

Recercare, XXVII/1-2 (2015)

INDICE

Articoli

Lucia Marchi, *For whom the fire burns. Medieval images of Saint Cecilia and music*

Bonnie J. Blackburn, *Making lutes in Quattrocento Venice: Nicolò Sconvelt and his German colleagues*

Marco Di Pasquale, *Giovanni Gabrieli, un consorzio fra organisti, due compagnie di violini. Documenti inediti sull'organizzazione del lavoro musicale a Venezia nel primo Seicento*

Rebecca Cypess, *Frescobaldi's Toccate e partite ... libro primo (1615–16) as a pedagogical text: artisanship, imagination, and the process of learning*

Chiara Granata, «Un'arpa grande tutta intagliata e dorata». *Nuovi documenti sull'arpa Barberini*

Dario Pontiggia, *Barberini harp. Data sheets*

Cory M. Gavito, *Oral transmission and the production of guitar tablature books in seventeenth-century Italy*

SOMMARI

LUCIA MARCHI, *For whom the fire burns: medieval images of Saint Cecilia and music*

Nella caccia *Dappoi che 'l sole* di Nicolò da Perugia, la classica metafora del fuoco sembra rappresentare il rapido accendersi della passione amorosa. L'oggetto di desiderio è una donna, il cui nome — CICILIA — è abilmente nascosto da un *senhal* numerico. Ma la scena del fuoco e del suo spegnimento riproduce fedelmente gli eventi del martirio di santa Cecilia descritti nella sua *Passio*, dove la vergine è condannata ad essere soffocata tra le fiamme di un bagno romano, ma ne esce intatta: dunque il personaggio celebrato nella caccia non è una donna, ma la santa.

La presenza di un significato sacro all'interno di un genere profano quale la caccia italiana trecentesca suggerisce di riflettere su due problemi ermeneutici. Il primo è la possibilità di associare Cecilia e la musica molto prima che la santa divenga 'ufficialmente' la sua patrona nel tardo Cinquecento. Il secondo riguarda la legittimità di attribuire un significato sacro a un oggetto

artistico di natura profana e viceversa, un'operazione che può influenzare in maniera significativa la nostra comprensione della cultura medievale.

BONNIE J. BLACKBURN, *Making lutes in Quattrocento Venice: Nicolò Sconvelt and his German colleagues*

Nel corso del Rinascimento la musica ebbe un ruolo importante nella vita religiosa delle compagnie veneziane di carità e assistenza, le cosiddette scuole, ma poca è la documentazione pervenutaci relativamente al Quattrocento. Nuove fonti recentemente scoperte hanno reso possibile l'identificazione con Nicolò Sconvelt, il primo strumentista ingaggiato da una scuola nel 1482, del liutista che compare nei dipinti di Gentile Bellini, *Processione in piazza San Marco*, e di Lazzaro Bastiani, *Donazione della reliquia della vera croce*. Mastro Nicolò non era soltanto liutista, ma anche liutaio e costruttore di corde per liuto, e, come molti altri liutai, era di origine tedesca. Alla fine del Quattrocento aveva guadagnato fama e ricchezza nella sua città d'adozione. I suoi due testamenti e gli atti di compravendita di suoi beni immobiliari rivelano preziosi dettagli sulla sua vita sociale e i suoi affari con un socio. Già prima della morte Nicolò aveva lasciato in eredità una sostanziosa proprietà alla sua parrocchia, la chiesa di San Salvador, con l'obbligo di messe quotidiane perpetue per la sua anima e quelle della sua famiglia, dei suoi congiunti e di altri benefattori, oltre a vari lasciti in favore di chiese veneziane, alcune delle quali ancora in costruzione. Una ricognizione sui riferimenti ai liuti e ai liutai del Quattrocento conferma che Venezia era la principale piazza in cui acquistare questi strumenti nell'Italia del Nord.

MARCO DI PASQUALE, *Giovanni Gabrieli, un consorzio di organisti, tre compagnie di musicisti: documenti inediti sulla cooperazione musicale autonoma a Venezia nel primo Seicento*

Cinque atti notarili attestano la fondazione di altrettante società di strumentisti e cantori dedite all'esercizio cooperativo della professione. Si tratta delle uniche prove finora emerse a Venezia di mutualismo fra musicisti non soggetto ad autorità civili o istituzioni patrocinatori.

La prima compagnia era formata da otto organisti fra i più in vista della città: Giovanni Gabrieli, Francesco Sponga Usper, Giovanni Picchi, Giovanni Priuli, Giovanni Battista Riccio, Antonio Romanin e Giovanni Battista Grillo. Il loro proposito era di intercettare ogni commissione proveniente da confraternite e chiese locali. Le modalità operative dei soci traspaiono dalle liste delle spese per le feste annuali della Scuola Grande di San Rocco, che spesso li arruolò quasi al completo. Non è noto quanto a lungo abbia agito il consorzio, ma il fatto che, anche dopo la morte di Gabrieli, diversi membri mantennero rapporti di collaborazione con la confraternita suggerisce continuità con il passato.

Altri atti rappresentano le sole testimonianze disponibili di tre compagnie di violini. Gli atti costitutivi definiscono due di questi sodalizi «compagnie grandi», qualifica dal significato ora imprecisabile, e individuano il loro ambito di azione nelle «feste principali, et grandi così de Procuratori, de sponsalitij, come de parentadi, et d'altro». Uno dei contratti informa che altre due compagini ad arco operavano nello stesso turno di tempo a Venezia e che, all'occorrenza, tutte e tre univano le loro forze. Un ultimo documento attesta l'esistenza di una compagnia di cantori, costituita da sei preti e un frate.

Le cinque scritture pongono quesiti al momento irrisolvibili. A Venezia esistettero altre aggregazioni fra musicisti, ma è difficile comprendere perché documenti del genere di quelli presentati qui ancora siano irrimediabili. Altri interrogativi riguardano i rapporti professionali che diverse compagnie potrebbero aver instaurato fra di loro e con la committenza. Ci si potrebbe chiedere se simili associazioni di tipo consortile fossero in grado di condizionare al rialzo il prezzo dei servizi musicali e inducessero i committenti al reclutamento di più, o più ampie, formazioni. È una questione posta anche dal corposo intervento alle celebrazioni per san Rocco di organisti associati a Gabrieli, ma non vi è modo di accertare quale fosse la funzione assegnata a ciascuno di essi e se tutti fossero effettivamente necessari.

REBECCA CYPESS, *Frescobaldi's Toccate e partite ... libro primo (1615–1616) as a pedagogical text: artisanship, imagination, and the process of learning*

Il primo libro di *Toccate e partite* di Girolamo Frescobaldi fu una pietra miliare nell'affermazione del 'stile moderno' all'inizio del Seicento. L'opera, infatti, codificò una nuova concezione degli strumenti a tastiera, soprattutto grazie all'approccio idiomatizzato alla composizione e all'esecuzione. La novità dei contenuti comportò che l'opera assumesse anche un valore pedagogico oltre che musicale. Diversamente da testi precedenti, come *Il Transilvano* di Girolamo Diruta, che dichiaravano apertamente la loro finalità didattica, le *Toccate e partite* di Frescobaldi rivendicavano il valore del mestiere come valida forma di apprendimento. Difatti, le toccate del volume richiedevano non soltanto una comprensione intellettuale del lessico musicale frescobaldiano, ma anche un grado di virtuosismo alla tastiera raggiunto attraverso la ripetuta pratica dei movimenti corporei esemplificati dal compositore allo strumento.

I cicli di variazioni presenti nelle *Toccate e partite* mostrano invece un altro tipo di apprendimento, anch'esso di fondamentale importanza nel primo Seicento. In questibrani — come in tutti i cicli di variazioni, genere che all'epoca, per la prima volta, andò proliferando nelle fonti scritte — i compositori fornirono modelli di esame e riesame di una singola idea — un singolo 'oggetto' musicale — da molteplici prospettive. Il riconoscimento della molteplicità degli approcci possibili a un singolo fenomeno — sia nella natura sia nell'arte — fu un concetto-chiave per filosofi, mecenati e accademici dilettanti del primo Seicento. Di questa duttilità prospettica le revisioni apportate da Frescobaldi alle sue variazioni sulla *Romanesca* nel passaggio dalla prima alla seconda edizione del volume costituiscono un caso esemplare.

Nell'attenzione per l'abilità artigianale dell'esecutore e per la creatività musicale, come pure nella rappresentazione del processo di apprendimento all'interno dei cicli di variazioni, il libro delle *Toccate e partite* di Frescobaldi assume la funzione di strumento pedagogico. L'opera stessa costituisce, dunque, uno strumento di apprendimento dello stile moderno.

CHIARA GRANATA, «Un'arpa grande tutta intagliata e dorata». *New documents on the Barberini harp*

DARIO PONTIGGIA, *Barberini harp. Data sheets*

L'arpa tradizionalmente denominata Barberini è da sempre considerata un oggetto di enorme valore storico, artistico e organologico. Tuttavia, la pur abbondante bibliografia sulla storia artistica e

musicale del Seicento romano non ha sostanzialmente contribuito a fornirci le informazioni più significative sulla storia di questo strumento: dall'anno di costruzione al nome del costruttore. In questo studio, nuovi documenti offrono una nuova plausibile ipotesi sulla storia dello strumento realizzato per Marco Marazzoli: il nome del suo costruttore, Girolamo Acciari, quello dell'intagliatore Giovanni Tubi, il committente Antonio Barberini, ed il periodo esatto di costruzione, dall'agosto 1632 al febbraio 1633. A fronte del valore dell'arpa Barberini, il saggio intende spostare l'attenzione dal singolo strumento, pur così importante, all'esistenza di una scuola costruttiva romana di altissima qualità che ha il suo centro nella bottega di Girolamo Acciari. Una serie di dettagliate tavole tecniche, ed alcune nuove foto dello strumento realizzate dal liutaio Dario Pontiggia completano il saggio offrendo materiale di studio utile a costruttori, musicisti e musicologi.

CORY M. GAVITO, *Oral transmission and the production of guitar tablature books in seventeenth-century Italy*

L'articolo ricorre al moderno concetto di *fakebook* — spartiti di canzoni popolari pubblicati in una notazione semplificata per facilitarne la lettura — per contestualizzare il vasto repertorio di canti intavolati per chitarra alla spagnola pubblicati in Italia nel corso del Seicento.

Molte di queste melodie — per esempio, *Follia*, *Spagnoletta*, *Ruggiero*, *Passacaglia*, *Ciaccona*, e *Granduca* — sono ormai familiari a studiosi, esecutori e ascoltatori. All'inizio dell'articolo l'autore presenta, invece, alcune delle melodie meno note tratte da queste intavolature per chitarra, le cui concordanze e ascendenze non erano finora mai state ricostruite. Simili nel formato e nella funzione agli odierni *fakebook*, le intavolature fungevano da strumento didattico utile a imparare gli accordi per accompagnare queste popolari melodie da cantarsi sulla chitarra spagnola a cinque ordini, strumento di moda a quel tempo.

L'idea che queste arie costituissero una raccolta di modelli che i musicisti del Seicento avrebbero dovuto imparare ci offre uno squarcio delle consuetudini esecutive e compositive della pratica musicale del tempo. Allo stesso modo in cui i jazzisti si dotano di una buona scorta di canzoni popolari, l'autore nota come i musicisti del Seicento inquadrassero questo repertorio in un genere di linguaggio facilmente comprensibile, che testimonia come questa competenza musicale travalicasse l'ambito della pratica chitarristica. Significativamente, l'articolo approfondisce il modo in cui le arie intavolate per chitarra si vennero a trovare al centro delle principali vie di trasmissione della musica nel corso del Seicento, documentando uno spazio in cui la dimensione 'compositiva' della pagina scritta interagisce con le dimensioni della prassi orale e della didattica musicale. Questa interazione — come sostiene l'autore — ci spinge a considerare le strategie di scrittura delle arie nella prima età moderna più distributive e adattabili del modello incentrato su un solo autore che prevale nell'affrontare la pratica compositiva.