, regolamenti, retribuzioni, richieste di strumenti, controversie, organici), trascritta in Appendice all'articolo, consente di ampliare la prospettiva, con l'obiettivo di proporre un inquadramento storiografico della realtà veronese come fenomeno 'orchestra di teatro' nell'ambito della produzione e fruizione dello spettacolo operistico tra Sette e Ottocento.

Le problematiche relative all'organizzazione di un'orchestra stabile furono affrontate già nei primi decenni di vita del Filarmonico, come emerge dalla consultazione di uno dei verbali con cui riprende

la serie degli *Atti* accademici, dopo il vuoto documentario del periodo 1734–1769. Nel 1780, l'anno in cui fu radicalmente modificato lo spazio scenico del teatro, si tornò sul proposito, parzialmente attuato nel 1769, di definire in maniera permanente l'assetto dell'orchestra. Il passaggio decisivo nel processo di stabilizzazione del complesso si verificò, tuttavia, nel giugno del 1794, quando si giunse alla costituzione di «una certa e limitata orchestra composta dei migliori suonatori veronesi», tenuti a prestare servizio nelle stagioni operistiche come in tutti gli eventi ufficiali programmati dall'Accademia e retribuiti con uno stipendio fisso annuale, cui si aggiungevano «le convenienti e relative loro paghe» serali che l'impresario era tenuto a corrispondere. L'evoluzione del complesso è ripercorsa dal 1794 al 1838, anno in cui esso risulta composto da quarantotto elementi, secondo un moderno criterio di equilibrio tra archi e fiati, sebbene schierati ancora un solo violoncello contro una fila di sei contrabbassi.