

Racek, Jan

**Collezione di monodie italiane primarie alla Biblioteca universitaria di Praga : (contributo alla storia della monodia italiana in Boemia)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1958, vol. 7, iss. F2, pp. [5]-38

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111059>

Access Date: 01. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



JAN RACEK

COLLEZIONE DI MONODIE ITALIANE PRIMARIE  
ALLA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI PRAGA

*(Contributo alla storia della monodia italiana in Boemia)*

Negli anni 1929—1939 stavo studiando il problema dell'origine e dello sviluppo stilistico della monodia italiana accompagnata della fine del sec. XVI e della prima metà del XVII, cioè la sua posizione nella musica universale e i suoi rapporti alla musica vocale ceca dell'epoca barocca. In quel periodo sono stati concepiti e scritti anche parecchi miei speciali studi monografici, risultati di molte indagini fatte all'estero, particolarmente in Italia, dove avevo raccolto le fonti necessarie per trattare i problemi stilistici e estetici della monodia italiana in archivi di musica e in biblioteche.<sup>1</sup>

Quei lavori nei quali ho svolto tra altro pure problemi teorici del primo periodo della musica barocca, dovevano diventar base ad altre ricerche speciali intorno alla musica ceca del sec. XVII. Ho però dovuto interrompere questa linea tematica ch'io mi ero prestabilita per le mie ricerche; la seconda guerra mondiale mi ha cioè impedito nelle indagini in archivi e in biblioteche all'estero dove si trovano deposti numerosi importanti boemici e moravici musicali, e anche materiali da comparare che sono quasi inaccessibili altrove, ma tali che senza di essi non fosse possibile proseguire nelle indagini su quel periodo della musica ceca. Nel corso degli anni 1938—1948 sono nati soltanto alcuni studi monografici e sintetici, tutti parziali e riguardanti la musica ceca del sec. XVII. Per questi studi ho potuto valermi solo di fonti indigene senza nessun riguardo alle fonti depositate all'estero. Dato che a mia disposizione stavano materiali incompleti, frammentari, io non sono riuscito e non potevo nemmeno riuscire a valutarne pienamente la sostanza stilistica e architettonica.<sup>2</sup>

In questo studio dedicato alla collezione di monodie italiane primarie deposte alla Biblioteca universitaria di Praga, intendo di riprendere quella mia linea interrotta e di tornare al tema dal quale avevo dovuto staccarmi per tanto tempo.

\*

Già nella seconda metà del Cinquecento e nei primi due decenni del Seicento, vuol dire poco prima della catastrofe di Bílá Hora (Montagna Bianca presso Praga), i paesi cechi diventarono un'importante crocevia dello svolgimento della musica europea il cui centro naturale si è fatta Praga. Sono gli Asburgo, sovrani dal 1526 che aprirono l'adito alla musica del Rinascimento. Sotto

il regno di Massimiliano (1564—1576), di Rodolfo (1576—1612) e di Mattia (1612—1619) la musica ceca si va evolvendo anzitutto sotto l'influsso della polifonia vocale fiamminga e italiana, nonostante il fatto che la polifonia fiamminga fu introdotta da noi con molto ritardo. Ma il pensiero polifonico dei Fiamminghi, degli Italiani e degli Inglesi, complicato assai, non potè prender domicilio nei paesi cechi, il che può esser attestato dalle composizioni dei contrappuntisti cechi tra i quali sarebbe da notare un numeroso gruppo di compositori del secondo Cinquecento con in capo Jiří Rychnovský e Jan Trojan Turnovský, poi Ondřej Chrysogonus Jevičský, Jan Skřivan (Alauda) Klatovský, Pavel Spongopaeus Jistebnický, Jan Knöfel (Cnefelius), Jan Stefanides Pelhřimovský, Jan Simonides. Nelle loro composizioni vi si intrecciano influssi del contrappunto fiammingo e del colorismo armonico veneziano, ma in quanto alla tecnica e alle melodie, esse sono semplificate assai; il fatto è dovuto all'influsso delle melodie popolari ceche. La stessa maniera di comporre di quei contrappuntisti e polimelodisti continua nelle opere di *Kryštof Harant z Polžic* (1564—1621), uno dei rappresentanti più notevoli della musica ceca del Rinascimento alla fine del sec. XVI. Il Harant è tradizionalista; egli si appoggia su un principio di composizione più antico della polifonia fiamminga, congegnandolo qualche volta con elementi del colorismo veneziano. Il suo stile libero di artifici procede dalla tradizione del contrappunto indigeno, cristallizzato attraverso il canto a più voci delle confraternite. Quanto esclusivo era allora da noi l'influsso della polifonia vocale, si può desumere dal fatto che alla corte di Praga erano impiegati, sulle prime, quasi unicamente notevoli rappresentanti dello stile polifonico vocale. *Philippe de Monte* (circa 1521—1603) di Mecheln p. es. fu creato maestro di cappella in maggio 1568 dopo la morte di J. Vaet a Vienna e stava ai servizi dell'imperatore Massimiliano. Firmava quale „maestro di cappella di Massimiliano imperatore“ e con tale firma segnava le sue opere (per lo più madrigali), stampate 1569—1585. Alla corte di Rodolfo ebbe un posto subito dopo l'avvento di quest'imperatore, cioè dal 1576, ed era „chorist musici praefectus“. Firmava quale „maestro di cappella della sacra cesarea maestà dell'imperatore Rodolfo II.“ Così egli denomina se stesso nei suoi madrigali stampati negli anni 1578—1600 (v. *Vogel* I, 474 e ss). Con la corte di Rodolfo, Philippe de Monte si trasferì pure a Praga.<sup>3</sup> Alla cappella di Rodolfo II a Praga era pure impiegato *Guilelmus Formellis*, oriundo, pare, del Belgio. Il Formellis viene rammentato dal 1554 come membro della cappella di corte dell'arciduca Massimiliano e dal 1564 egli compare anche alla cappella imperiale. Membro della cappella di Rodolfo II egli rimane fino alla morte († 4 gennaio 1582 a Praga). Le sue composizioni scritte nel semplice contrappunto imitativo rivelano un leggero avviarsi alla bicoralità.<sup>4</sup> Nel 1564 viene menzionato in qualità di tenore nella cappella di Massimiliano II a Praga il compositore *Jacques Regnart* (ca 1540—1599) di Douai in Fiandra. Nel 1570 fu nominato precettore dei ragazzi-cantori, membri della cappella di corte, e dal 1579 fu costituito da Rodolfo II vicemaestro di cappella accanto a Philippe de Monte. Dal 1582 aveva lo stesso posto presso l'arciduca Ferdinando II di Tirolo a Innsbruck e, dopo la morte di lui, tornò alla cappella di corte a Praga (dal 1. gennaio 1598). Morto a Praga il 16 ottobre 1599.<sup>5</sup>

Ai servizi dell'arciduca Mattia incontriamo, nel 1583, un notevole compositore fiammingo, cioè *Lambert de Sayve* (1549—1614), oriundo probabilmente di Liegi; dopo che Mattia fu eletto imperatore nel 1612, Lambert de Sayve ottenne un eccellente posto nella cappella di corte a Praga. Era figlio di una

diramatissima famiglia fiamminga di musicisti e stava in alta stima presso i contemporanei. Mich. Praetorius lo mette a paragone persino con Giovanni Gabrieli, e Roger Bragard scorge in lui il capo della scuola di Borgogna; per le sue relazioni colla scuola veneziana veniva pure considerato come rappresentante dello stile vocale cromatico.<sup>6</sup>

Morto Massimiliano II (12. X. 1576), un notevolissimo propugnatore dello stile cromatico vocale entrò ai servizi di Rodolfo II ed era questi *Carlo Luython* (Luyton, circa 1556—1620), Anversiano. Dal 18 maggio 1576 il Luython viene notato come musicista di corte a Praga e dal 1. gennaio 1582 come organista di corte. Morto Ph. de Monte, il Luython gli succedette il 23 luglio 1603. Dopo 35 anni di servizio venne pensionato il 16 maggio 1611 e gli fu assegnata una pensione di 200 fl. per anno per tutta la vita.<sup>7</sup>

Accanto a C. Luython un altro considerevole musicista occupava dal 1. luglio 1602 il posto di organista di camera alla cappella praghese di Rodolfo, ed era il contrappuntista tedesco *Jacob Hasler* (1569—circa 1622), figlio del compositore Isaak Hasler (circa 1530—1591) di Jáchymov e fratello del famoso Hans Leo Hasler (1564—1612). Pare che, morto Rodolfo II, egli non sia rimasto alla cappella imperiale di Mattia. Dal 1611 stava probabilmente per lo più a Cheb. La sua non vasta opera comprende in gran parte composizioni sacre, concepite tanto per voci quanto per organo. Jacob Hasler rappresentava a Praga la linea stilistica del contrappunto vocale tedesco il quale, colla sua parte tecnica ed espressiva, procede continuando la linea di Hans Leo Hasler.<sup>8</sup>

L'eccellente contrappuntista di origine slovena *Jacobus Gallus—Handl* (1550—1591), nato a Ribnica presso Kočevje, era molto probabilmente membro della cappella di corte di Praga dagli anni 1575—1579. Nell'ultimo periodo della sua vita egli stava spiegando la sua attività a Praga I come direttore di coro a S. Giovanni in Vado. È possibile che sia stato in relazioni con Filippo de Monte e con Jacob Regnart. Le sue composizioni nelle quali egli aderisce allo stile della scuola veneziana usando spesso il cromatismo per esprimere il sentimento commosso, furono stampate a Praga da J. Nigrin.<sup>9</sup>

Pure il celebre contrappuntista fiammingo *Orlando Lasso* (1532?—1594) era in un certo senso apparentato con Praga. Giovanni Achen, pittore alla corte di Rodolfo, era marito di Regina, figlia del Lasso.<sup>10</sup>

Accanto alla polifonia vocale fiamminga coltivata alla corte imperiale di Praga vi abbondava pure la musica italiana e spagnuola. L'influsso della musica romanza meridionale trovò ben presto buona e larga accoglienza a Praga, cosicchè, insieme alla produzione dei musicisti popolari indigeni, esso diventò uno dei fattori più importanti nella formazione dello stile ceco nei sec. XVII e XVIII. La cultura musicale italiana trovò predisposizioni favorevoli in Boemia, dato quel lungo sviluppo anteriore delle relazioni culturali dei paesi nostri con l'Italia. L'andamento di quelle relazioni, anzitutto nelle arti figurative, si può seguire dallo stesso periodo romanico, durante il primo Medio evo gotico (il regno di Carlo IV) sino alla fine del Quattrocento e al Cinquecento. Uomini dotti e gli eruditi cechi andavano allora a studiar alle Università italiane cercando di perfezionarvisi nel sapere umanistico e nelle lingue dell'antichità classica.

L'invasione della musica italiana a Praga comincia a effettuarsi procedendo dalle corti dei figli di Ferdinando I (1526—1564), cioè l'arciduca Ferdinando di Tirolo e Carlo di Spagna, sebbene nei primi anni vi si faccia valere l'influsso della musica fiamminga e spagnuola.<sup>11</sup> Massimiliano II (1564—1576) però,

essendo cognato dei principi e duchi di Mantova, di Ferrara e di Toscana, stava già in dirette relazioni con l'Italia. Alla fioritura della cultura musicale a Praga contribuì in gran parte la cappella di corte di Rodolfo II (1576—1612) la quale stava in cima della sua perfezione artistica ed era ottimamente organizzata proprio dal momento, quando la corte si era trasportata a Praga insieme coll'ambasciatore di Spagna e col nunzio pontificio, cioè dal 1582.<sup>12</sup>

Tanto la sezione strumentale quanto la vocale di questa cappella erano composte in gran parte di Fiamminghi, Spagnuoli, Italiani, Tedeschi. Poiché negli anni 1582—1612 Praga era sede del sovrano Asburgo, bisognava dotare pure la cappella con più magnificenza di prima. Si può dire che per lo sviluppo della musica nella Praga di allora la cappella rodolfina aveva tanta importanza quanta ne avevano le collezioni rodolfine di pittura e di scultura per le arti figurative.<sup>13</sup>

Nella seconda metà del sec. XVI si faceva valere a Praga e in altri importanti centri della cultura musicale in Boemia pure lo stile del contrappunto italiano accanto a quello vocale fiammingo. In quel periodo erano divulgatissime in Boemia p. es. le opere del contrappuntista italiano *Marc' Antonio Ingegneri* (circa 1547—1592), nativo di Verona, maestro di Claudio Monteverdi a Cremona, novatore audace nei suoi madrigali le cui armonie ardite preparano lo stile delle composizioni monteverdiane in molti riguardi.<sup>14</sup>

Dopo il 1585, un altro notevole madrigalista italiano compare a Praga, cioè *Stefano Felis* (1550—1603) di Bari che stava ai servizi dell'arcivescovo di Bari, allora nunzio pontificio alla corte imperiale. Durante il suo soggiorno a Praga, il Felis aveva relazioni con Ph. de Monte e pubblicò un Libro di Messe nel 1588. Compose pure numerosi madrigali e li pubblicò soltanto più tardi, quando fu tornato in Italia.<sup>15</sup> Secondo le asserzioni di Fr. J. Fétis vi era occupato, nella cappella di Rodolfo, II, il Ferrarese *Francesco Milleville* (nato circa il 1565) il quale poco prima stava ai servizi della corte reale di Polonia.<sup>16</sup> Anche *Orazio Vecchi* (1550—1605), maestro della cappella di corte a Modena e autore del celebre ciclo di madrigali, intitolato *Amfiparnasso*, aveva relazione colla corte di Polonia. Negli ultimi di maggio 1604, cioè dopo la morte di Filippo de Monte, il Vecchi fu invitato alla corte imperiale a Praga. Impedito però dalla vecchiaia egli si scusò dell'invito. Morì nove mesi dopo.<sup>17</sup>

Ai servizi dell'arciduca e più tardi dell'imperatore Mattia stava probabilmente nel primo periodo della sua vita il teorico musicale e madrigalista senese *Agostino Agazzari* (1578—1640), discepolo del Viadana, autore del dramma pastorale *Eumelio* (Roma 1606). In fatto della teoria l'Agazzari procedeva dalla camerata fiorentina e dallo stile monodico. Il suo soggiorno a Praga è incerto, lo stesso che un eventuale soggiorno nell'Europa centrale e specialmente alla corte di Mattia a Vienna; le sue composizioni però erano divulgate nei paesi cechi.<sup>18</sup>

Informazioni sui rapporti dei compositori italiani nei paesi cechi e a Praga si possono trarre anche dalle numerosissime dediche sulle musiche stampate che venivano pubblicate nelle stamperie italiane nella seconda metà del sec. XVI e circa il 1600.<sup>19</sup> La musica italiana si faceva largo a Praga e nei paesi cechi in modo più intenso nei primi decenni del sec. XVII, dunque nel momento in cui l'influsso della polifonia vocale fiamminga comincia a scomparire da noi. Circa il 1603 vediamo introdursi a Praga lo stile veneziano nelle composizioni dell'organista arciduciale, poi imperiale, *Francesco Stivori*

il quale musicava i versi della lirica pastorale di Jacopo Sannazzaro e di Ottavio Rinuccini, molto di moda allora. Lo Stivori non compone però ancora nello stile della camerata fiorentina, scrive invece per un complesso a 8 voci. Era quella anche l'epoca di una assai grande diffusione della villanella e della canzonetta italiana particolarmente nel mondo feudale di Praga.<sup>20</sup>

Quasi simultaneamente colle forme italiane chiamate madrigale, villanella e canzonetta si sente penetrar nei paesi cechi la monodia italiana accompagnata che fu accolta con molto favore in Boemia e trovò, come già in Francia in Inghilterra in Germania, anzitutto a Praga ottime condizioni del suo futuro sviluppo. Un documento di quel fatto non è soltanto la collezione delle primarie monodie italiane di Troilus depositata alla Biblioteca universitaria di Praga, il contenuto della quale verrà trattato minutamente in questo studio, anzi pure la nota raccolta manoscritta di canzoni italiane, serbata nell'antica biblioteca dei Lobkowic a Roudnice in Boemia. La raccolta intitolata *Ariette in musica da diversi Maestri* contiene anche monodie, pare dei primi tre decenni del sec. XVII.<sup>21</sup> Rimane contestabile la questione, se la raccolta fosse giunta in Boemia per via diretta dall'Italia oppure dalla Spagna, il che sarebbe forse il più probabile, se si considera il fatto che una parte delle collezioni di Roudnice fu acquistata in Spagna. La raccolta di Roudnice contiene per lo più monodie ariose con ritmi di ballo e con melodie prettamente periodate e popolarische, oppure monodie madrigalesche le cui melodie sorgono in forma di declamazione dai valori ritmici e metrici dei testi. Tratti caratteristici delle primarie monodie italiane accompagnate si incontrano nella forma più perfetta nelle composizioni di *Alessandro Ghivizzari* (ca. 1572 — ca. 1632) e di *Settimia Caccini*.<sup>22</sup> Pur altri compositori italiani compaiono nella raccolta di Roudnice, e sono: Agniolo, Orazio dell'Arpe, Gio. dell'Anea Ballerino, Gio. Bettini, Francesco del Niccolino, Alessandro di Parma, Jacopo Peri, Luigi Rossi. Per quel che si riferisce alla forma, notiamo che nella raccolta vi si trovano canzoni così dette „durchkomponiert“, composte di due o tre parti.

Quà e là compare anche una ciaccona. In quelle composizioni monodiche si incontrano spesso assai colorature, sebbene siano composte su principi di declamazione. Viene anche spesso usata la forma di sequenza. Siccome gli strumenti non vi si presentano mai soli e anche gli intermezzi strumentali sono assai rari, la parte strumentale rimane secondaria in quei pezzi.

Tracce insomma scarse del canto italiano a una voce dei primi secoli del sec. XVII si trovano pure in Moravia; li però le condizioni non erano favorevoli allo sviluppo di quella forma. In Moravia si andava allora diffondendo piuttosto la musica italiana per strumenti soli, propria del primo barocco; la sua presenza in quel paese è documentata da parecchi manoscritti di intavolature italiane per organo serbati nelle collezioni musicali dei conventi moravi.<sup>23</sup>

Fino a questo punto abbiamo citato presso a poco tutto quello che è noto della musica vocale italiana del primo barocco in Boemia e in Moravia. Credo che siano soltanto poveri resti di quella fioritura passata e uno scarsi ritratto dell'influsso della monodia italiana del Seicento nei nostri paesi. Interessante è senza dubbio il fatto che, nonostante le molte condizioni favorevoli alla formazione e allo sviluppo dello stile monodico ceco, questa forma non abbia trovato maggior diffusione da noi. Questa è anche la cagione dei risultati finora quasi negativi delle nostre ricerche intorno alla monodia ceca. La scarsità delle fonti musicali ceche di quella sfera di stile sarebbe da spiegarsi anche col fatto che moltissimi monumenti musicali del periodo di Bílá hora

e di quello seguente furono rovinati o portati via all'estero. Numerosi monumenti musicali del sec. XVI e XVII si trovano spesso sparsi in diversi luoghi e depositati in biblioteche e in archivi stranieri. Tale dispersione delle fonti aggiunge molte difficoltà al lavoro euristico. Si tratta di un campo finora non toccato dalla scienza e dalla valutazione critica. Sarà quindi necessario di risolvere quel problema per via di speciali monografie relative alle singole tappe dello sviluppo della musica ceca cinque- e secentesca. Allora soltanto potremo far una valutazione positiva e veridica dal punto di vista della scienza e della critica, facendo tuttavia continui confronti colla musica universale.

Da tutto quello che fu detto segue che, nel Cinquecento e al principio del Seicento, andavano intrecciandosi nei paesi cechi due distinte correnti stilistiche della cultura musicale europea, cioè la fiamminga e l'italiana, mentre l'influsso della musica tedesca era soltanto secondario e piuttosto mediatore.<sup>24</sup>

La musica romanza meridionale e la polifonia fiamminga si incontrano per preparare condizioni stilistiche e tecniche al futuro sviluppo della musica ceca, anzitutto di quella barocca. Condizioni simili vennero a formarsi anche nelle belle arti del tardo Cinquecento e, del primo Seicento, allorchè si vede un predominio quasi assoluto della cultura fiamminga e del manierismo figurativo italiano. Sarebbe dunque affatto erroneo il voler derivar l'origine e lo sviluppo della musica ceca barocca da quella tedesca del tardo Rinascimento e del primo Barocco, come la musicologia tedesca cercava di persuadere e come finora cercano di fare alcuni musicologi di Germania, le idee e le informazioni dei quali sull'origine della moderna musica ceca sono spesso false e deformate; le loro conclusioni non basate sullo studio oggettivo delle fonti non corrispondono alla realtà.<sup>25</sup> Non è quindi difficile l'attestar che la musica ceca dei sec. XVI e XVII si sia andata svolgendo in ben altre condizioni che non in quelle che taluni vorrebbero pretendere.

•

Dopo quella breve introduzione nella quale ho svolto la linea dello stile e dello sviluppo della musica ceca alla fine del sec. XVI e al principio del XVII, cioè in un periodo segnalato nella storia della musica da quell'importante passaggio dallo stile vocale polifonico al nuovo stile monodico combinato di melodia e armonia, ci applicheremo a studiare il tema centrale di questo lavoro. Mi propongo il compito di spiegar in base a documenti concreti, in qual modo la forma della primaria monodia italiana accompagnata andava penetrando nei paesi cechi poco prima della sconfitta catastrofica di Bilá hora.

Nella Biblioteca universitaria di Praga viene serbata una preziosissima fonte musicale di importanza europea che attesta quel procedere sistematico della monodia italiana del primo Barocco nell'ambiente civile di Praga, press'a poco nel momento della più rigogliosa fioritura dello stile monodico italiano. È questa una collezione di rari stampati di monodie italiane accompagnate, acquistate nel 1612 dal consigliere imperiale *Franciscus Godefridus Troilus à Lessoth*.<sup>26</sup> Per il numero di quegli stampari rari e persino unici in parecchi casi e per una ricchissima scelta di composizioni, la collezione Troilus è senza dubbio, nell'Europa centrale, una delle fonti che più importano a far conoscere la monodia italiana accompagnata dei primi decenni del sec. XVII.<sup>27</sup> Come se ci fosse ritratta in breve tutta quella parte dello sviluppo della monodia italiana, in verità incompleta nei dettagli, dato che vi mancano alcuni insgni

rappresentanti delle principali scuole della monodia italiana. Sono anzitutto quelli della scuola romana (p. es. Giovanni Francesco Anerio, Antonio Cifra, Stefano Landi, Domenico Mazzocchi, Luigi Rossi, Felice Sances, Fr. Severi e a.) e della fiorentina (p. es. Severo Bonini, Marco da Gagliano, Raf. Rontani, Filippo Vitali e a.), capaci pur sempre di presentar un quadro ben ordinato delle più importanti tendenze nella formazione dello stile che costituisce il carattere della primaria monodia vocale italiana. In quanto agli autori, la zona meglio rappresentata è l'Italia settentrionale (Verona, Torino, Venezia); nella collezione si trovano però anche compositori dell'Italia centrale (Firenze, Orvieto) e dippiù una raccolta di monodie di Giacomo Fornaci di Chieti presso Napoli.<sup>28</sup>

Prima di accostarci alla descrizione dettagliata della collezione Troilus e all'analisi stilistica della sua musica, bisogna far la conoscenza del possessore primiero di quell'importantissima fonte. L'origine e le disposizioni artistiche di F. G. Troilus ci spiegheranno almeno in parte tutte quelle condizioni nelle quali la monodia italiana si faceva strada per entrar in Boemia. Non potremo, purtroppo, seguire in dettagli l'andamento della vita di Troilus, anzitutto quegli anni vissuti a Praga, per il solo fatto che ci mancano fonti sufficienti per poter ricostruire tutte le fasi della sua irrequieta attività letteraria.<sup>29</sup>

Franciscus Godefridus Troilus era figlio dell'antichissima nobile famiglia dei Troilo di Troiburg e di Roveredo. La famiglia Troilo stava di casa nell'antica città di Rovereto nel Tirolo meridionale, città ricca di tradizioni culturali; senza dubbio quest'origine italiana di Troilus ci potrà suggerire anche molte idee delle predisposizioni e degli interessi di Troilus, anzitutto per riguardo all'arte italiana, e in particolar modo riguardo alla monodia italiana accompagnata. E con tale fatto abbiamo pigliato il punto essenziale di quel problema che deve essere considerato con molta attenzione, cioè il penetrar della civiltà italiana nei paesi nostri nel secoli XVI e XVII, mercè gli interessi della nobiltà di origine italiana che era mediatrice nelle relazioni culturali e politiche tra l'Italia e la Boemia.

La famiglia Troilo era stata fondata circa il 1500 da Giovanni Francesco Troilo. Negli ultimi anni del sec. XVI, la famiglia si trasportò dalla patria tirolese in Silesia per trovar domicilio nel principato di Neißè.<sup>30</sup> Il titolo di nobiltà dell'Impero fu conferito alla famiglia Troilo a Vienna il 25 maggio 1557, ma essa non fu registrata tra la nobiltà tirolese prima del 1613. Il titolo della famiglia proviene dal podere di Horní a Dolní Lessoty nel principato di Neißè. Di più i Troilo possedevano i poderi Bischofswalde, Domsdorf, Geiersdorf, Jentritz, Jungferndorf, Saubsdorf, Steinsdorf, quasi tutte nel distretto di Frývaldov (Jeseník) in Silesia.<sup>31</sup>

Franciscus Godefridus Troilus à Lessoth (pure Lessot, Lassot, Lassoth) proveniva dalla quarta progenie di quella stirpe che già dal sec. XVI era divisa in due rami, cioè il tirolese e il prussiano-silesiano.<sup>32</sup> Nel 1617 Franciscus Godefridus Troilus fu accolto pure tra la nobiltà ceca. Il 2 maggio 1617 cioè, gli fu conferito il titolo di Consigliere imperiale, perchè già sotto Rodolfo II egli aveva reso molti servizi allo Stato adoprando a questi scopi pure i suoi beni.<sup>33</sup> Egli non ottenne dunque il titolo di Consigliere imperiale come ufficiale, anzi quel titolo era piuttosto una specie di ricompensa per servizi e per sussidio finanziario allo Stato. Da tutto quello si può desumere che Troilus non sia stato rispettato alla corte tanto come ufficiale quanto piuttosto come gentiluomo ricco e impulsivo. Per tali ragioni il suo nome non si trova negli elenchi degli



ufficiali rodolfini. I rapporti intimi del Troilus alla casa imperiale sono attestati anche dal fatto che, il 14 ottobre 1622, l'imperatore Ferdinando impone al principe Liechtenstein di presentare a Fr. G. Troilus un dono nuziale che costasse 50—60 fl., perchè Troilus aveva invitato l'imperatore Ferdinando alle nozze a Praga. Dalla fonte non si intende per quali nozze Troilus lo abbia invitato. Non è verosimile che siano state quelle di Troilus stesso, dato che egli era assai avanzato in età. Pare che siano state le nozze di uno dei suoi figli.<sup>34</sup> Questa nota è importantissima per noi, perchè attesta che, nel 1622, Troilus stava per certo a Praga. Non si hanno notizie più precise di quel suo soggiorno. Un altro documento incontestabile di tale soggiorno è la collezione di monodie italiane alla Biblioteca universitaria di Praga e dippiù parecchi libri posseduti già dai Troilus e depositati nella biblioteca dell'antico convento di Strahov come resti della grande biblioteca dei Troilo.<sup>35</sup>

Quella ricca biblioteca di famiglia diventò poi base della biblioteca Troilo-Piccolomini consegnata nel 1700 ai piaristi di Schlackenwerth.

Da tutto quello che abbiamo detto sulla persona di Fr. G. Troilus si può congetturare che egli sia stato un erudito umanista feudale, cresciuto nell'ambiente del Rinascimento romano, sebbene influenzato in parte dalle tendenze barocche, proprie al periodo rodolfino dei primi del Seicento. Egli sapeva congiungere interessi letterari — documentati dalla sua ricca biblioteca — con alta comprensione di altre arti, anzitutto della musica. E proprio in quel vasto mondo di interessi culturali orientati sempre verso un'erudizione universale, vi era ancora molto Rinascimento e molto Umanesimo. Pare che quel sentimento dell'arte sia stato innato a tutta la famiglia Troilo. L'origine italiana della famiglia che stava in strettissime relazioni con l'alta cultura tradizionale della città nel Tirolo meridionale pose senza dubbio fondamenti ideali ai gusti artistici dei singoli membri.<sup>36</sup>

Fr. G. Troilus visse alla fine del sec. XVI e all'inizio del XVII, cioè nel periodo del gran rovesciamento artistico-culturale e sociale; in quel momento i principi stilistici e sociali del Rinascimento cedono posto allo stile nuovo e vittorioso dell'epoca barocca ricondotta al feudalismo e al cattolicesimo. È probabile che le due grandi correnti di idee e di stile si siano incrociate nell'indole e nell'intimo sviluppo di Fr. G. Troilus.

\*

La collezione Troiliana della primaria monodia italiana è un ampio libro di 230×328 mm, rilegato in pelle bruna oscura, con coperte decorate di ricchi ornamenti. La decorazione ornamentale delle coperte è impressa nella pelle, lo stesso che i due stemmi di famiglia.<sup>37</sup> Sulla coperta superiore vi è impressa di sopra la parola BASSUS, di sotto la parola ORGANO il che presenta un indizio sicuro del fatto che la rilegatura adoperata per questa collezione era stata propria di un'altra opera, rilegata prima in quella stessa coperta. Anche gli ornamenti impressi in ambedue le parti della coperta e eseguiti nello stile del Rinascimento attestano che la rilegatura è più antica del contenuto proprio della collezione. Nell'angolo superiore sinistro della coperta superiore vi è un cartellino bianco rettangolare colla segnatura attuale della collezione, cioè 11 B 41. I singoli volumi di monodie sono legate insieme senza alcuna idea di coerenza, senza sistema e classificazione stilistica, bensì in ordine cronologico. Per la collocazione dei singoli stampati è decisiva la data.

Quasi tutti i volumi della collezione traggono origine del periodo circa il 1612 (dal 1604 al 1618) cioè da uno spazio di 15 anni. Da qui si può desumere che Troilus sia stato un uomo moderno, seguace del progresso e alla volta amatissimo del nuovo stile monodico, dato che in così breve tempo egli sapeva procurarsi tutte le monodie italiane più importanti, appena fossero scritte e stampate. È mirabile, quanto presto la monodia italiana si sia diffusa oltre i confini del paese natio, e appunto la fonte serbata a Praga presenta un documento efficace di quella sua espansione pronta ed intensa nei paesi non italiani.

La prima parte della collezione è il trattato teorico del famoso ballerino *Cesare Negri* (detto il Trombone, nato circa il 1546) intitolato *Nuove inventioni di balli*, Milano 1604.<sup>38</sup> Al frontispizio di quel trattato vi sono in fondo la firma e la data scritte dalla mano di Troilus: *Ex lib. Francisci Godefridi Troili à Lessoth S. C. Mtis. Consiliarij Ao. 1612.* (Suppl. I—II.) Sotto la firma si trova iscritto colla penna l'antico numero d'inventario: 47. Il trattato di C. Negri comprende un'importantissima e preziosissima collezione di antiche canzoni da ballo. Il valore storico e culturale del trattato risulta dalla realtà che vi sono spiegate le regole dei balli italiani che erano di moda in quel periodo e numerose incisioni rappresentanti figurine di ballo. Siccome però il trattato del Negri sul ballo non riguarda addirittura i nostri interessi speciali, rivolgamoci subito ai seguenti volumi della collezione troiliana. Esamineremo l'una dopo l'altra le singole pubblicazioni, specialmente i monumenti della monodia italiana accompagnata. Cercheremo di fare piuttosto un elenco bibliografico dettagliato delle singole fonti che non la critica del loro stile, dato che tale critica minuta e completa si trova in un altro mio scritto.<sup>39</sup> Lo studio presente intende soltanto di recar informazioni più particolareggiate sul contenuto della suddetta collezione ai musicologi, specialmente a quegli stranieri, e di destar interessi più intensi, ben dovuti a quell'insigne monumento musicale del principio del sec. XVII.

Si è già detto che nella collezione Troilus vi sono raccolte specialmente monodie dal Nord dell'Italia. Il fatto è attestato ben già dal primo volume di monodie di questa fonte, pubblicato da *Angelico Patto* col titolo *Canoro Pianto* (Venezia 1613) (Suppl. III). Quel volume contiene un ciclo di 26 monodie su poesie dell'Abbate Angelo Grillo e pure di altri poeti.<sup>40</sup> Il contenuto è alquanto insolito; ogni composizione celebra qualche parte del corpo di Cristo, p. es. la faccia, le gote, i capelli, la fronte, gli occhi, il naso, la bocca, la barba. Fuori delle composizioni dell'editore Angelico Patto, di due monodie anonime e di cinque composizioni dalla penna di tre compositori quasi ignoti, vi si trovano canti a una voce composti da parecchi autori che molto importavano nella storia della monodia italiana accompagnata della prima metà del sec. XVII.<sup>41</sup> Come tale sarebbe da considerare quell'unica monodia di *Francesco Dognazzi* intitolata „O Giesù dolce foco . . .“. Più di 40 anni il Dognazzi stava ai servizi dei Gonzaga alla corte di Mantova. Dal 1643 era Maestro di Cappella Claudio Monteverdi stesso molto lo stimava<sup>42</sup> e, stando a Mantova, entrò in relazioni personali con lui.

Nel 1607 il Dognazzi pubblicò a Venezia il Secondo libro di fioretti musicali a 3 voci, nel 1614 il Primo libro di varii concerti a 1—2 voci e, nel 1643, Musiche varie da camera a 5 voci. Le composizioni del Dognazzi sono recitativi col basso continuo assai mobile, il che viene attestato in alto grado dalla monodia sacra „O Giesù dolce . . .“ dalla collezione Troilus.

Il basso continuo è eseguito in forma di brevi melodie ripetute secondo il principio dell'imitazione e corrisponde alla melodia della parte vocale.<sup>43</sup> L'individuazione delle melodie e il moto suddetto del basso continuo nelle musiche del Dognazzi ha un'assai grande importanza per lo sviluppo del genere, ugualmente come nell'opera romana. Tale moto si incontra di regola lì, dove la parte vocale è notata in valori lunghi dal carattere innodico. Il movimento del basso continuo si andava aumentando, cosicchè nel secondo decennio del secolo XVII essa raggiungeva una considerevole vivacità e scioltezza. Un altro notevole autore presente in questa collezione di monodie è *Stefano Bernardi* (morto probabilmente a Salisburgo prima del 1638). Il Bernardi, rappresentato nel Canoro pianto da due monodie (Ciòè „Volto che hor non sei volto . . .“ e „Come oscurato . . .“) era nativo di Verona; d'origine maestro di cappella della chiesa Madonna dei Monti a Roma, dal 1611 incaricato dello stesso ufficio al duomo di Verona, stava poi ai servizi del vescovo di Wroclaw

Di Francesco Dognazzi, sopra il Vifo.

Giesù dolce fuoco

O Gesù dolce fuoco... ti rimiro... al pallideto volto ti veggio in cenere

volto... Ma... possederò... Core ti veggio tutto fiammé tuè ardore

Ti veggio tutto fiammé tutto ardore... Ti veggio tutto fiammé tutto ardore

1. Francesco Dognazzi, Monodia Giesù dolce (Canoro Pianto, Venezia 1613), Esempio del basso mobile.

(Breslau) e di Brixen, Carlo Giuseppe. È probabile che egli sia vissuto anche alla corte dell'arcivescovo, conte Paris Lodron, fondatore dell'Università di Salisburgo, e che sia stato maestro di Cappella del Duomo di quella città dal 1628. Il Bernardi coltivava particolarmente lo stile concertante a più voci. Pubblicò in stampa Concerti academici (Venezia 1615 e 1616) e parecchi libri di madrigali (Venezia 1611, 1616, 1621, 1622, 1627). Egli è pure autore di un *Te Deum* a 12 voci composto per la dedicazione del Duomo a Salisburgo e di un manuale popolare intitolato „Porta musicale per la quale il principiante con facile brevità all'acquisto delle perfette regole del contrapunto vien introdotto“ (Verona 1615).<sup>44</sup> Il Bernardi segnava le sue composizioni stampate colla firma „Maestro di Cappella del Duomo“, „Maestro della musica de Signori Academici Filarmonici di Verona“ oppure come „Maestro di Cappella nellè Chiesa della Madonna santissima de'i Monti.“

Nel Canoro pianto figurano in più gran numero le composizioni di Bartolomeo Barbarino (detto il Pesarino) da Fabriano presso Ancona. Sono sette monodie in tutto („Dunque pupille care . . .“, „Alba funesta . . .“, „A dolori . . .“, „Tu pur nè tuoi sospiri . . .“, „Ferma Signore . . .“, „Dimmi Gesù . . .“, „Sordo e crudel mi dice . . .“). Dal 1605 il Barbarino stava ai servizi del vescovo di Padova, più tardi a quelli del duca di Urbino. Pare che sia morto dopo il 1617. Pubblicò 11 libri di monodie e sei libri di madrigali intitolati „Madrigali di diversi autori“ (Venezia 1606, 1607, 1609, 1610, 1611, 1614). Al libro di madrigali del 1607 vi è aggiunta dalla sua mano un'esposizione teorica del come si praticava allora la riproduzione. Piace molto al Barbarino l'uso del ritmo puntato, del cromatico e di ampie colorature nelle melodie; nell'accompagnamento strumentale invece egli tenta modestamente la tecnica imitativa.<sup>45</sup>

Nella collana del Patto si trovano due monodie del compositore *Girolamo Marinoni* („Come due vive piaghe . . .“ e „Afflitte voci mie . . .“), oriundo di Fossombrone nei dintorni di Roma. Dal 1614 era occupato a San Marco a Venezia, cosicchè può essere considerato come rappresentante della scuola veneziana.

Un altro autore da notare tra quelli della collana è *Amante Franzoni* (n. circa il 1575 a Mantova). Tra la monodie vi si trova però una sola di lui, cioè „Qual hora in sen ti miro . . .“ Prima il Franzoni era maestro di cappella al Duomo di Forlì (1611), più tardi a Sta Barbara di Mantova. Come Accademico Olimpico era uno dei compositori raggruppati intorno alla casa Gonzaga a Mantova. Fuori di musiche sacre egli scrisse pure composizioni vocali profane che stanno d'accordo colle esigenze della società contemporanea (spec. 3 libri di Fioretti musicali a 3 voci, Venezia 1605, 1607, 1617, e un libro di madrigali, Venezia 1608).<sup>46</sup>

Uno degli ultimi autori partecipi della collana di Patto è *Amedeo* (Amadio) *Freddi* (Freddo). Egli vi ha stampato due monodie („Bocca soave e di dolcezza“ a „Un divino rubino . . .“). Nato probabilmente nella seconda metà del sec. XVI a Padova dove era occupato (1594) alla Cappella Sant'Antonio. Negli anni 1615—1628 era maestro di cappella a Treviso, nel 1632 fu incaricato dello stesso ufficio al Duomo di Vicenza, due anni più tardi ebbe tale posto a Padova. Compose opere sacre e madrigali a 5 e a 6 voci pubblicati poi a Venezia nel 1605 e 1614. Egli era un compositore caratteristico del suo periodo, ma nelle sue opere non s'incontrano le particolarità spiccanti dello stile usuale. La sua fattura è forbita, l'espressione musicale viva e colorita. Senza dubbio, il Freddi fa parte della scuola veneziana della prima metà del sec. XVII. Valendosi

delle particolarità distintive dello stile veneziano, egli non vi aggiunse la minima nota sua propria, e non si staccò mai dalla tradizione.

Tra le monodie della collana Patto si trovano parecchie composizioni che importavano nello sviluppo del genere. Una di tali composizioni è la monodia „Deh chi potria mai dire . . .“ di *Isidoro Abbondo*, compositore finora quasi ignoto.

In questa sua monodia, l'unica nota finora, egli forma la melodia del canto solo in accordo con la costruzione ritmica-metrica e con lo spartimento in

9

E fronte fottipar di Gio fu mio & fronte fottipar  
 di Gio fu mi ne l'huò trafitta ij ingiuriata in  
 Dio ne l'huò trafitta ij ingiuriata in Dio

2. Isidoro Abbondo, Monodia Deh, chi potria mai dire (Canoro pianto, Venezia 1613).  
 Cadenza autentica alla fine sulle parole „ingiuriata in Dio.“

versi dei testi. In Francesco Dognazzi invece incontriamo quel basso continuo assai mobile che procede in forma di ricche sequenze. Si tratta di una specie di individualizzazione del basso strumentale che spesso muove imitando la parte vocale superiore. Nella collana Canoro pianto si trova pure un interessantissimo esempio della forma primordiale del dialogo che darà origine, in seguito, a forme più alte, cioè all'oratorio e alla cantata profana. Si tratta qui di un dialogo tra un peccatore e il Cristo, ed era d'origine una composizione profana intitolata „Ferma, ferma, Caronte“, fatta dal sopraddetto Bartolomeo Barbarino. A. Patto sostituì un testo sacro a quel profano. Nello stampato si trova inserita una nota, cioè: Dialogo tramutato da quello che comincia Ferma, ferma Caronte, di Bartolomeo Pesarino.<sup>47</sup>

Il caso citato reca un esempio spiccante dei primordi del futuro oratorio

basato sul principio di domande e risposte alternate, cantate a solo, e che poi alla fine si uniscono in un duetto che è il culmine sonoro della composizione intera.<sup>48</sup> In quegli stessi dialoghi che fanno parte della monodia italiana bisogna scorgere la tendenza consapevole di arricchire di nuove forme e di un'espressione musicale più svariata il dominio del canto a solo. Nel suddetto dialogo, il Barbarino usa due chiavi differenti, quella di soprano a quella di tenore. L'alternarsi di due voci inuguali, assai raro nella monodia, ha in mira scopi drammatici. La contrapposizione di due voci dal colore tanto differente come la voce di uomo e quella di donna introduce nel dialogo contrasti sentimentali e commozioni drammatiche.

Il secondo volume della collezione *Troilus* è rappresentato da 24 monodie pubblicate sotto il titolo di *Motteti e madrigali* (Venezia 1614) dal monaco Dom *Serafino Patta* di Milano il quale visse poi al monastero dei benedettini a Monte Cassino.<sup>49</sup> (V. Suppl. IV.) Era organista; la sua occupazione prediletta e quasi esclusiva era la creazione di musiche sacre. Il Patta è uno dei rappresentanti della monodia italiana del puro stile fiorentino. Nelle sue monodie si

3. Bart. Pesarino, Dialogo: Ferma, ferma, Signore... (Canoro pianto, Venezia 1613).

alternano testi latini e italiani. Qual segno particolare della sua maniera di comporre dev'essere considerato il recitativo musicale privo di complessi melodici uniti, sebbene in talune delle sue monodie si senta la volontà di crear melodie. Il carattere melodioso delle sue composizioni però è dovuto a una serie di insiemi melodici minori, talvolta limitati a una sola battuta, ma costruiti in modo organico secondo il ritmo e il metro e in accordo coll'architettura dei versi usati. Autore di tali testi era *Angelo Grillo* con il quale il Patta stava al monastero di Monte Cassino. Piace al Patta l'uso di cadenze stereotipe. Egli ripete di regola le ultime frasi melodiche cambiando i gradi e praticando variazioni di poco rilievo. Esercitando tali maniere, egli rivela non poca destrezza nel comporre musica e raggiunge dippiù un'efficace densità strutturale. Insomma però si può dire che nelle monodie del Patta non si incontrano tratti

particolari e individuali, che il loro valore artistico è mediocre, che l'immaginazione armonica dell'autore è scarsissima e non può esser paragonata con i progressi armonici della scuola fiorentina.<sup>50</sup>

Il prossimo da citare nel seguito cronologico dei singoli stampati della collezione Troilus è il Veneziano *Girolamo Marinoni* del quale abbiamo parlato poco prima e delle cui composizioni la nostra collezione contiene *Il primo libro di motetti* (stampato a Venezia 1614).<sup>51</sup> (V. Suppl. V.) Nella detta collana il Marinoni ha musicato 19 monodie sacre su testi latini usando l'arioso. Il Salve Regina finale è a 2 voci. In gran copia viene usata la coloratura, e in quanto all'espressione, l'autore si attiene al linguaggio del Monteverdi senza però raggiungere in nessun modo il grado dell'arte di quest'ultimo. Le monodie del

The image shows a page of a musical score. On the left, there is a large, ornate initial letter 'A' in a square frame. To its right, the musical notation begins on a five-line staff. The lyrics are written below the notes: "De te Domine leua ut a nimiam meam Ad te Domine leua ut animam meam Deus meus Deus meus in te confido no erue". The score is characterized by a high density of notes, many of which are decorated with various ornaments and accidentals, indicating a highly ornate style. There are also some numerical figures (like 43, 6, 43) placed below the notes, possibly indicating fingerings or specific rhythmic values. The overall appearance is that of a highly decorative and technically demanding piece of music.

4. Serafino Patta, Monodia Ad te, Domine, levavi... (Motetti e Madrigali, Venezia 1614).  
Basso continuo numerato e ricca coloratura.

Marinoni rivelano un carattere solenne elevato e attraggono l'attenzione con la loro vivacità ritmica e con pensieri melodici immaginosi nei quali s'incontrano quà e là influssi del canto corale gregoriano, sebbene la declamazione moderna e la ricchissima coloratura facciano sparire tali spunti in gran parte.

Un altro autore presente nella collezione Troilus; anch'egli del gruppo fiorentino, è *Antonio Brunelli*, rappresentato da una collana di monodie a 1—3 voci intitolata *Scherzi, arie, canzone e madrigali*, secondo e terzo libro, Venezia 1614 e 1616.<sup>52</sup> (V. Suppl. VI.) Il Brunelli era nativo di Bagnarea presso Orvieto; vale dire che gli era concesso di imparare lo stile monodico proprio alle fonti. La formazione musicale gli fu impartita a Roma. Nel 1606 egli era Maestro di Cappella e organista a San Miniato, nel 1610 a Prato, e dal 1614 stava a Pisa ai servizi del granduca di Toscana; li aveva il posto di Maestro di Cappella a Santo Stefano. Il Brunelli era contemporaneo del monodista Radesca di Foggia; s'intende quindi perchè lo stile delle sue proprie monodie rimembri tanto quello di Radesca. Nel secondo libro di *Scherzi* (1614) vi sono 12 monodie del Brunelli, cinque di esse composte su parole del poeta Carlo Bocchineri.<sup>53</sup> Il terzo libro di *Scherzi* comprende 7 monodie strofiche del Brunelli e due altre di *Giovanni Bettini* („Quando vide pria d'Alcide“ e „Su

dal ciel l'aure Secundo . . ."), discepolo di Brunelli. Il Brunelli componeva le sue monodie nel tipico stile fiorentino, cosicchè esse non differiscono in nulla dal carattere generale dello stile di quel periodo; i pezzi recano tuttavia alcuni tratti particolari e di rilievo, anzitutto riguardo all'invenzione melodica. Nelle sue composizioni si incontrano ritmi interessanti e melodie indipendenti. P. es. nella monodia del Brunelli „Pur si rupp' il fero laccio . . .“ (Scherzi 1614), la melodia del canto è legata a una particolare figura ritmica di danza che pervade in modo quasi ostinato tutta la composizione prestandole un carattere di capriccio. Un esempio simile si presenta nella sua monodia „Bocc'amorosa,

5. Antonio Brunelli, Monodia: Pur si rupp' il fero laccio . . . (Scherzi, arie . . . Venezia 1614). Esempio di una ricca periodizzazione ritmica della melodia.

perche ritrosa . . .“ (Scherzi 1616); anche qui i singoli periodi melodici sono legati a formule ritmiche che procedono in ripetizione ostinata. In quest'ultimo caso però l'ostinato ritmico è l'effetto della dipendenza dell'ordinamento melodico dal ritmo e dal metro dattilico — trocaico della poesia scritta in pentesilabi.<sup>54</sup> Tale ripetizione della stessa formula ritmica è assai rara nelle monodie, dato che la libera divisione ritmica e metrica del testo per lo più non permetteva ai compositori delle monodie di costruire forme dal ritmo simmetrico che si ripetessero in modo stereotipo. Laddove compare tale ritmo stereotipato, l'effetto che esso produce nell'insieme della composizione, fatta secondo principi monodici, è forzato e pare esser prodotto dall'influsso della musica strumentale. Piace anche molto al Brunelli l'uso delle melodie ornate di melismi e ci si trovano in lui variazioni sul tema fondamentale. Nel terzo libro dei suoi Scherzi (1616) vi è un interessantissimo Balletto a 5 voci in forma di partita (suite). La distribuzione delle parti è facoltativa, vocale-strumentale. Alla detta composizione è aggiunta anche un'indipendente trascrizione per strumenti. L'insieme è costruito sopra un basso ostinato. Il Brunelli pubblicò pure Varii esercizi (1613) a 1—2 voci oppure per cornetti, flauti tedeschi e violini, poi Sacra cantica (1617) a 1—4 voci, Fioretti spirituali à più voci



(1626), 12 salmi concertanti e numerose Messe (1619). Scrisse pure due trattati teorici sul contrappunto.<sup>55</sup>

Il compositore Fra *Valerio Bona* (anche Buona), francescano, è rappresentato, nella collezione Troilus, da *Sei canzoni italiane a più voci* (Venezia 1614), delle quali però si è serbato soltanto il basso continuo.<sup>56</sup> (V. supp. VII.) Le altre voci non si trovano alla Biblioteca universitaria di Praga. Valerio Bona nacque circa in 1560 a Brescia, visse ancora nel 1619 e morì, pare, a Verona,

6. Antonio Brunelli, Monodia: Bocc' amorosa, perche ritrosa... (Scherzi, arie... Venezia 1614). Esempio di una ricca periodizzazione ritmica della melodia.

Il suo primo posto era quello di maestro di cappella alla cattedrale San Francesco a Vercelli (1591), poi a Mondovì, circa il 1596 a Milano, nel 1601 alla cattedrale a Monti Regali; nel 1611 si parla di lui come del musicista a San Francesco a Brescia e finalmente, nel 1614 viene ricordato in qualità di prefetto a San Fermo Maggiore a Verona. Il Bona era compositore di musica polifonica sacra per lo più, sebbene abbia scritto pure composizioni vocali profane (motetti, canzonette, madrigali). È anche autore del trattato teorico „Esempi delli passaggi, delle consonanze e dissonanze“ (Milano 1596).

Frammentario è pure il volume seguente della collezione Troilus, composto di canzoni e sonate (*Canzoni e sonate*, Venezia 1615) di *Giovanni Gabrieli* (1557–1612). Anch'esso comprende soltanto il basso continuo della parte per organo.<sup>57</sup> (V. Suppl. VIII.)

L'autore meglio rappresentato nella collezione Troilus, quello dal più gran numero di composizioni, è *Enrico Radesca di Foggia* (morto nel 1625 a Torino), nativo di Foggia nelle Puglie. Vi sono raccolti tutti i suoi 5 libri di *Canzonette, madrigali et arie*, dei quali i volumi I–IV pubblicati a Venezia 1616 e il V volume pubbl. pur esso a Venezia nel 1617.<sup>58</sup> (V. Suppl. IX.) Radesca di Foggia stava ai servizi della Repubblica Veneziana in Dalmazia. Circa il 1597 egli si stabilì a Torino e diventò più tardi organista della cattedrale (dal 1605). Nel 1610 ottenne un posto di musicista alla corte di Don

Amedeo, figlio del duca Carlo Emanuele I di Savoia. Nel 1615 fu promosso al grado di maestro di cappella alla corte ducale di Torino. Circa il 1619 egli si sentiva già acclimato in quella città e firmava come „cittadino di Torino“ oppure come „Organista della Metropolitana di Torino & musico di Camera dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Sig. D. Amadeo di Savoia“. Nei suoi cinque libri di madrigali, canzonette, arie ci si trovano fuori di canzoni italiane anche canzoni spagnuole, canti da ballo e persino composizioni strumentali da ballo, composizioni di circostanza e alla fine del quarto libro vi è un doppio dialogo a 4 voci, molto interessante.<sup>59</sup> Le composizioni vocali di tutti i quattro libri sono a 2—4 voci; nel quinto libro soltanto ci sono tra i 21 pezzi sei monodie pure („Deh, perche non ho . . .“, „Con tanto amor . . .“, „Amorosa pietade . . .“, „Anima cara e pia . . .“, „Che tanti in questo lato . . .“, „Orsola quand'io miro . . .“).<sup>60</sup> Ogni testo delle composizioni vocali porta un titolo che indica in breve l'argomento della canzone. Sono per lo più poesie italiane amorose, qualche volta persino alquanto lascive (p. es. „Ahi traditor . . .“ del primo libro, 1616). Alcune di quelle poesie (tutte anonime) non sono prive di valore artistico. Il quinto libro presenta testi sacri, ma dal contenuto profano per lo più.

Nella formazione delle melodie il Radesca cerca di crear complessi chiusi, costruiti da periodi accoppiati a due a due, dimodochè la melodia si va talvolta svolgendo quale catena di frasi a due battute regolarmente ripetute, terminata da una breve coda. Sebbene però il Radesca cerchi di creare periodi melodici chiusi, nelle sue composizioni si fa valere piuttosto lo stile recitativo-declamatorio della camerata fiorentina. Quantunque egli non riesca a creare una linea melodiosa indipendente e i suoi canti portino sempre lo stesso carattere di declamazione, è tuttavia palese lo sforzo di servirsi della melodia per far distinzioni di carattere. Nel terzo libro p. es. egli pervenne a imprimere alla composizione un leggero carattere di scherzo. Nei suoi ritmi di danza si può scorgere l'influsso della musica italiana popolare.

In quanto al pensiero armonico vi è nel Radesca molto ingegno inventivo e atto a produrre effetti di suono. L'autore suole alternar i toni usando con preferenza quello in do mag., in fa mag., in sol mag., in sol min; la prima canzone a due voci nel terzo libro „Dopo che tu mi vuoi tradire . . .“ è segnata si-bemolle con due  $b$ , il che si incontra molto di rado nella musica di quel periodo. Il Radesca non usa invece il segno  $\sharp$ . Divaga spesso in toni paralleli o dominanti, ma le sue divagazioni tonali non sono intenzionali, anzi piuttosto inconsapevoli, quasi istintivi. *Ambros* ha ragione di richiamar l'attenzione (IV, 439) sulla sequenza ricca in armonia della canzone a due voci „Ohimè, se tanto amate“ nel secondo libro (1616); ecco la sequenza:

5	$\sharp$		$\sharp$		5	6	6	6	5	6	7
3		6		6	3	4	4	4	3	6	3
g	e	c	d	h	c	g	-----	d	b	a	d.
	$\sharp$										

Il basso fondamentale del Radesca è modellato con plasticità di suono e permette all'improvvisazione di farsi valere in alto grado.

Nella composizione il Radesca usa quà e là uno stile alquanto arcaico e tradizionale con imitazioni leggermente indicate, il che ricorda lo stile madrigalesco più antico. Quel carattere arcaico compare anche in alcune cadenze e nella notazione. Così p. es. si vede nel basso del primo libro la

legatura „cum opposita proprietate“. Il teorico e notevole compositore italiano Adriano Banchieri (1577—1634) molto stimava la creazione del Radesca, tanto da tentare persino di imitare lo stile di lui in un suo madrigale (probabilmente del 1605) intitolato *La barca di Venetia*.

Rappresentante dello stile veneziano era pure *Giovanni Francesco Capello* colla sua collana *Madrigali et arie* (Venezia 1617), che fa parte anche'essa della collezione Troilus.<sup>61</sup> (V. Suppl. X.) Il Capello era nativo, pare, di Venezia. Nel 1610 egli firma come membro della Congregazione fiesolana e circa il 1613 egli è organista della chiesa Madonna delle Grazie a Brescia. La collana *Madrigali et Arie* comprende 29 monodie in tutto. Le melodie alquanto insolite

Madrigale. Tutto di note bianche.

Allidetto mio Sole A tuoi dolci pallori Ferde

l'alba vermiglia i fuoico lo ri Pallideta mia morte Alle tue dolcie

7. Giovanni Francesco Capello, Monodia: Pallidetto mio sole... (*Madrigali et Arie*, Venezia 1617). Tutto di note bianche.

sono assai libere, anzi qualche volta indipendenti dai valori ritmici e metrici del testo, benchè il Capello sia uno dei rappresentanti della primaria monodia italiana accompagnata. La parte melodica delle sue composizioni è spesso costruita in forma di sequenza e assume pure elementi popolari. Nella stilizzazione delle sue melodie, anzitutto nel suo cromatico si sente l'influsso indiscutibile della musica monteverdiana.<sup>62</sup> Il cromatico presta un carattere sentimentale malinconico alle monodie capelliane. Per tali qualità *Ambros* (IV, 446) non esita di paragonare il Capello con Alessandro Stradella, stimando molto il pensiero armonico di lui, pensiero nuovo e ardito. La dicitura musicale del Capello è interessante anche dal punto di vista della modulazione e dell'armonia. Le frequenti divagazioni tonali, alquanto ardite nel suo periodo, sono prodotti dal cromatico. Le composizioni del Capello attrassero l'attenzione di Michael Praetorius il quale nel suo *Syntagma musicum* (III, 241) tiene in alto pregio le musiche capelliane.

Del numero dei Meridionali troviamo nella collezione Troilus Don *Giacomo Fornaci* di Chieti presso Napoli, monaco celestiniano, autore di canti amorosi a 1—3 voci intitolati *Amorosi respiri* (Venezia 1617).<sup>63</sup> (V. Suppl. XI.) Il Fornaci è uno dei migliori monodisti italiani. Finora non si sa quasi nulla

della sua vita. Gli Amorosì respiri comprendono 25 pezzi, cioè 16 monodie, 7 canzoni a 2 voci, 3 canzoni a 3 voci, tutte composte su testi di argomento amoroso, popolari allora. *Ambros* (IV, 451) paragona il Fornaci con Fr. Capello e finisce col dire che, mentre il Capello sa affascinare l'uditore con la sua espressione alta e desiosa, il Fornaci sia meschino e insulso, autore di composizioni artificiose, prive di continuità naturale. Mi pare che l'opinione di *Ambros* sia avventata e la valutazione troppo negativa, poco fondata sullo studio diretto dell'opera del Fornaci. Vorrei dire invece che dopo di aver studiato quelle composizioni più a fondo, sono giunto a pretendere che egli sa cogliere con ottimo esito la caratteristica musicale e drammatica. La sua arte di infondere vita musicale e drammatica al soggetto letterario e di aumen-

Voci sol. Amorosì Alterezza Dialogo. Eurillo, e Lilla. 11

Vengo per esser bella o sete Lilla crudei? Amor rubella? O DA...

mor son ferocissima? Ma non mi può fermar se non l'Amor? Per il mio Madre Amo...

8. Giacomo Fornaci, Dialogo: Dunque per esser bella... (Amorosi respiri, Venezia 1617).

tarne la commozione affettiva si palesa p. es. in un suo interessantissimo dialogo monodico (Amorosa alterezza. Dialogo. Eurillo e Lilla) che bisogna considerar come una delle più preziose composizioni della collana Amorosì respiri.

La composizione nella quale si alternano il soprano e il tenore è divisa in brevi periodi composti di poche (per lo più tre) battute. È in sostanza un dialogo amoroso in forma di domande e di risposte scambiate tra Eurillo e Lilla. Il dialogo è composto di 8 parti scritte nel patetico stile recitativo cacciniano, benchè vi si senta penetrare nella melodia l'elemento arioso in un modo assai risoluto. La melodia di tutta questa monodia dialogata è costruita sulla base di un solo motivo fondamentale che si fa valere attraverso la composizione intera, nondimeno le singole domande e risposte sono formulate in musica in tal modo da formar complessi indipendenti. La vivacità drammatica del dialogo è prodotta dalla differenza di suono e di colore tra il soprano e il tenore, cosicchè il tutto ricorda una piccola scena, nelle sue qualità fondamentali non aliena dall'opera e dall'oratorio, verso i quali essa si va indirizzando. L'espressione drammatica e l'intima commozione affettiva non è prodotta soltanto mediante l'alternarsi dialogico anzi essa è palese anche entro

l'architettura melodica. Vuol dire che nella melodia si può scorgere l'elemento drammatico ascendente, in particolar modo nelle parole „Aho, aho, aho, ma chi mi piace“, che vanno ascendendo nel soprano come climacus apostrofico in passi di terza per esprimere in musica nel modo più efficace l'intima commozione dalla quale scaturiscono le parole. Dippiù quel continuo variarsi del tono nelle singole parti produce una tensione interna. Con quanta efficacia sia espresso in musica ciascun singolo cambiarsi di tono, si può sentir dall'ultimo solo del tenore „E perchè a voi non piaccio“ il quale dopo il precedente canto desioso di Lilla risuona immediato, inaspettato, in forma di domanda triste dolorosa rassegnata. La suddetta monodia dialogata del Fornaci presenta un documento interessante e persuasivo del come nei limiti del canto a una voce si è effettuato l'importante procedimento della caratteristica drammatica musicata che ricorda il mirabile ingegno drammatico del Monteverdi.

L'ultima collana che fa parte della collezione Troilus è composta da una serie di intermezzi pubblicati da *Giovanni Boschetto-Boschetti* sotto il titolo sommario *Strali d'amore* (Venezia 1618).<sup>64</sup> (V. Suppl. XII.) Quegli intermezzi furono eseguiti il 14 febbraio 1616 alla corte del marchese Andrea Mایدالchini a Viterbo. Il Boschetti è nato circa il 1570 a Viterbo. Apparteneva alla scuola romana. Nel 1619 era direttore di coro al Seminario Romano, nel 1620 era maestro di cappella al convento benedettino Saxia ad S. Spiritum a Roma, e nel 1622, egli aveva lo stesso posto alla Santa Casa di Loreto. Poco dopo morì a Loreto, il 22 maggio 1622. Nel 1620 egli firma come „in ecclesia Archihospitalis S. Spiritus in Saxia Urbe Musices praefectus“. Gli Strali

The image shows a page from a musical manuscript. On the left side, there is a large, ornate initial letter 'A' enclosed in a decorative square frame with intricate scrollwork. To the right of this frame, the musical score begins. The first staff is a vocal line with the lyrics 'Hi me Ah!'. The second staff is a lute accompaniment. The following four staves are instrumental parts. The lyrics 'me io parto E nel partit io sento' are written below the vocal line and the instrumental parts. The music is written in a style characteristic of the early 17th century, with a focus on melodic ornamentation and rhythmic complexity.

9. Giovanni Boschetto-Boschetti, Monodia: Ahime, io parto... (Strali d'Amore, Venezia 1618). Esempio di una coloratura ricca e distesa.

d'amore constano di 35 brevi composizioni vocali, cioè 27 monodie, 4 canti a 2 voci, 4 canti a 3 voci. Il tutto è diviso in 5 intermezzi, scene musicali composte nello stile drammatico fiorentino su versi buccolici di piccole poesie pastorali e di villanelle popolari. Alla stampa vi è aggiunto uno scenario dettagliato e una esattissima descrizione della splendida decorazione scenica e dei costumi, cosicchè questo è un preziosissimo documento storico e culturale e alla volta una fonte importante della conoscenza più esatta delle riproduzioni teatrali di allora.<sup>65</sup> La decorazione barocca della scena poteva svolgersi in forma più perfetta a più fastosa proprio negli intermezzi, dato che essi erano la parte visuale più rilevante di quelle rappresentazioni attrattive. Tale decorazione si valeva di tutte le particolarità dell'arte barocca, specialmente della pittura e dell'architettura. La decorazione scenica degli Strali d'amore era conforme al gusto naturalistico del tempo, cercava di ottenere effetti visuali sensuali che dovevano aumentare il carattere sensazionale della rappresentazione. La scenografia, lo stesso che i testi, la musica e la coreografia cercavano di raggiungere una forza espressiva naturalista e brutale quanto mai.<sup>66</sup> I cinque intermezzi degli Strali d'amore rappresentano la storia amorosa di Marte e di Venere. Compaiono cantori solisti i quali cantano nello stile monodico recitativo e rappresentativo, mentre le parti per coro sono scritte in falsobordone che è più antico. I balli sono inscenati secondo le teorie del coreografo Cesare Negri il cui trattato sulla danza sta in capo alla collezione Troilus. Nelle arie da solo entrano elementi melodici popolari che si fanno sentire nella stilizzazione della linea melodica poichè essa è divisa in battute a tempi binari e ternari. Tutto quel complesso di intermezzi si va svolgendo in una serie di forme minute, quasi frammentarie. Il Boschetti usa spesso la coloratura, ma in funzione onomatopeica, tale da approfondire il senso psicologico del testo. Si può quindi dire che la coloratura del Boschetti è destinata in gran parte a drammatizzare. Nelle melodie si può investigare l'influsso di Giulio Caccini.

Ultimo nella serie delle singole parti è il trattato teorico di *Giovanni Battista Rossi*, intitolato *Organo de cantori per intendere se da sè stesso ogni passo difficile che si trova nella musica* (Venezia 1618).<sup>67</sup> (V. Suppl. XIII.) Il Rossi era nativo di Genova, monaco, sulla cui vita poco si sa finora. Il trattato del Rossi la cui parte seconda comprende anche parecchie composizioni a 2—5 voci, espone i problemi della notazione mensurale. Nel 1618 il Rossi pubblicò anche una Messa a 4 voci.

\*

Di tutto quello che fu detto segue che la monodia più e meglio rappresentata nella collezione Troilus è quella del gruppo italiano settentrionale, particolarmente la monodia veneziana. Novità nell'uso degli accordi e del colore ai servizi di un'armonica assai evoluta costituiscono l'importanza principale di quello stile e sono rivolte anzitutto a ottener effetti drammatici nell'espressione musicale. Quel colorismo armonico e l'elemento drammatico sono presenti in quasi tutta l'Italia settentrionale, cioè nel territorio di dove traggono origine i più dei compositori della collezione Troilus. Del numero dei veneziani troviamo nella collezione Giov. Francesco Capello, Amedeo (Amadio), Freddi e Girolamo Marinoni. Dalla prossima Padova sarebbe da notare Bartolomeo Barbarino che stava ai servizi dell'arcivescovo della detta città. Stefano Bernardi e Valerio Bona erano Veronesi, Francesco Dognazzi e Amante Franzoni erano Mantovani, Radesca da Foggia era Torinese. La monodia fiorentina non

è tanto frequente nella collezione Troilus benchè vi si trovino i rappresentanti più notevoli della camerata fiorentina. La nota più distintiva dello stile fiorentino era il carattere lineare, recitativo della melodia, mentre l'armonia, l'accordo, l'elemento verticale hanno un'importanza secondaria. Nelle monodie composte nello stile fiorentino e toscano non si sente quello stimolo impressionante prodotto dalle armonie come lo si conosce dalle monodie veneziane e romane. Del numero dei rappresentanti più distinti dello stile recitativo fiorentino troviamo nella collezione Troilus anzitutto Giulio Caccini e Jacopo Peri. Lo stile fiorentino narrativo è rappresentato pure da Vincenzo Calestani e da Antonio Brunelli che era nativo di Bagnarea presso Orvieto e quindi stava proprio alla culla dello stile recitativo. La sfera meno esposta nella collezione è quella di Roma e di tutta l'Italia Meridionale. Alla Scuola romana che porta al colmo tutto quello sviluppo musicale scaturito per prima da fonti fiorentine era poi riserbata la sintesi insigne del recitativo commosso con l'aria ricca di lirismo struggente e la combinazione del principio lineare delle melodie con ricche fantasie armoniche. Tali fatti erano un indirizzarsi consapevole verso le forme monumentali dell'oratorio e della cantata. Nella collezione Troilus s'incontrano tre compositori soltanto che possono essere considerati come meridionali tanto per la loro origine quanto per l'attività artistica. Sono: Giovanni Boschetto-Boschetti da Viterbo, Giacomo Fornaci da Chieti presso Napoli e Serafino Patta vissuto al convento di Monte Cassino. Il fatto che nella collezione Troilus vi è palese una considerazione meno intensa dell'Italia centrale e della meridionale sarebbe da spiegare col gusto individuale del Troilus che preferiva lo stile dei Veneziani e dei settentrionali allo stile fiorentino e romano. A tale realtà contribuì in certo modo anche l'origine di Troilo nato nel Tirolo meridionale, dunque in un paese molto propizio all'arte italiana del Nord.

Anche i singoli stampati della collezione Troilus manifestano la provenienza settentrionale se non addirittura veneziana. Gli stampati uscirono in gran parte dalle stamperie veneziane di Bartolomeo Magni e di Giacomo Vincenti. Bartolomeo Magni era erede della famosa officina dei Gardana.<sup>68</sup> Un solo stampato della collezione, cioè le Nuove invenzioni di balli (1604) del Negri, fu pubblicato a Milano da Girolamo Bordone; non era a Venezia, ma era tuttavia nell'Italia settentrionale.

È interessante che negli stampati non vi siano per lo più annotati i nomi degli autori dei testi a eccezione della collana Canoro pianto (1613) di Angelico Grillo e in quella di Serafino Patta Motetti e madrigali (1614), nelle quali è citato il nome dell'autore non conosciuto, P. Abate Angelo Grillo del convento di Monte Cassino. Nella collana Scherzi, arie, canzonette e madrigali (1614) di Antonio Brunelli sono citati due autori-poeti, cioè Carlo Bocchineri e Ferdinando Saracinelli.

Conchiudendo si può dichiarare che senza dubbio la collezione Troilus non è soltanto un documento-fonte dei più importanti della monodia italiana accompagnata, anzi che esso fa parte del complesso di tali monumenti della prima parte del secolo XVII stampati e diffusi nell'Europa centrale. Riguardo alla storia della musica, la collezione vale molto perchè essa contiene parecchi stampati unici che non si trovano neppure nelle grandi biblioteche musicali all'estero. Tra quegli stampati unici della coll. Troilus bisogna citare prima di tutti Il primo libro de motetti (1614) di Girolamo Marinoni, poi i Madrigali et arie (1617) di Francesco Capello e anche gli intermezzi Strali d'amore (1618)

di Boschetto-Boschetti. Per la storiografia musicale ceca la collezione è tanto più interessante e più preziosa in quanto essa attesta innegabilmente il come la monodia italiana andava penetrando in Boemia dai primi anni della sua esistenza. Nella musica ceca la collezione significa quasi un importantissimo limite allo svolgimento dello stile. Le composizioni che ne fanno parte hanno costituito la base sulla quale poté svilupparsi lo stile caratteristico della musica vocale ceca del sec. XVII. Non si può però far a meno di notare che la monodia italiana e il nuovo stile fiorentino non abbia potuto aver tanta influenza e quindi non abbia nemmeno potuto fruttificare tanto, quanto avrebbe potuto fare in un altro periodo della storia ceca moderna, vuol dire in un periodo di calma politica e di condizioni economiche più favorevoli.

#### Annotationi

<sup>1</sup> Della monodia italiana coltivata nel ambiente stilistico della camerata fiorentina mi sono occupato nello studio *Italská monodie* (Monodia italiana, Akord 1934, No. 5, 1<sup>ma</sup> maggio 1934), e specialmente nell'ampia monografia *Slohové problémy italské monodie* (Problemi stilistici della monodia italiana, Praha—Brno, 1938). V. anche i miei studi parziali attinenti a quel tema, cioè: *Contribution au problème de l'esthétique musicale chez René Descartes*, (Revue musicale XI, 1930, No. 109, pp. 289—301), *Les madrigaux à voix seule de Luzzasco Luzzaschi*, (Revue musicale XIII, 1932, No. 127, pp. 11—23), *Slohové a ideové prvky barokní hudby* (Elementi stilistici della musica barocca, Brno 1934) e *Hudební estetika v Descartesově Compendiu musicae. Příspěvek k dějinám barokních hudebních traktátů* (L'Estetica musicale nel Compendium Musicae del Descartes. Contributo alla storia dei trattati musicali del periodo barocco, Praga 1945); quest'ultimo era un lavoro aumentato e completato dall'originale francese sulla Revue musicale 1930.

<sup>2</sup> Del numero di quegli studi voglio notare almeno i più importanti, cioè: *Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století* (Inventario delle musiche dalla fine del sec. XVII depositate al castello di Tovačov, Musikologie I, 1938, p. 45 e s.); *Duch českého hudebního baroku* (Lo spirito della musica ceca barocca, Brno 1940); *Morava v barokní hudbě 17. a 18. století* (La Moravia nella musica barocca del sec. XVII e XVIII nella collezione dello stesso nome, Brno 1942, p. 9 e s.); *Italská monodie z doby raného baroku v Čechách* (La Monodia italiana del primo periodo barocco in Boemia, Olomouc 1945); *Origines et débuts de la musique baroque en Bohême. Contribution à l'histoire de la chanson italienne à une voix* (Nella collana Musique des nations, Praha 1948, p. 157 e s.).

<sup>3</sup> Minute date biografiche sul soggiorno praghese di Ph. de Monte negli anni 1588—1592, 1593 e 1595 nell'Archivio Centrale dello Stato a Praga (sign.: SM B 26) e anche su fotocopie alla Sezione Storia della Musica di Moravské Museum a Brno. Vedi A. Smijers in *StzMw IX*, 1921, 47—52; G. van Doorslaer, Ph. de Monte, célèbre musicien du XVI<sup>e</sup> siècle (Mecheln 1895); *lo stesso*, La vie et les oeuvres de Ph. de Monte (Mémoires de l'Acad. Royale de Belgique I, Bruxelles 1921); *lo stesso*, Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. i. J. 1582 unter der Leitung von Ph. de Monte (ZfMw XIII, 1931, 481 e ss.); *lo stesso*, La chapelle musicale de l'empereur Rodolphe II en 1594 sous la direction de Ph. de Monte, (Acta musicologica V, 1933, No. 4); J. van Nuffel, Ph. de Monte (Proc. Mus. Ass. LVIII, 1931).

<sup>4</sup> Le composizioni del Formellis sono documentate a Berlino, a Londra, a Monaco in Germania, anzitutto a Wroclaw. A Praga tra altri pure nella collezione Novi thesauri musici liber primus (Venezia, Gardano 1568). V. H. Federhofer, États de la chapelle musicale de Charles — Quint (1528) e de Maximilien (1554), Revue belge de musicologie, IV, 1950, p. 180.

<sup>5</sup> Dal Köchel il Regnart morì il 5 luglio 1599, mentre una fonte di Innsbruck del 30 ottobre 1599 parla del Regnart come se fosse morto da molto tempo. V. Walter Senn, Musik und Theater am Hof zu Innsbruck (Innsbruck 1954, p. 79 e s.).

<sup>6</sup> Sayve pubblicò le composizioni seguenti: Il primo delle canzoni a la Napoletana a cinque voci (Wien, Creuzer 1582), Teutsche Liedlein mit vier Stimmen..., (Wien, Formica 1602), in collaborazione col Regnart, e alla fine la raccolta monumentale Sacrae Symphoniae quas vulgo motetas appellant (Žatec, Fidler 1612) in 12 toni con 141 composizioni. V. Roger Bragard, Histoire de la musique belge (Bruxelles 1946); *lo stesso*, L. de Sayve, 1549—1614 (Liège 1934); Hellmut Federhofer, L. de Sayve an der Grazer Hofkapelle (Revue Belge de Musicologie III, No. 4, Bruxelles 1949).

<sup>7</sup> Date biografiche minute sul soggiorno praghese del Luython e atti di eredità postumi



(1640!) nell'Archivio centrale di Stato a Praga (registri e fotocopie alla Sezione Storia della Musica del Museo di Moravia a Brno). A Praga furono pubblicate in gran parte le sue opere, cioè: *Sacrae cantiones* a 6 voci (Praga 1603); *Lamentationes* a 6 voci (Praga 1604); *Liber I. Missarum* a 3—7 voci (Praga 1609—1611). *V. L. de Burbure*, Charles Luython, comp. de musique de la Cour impériale (Bruxelles 1880); *A. A. Smijers*, K. Luython als Motettenkomponist (Wien 1917); *lo stesso*, K. Luython (Tijdschrift XI, Amsterdam 1923).

<sup>8</sup> Composizioni di Jacob Hasler sono attestate specialmente a Berlino, a Monaco in Germania, a Wroclaw, anzitutto in collezioni stampate, altre pur in quella di *Klingenstein*, intitolata *Rosetum Marianum* (Dillingen 1604).

<sup>9</sup> Delle composizioni del Gallus furono pubblicate a Praga le seguenti opere: *Undique flammatis Olomucum sedibus arsit* (7 voci, Praga 1579), *Selectiores quaedam missae* (4 libri, 4—8 voci, Praga 1580), *Opus musicum* (motetti a 4—12 voci, 4 libri, Praga 1586, 1587, 1587, 1591), *O miserum, hoc tristi qui vitam ducere saeculo* (Praga 1587), *Epicedion* (Praga 1589), *Harmoniarum moralium* (3 libri, 4 voci, Praga 1589—1590), *Harmoniae variae* (4 voci, Praga 1591), *Harmoniarum moralium* (Praga 1591), *Sacrae cantiones* (Praga 1597), *Motettae, quae praestant omnes* (Praga 1610). *V. J. Mantuani* in DTÜ VI, 1 (Wien 1899); *E. W. Naylor*, J. Handl (Gallus) as Romanticist (SIMG XI, 1909—1910); *P. Pisk*, Die Messen von J. Gallus (Dissert., Wien 1917); *lo stesso*, Das Parodieverfahren in den Messen des J. Gallus (StzMw V, 1918, pp. 35—48).

<sup>10</sup> *V. Karel Chytil Uměň v Praze za Rudolfa II*, (L'Arte a Praga sotto Rodolfo II, Praga 1904).

<sup>11</sup> Sotto Ferdinando I la cappella di corte era composta di 33 cantori, un maestro, un vicemaestro e un organista. Da 1543 a 1545, primo maestro era *Arnoldus de Prugkh*.

<sup>12</sup> Riguardo alla cappella rodolfina vedi la seguente letteratura: *Lud. Köchel*, Die kaiserliche Hofmusikkapelle 1543—1867 (Wien 1869); *A. Smijers*, Die kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543—1619 (StzMw 1919—1922); *Gerhard Pietzsch*, Zur Musikkapelle Kaiser Rudolfs II., (ZfMw XVI, 171 e s.); *Alfred Einstein*, Italienische Musik am Kaiserhofe vor der Stilwende um 1600 (Alt-Prager Almanach 1927); *Vlad. Helfert*, Dvůr Rudolfův: Dvorská kapela (La corte di Rodolfo: La Cappella di corte, nella collana: Co daly naše země Evropě a lidstvu — Il contributo dei nostri paesi alla cultura dell'Europa e dell'umanità), Praga 1939, pp. 146 e s.

<sup>13</sup> Secondo *Antonín Rybička*, Umělců na dvoře českém za Rudolfa II. (Gli artisti alla corte boema di Rodolfo II, Pam. arch. XV, 1892, pp. 684—685), la cappella di corte di Rodolfo II era composta, nel 1596, di membri seguenti: maestro Ph. de Monte, 2 organisti, 4 musici, 1 liutista, 6 bassi, 11 tenori, 8 contralti, 3 soprani, 1 copista di musica, 1 concordatore, 1 precettore di canto per il coro di ragazzi, 16 ragazzi cantori e 2 servitori. Insomma 57 persone; *Bohdan Jedlička* nell'articolo intitolato *Hudební kapela cis. Rudolfa II., krále českého* (La cappella di musica dell'Imperatore Rodolfo II, re di Boemia, Dalibor II, 1874, pp. 291—292), narra che dopo il 1600 la cappella di corte era composta nel modo seguente: 1 maestro, 1 vicemaestro, 5 musicisti di camera, 7 bassi, 5 tenori, 3 contralti, 1 soprano, 3 organisti, 1 copista di musiche, 1 concordatore, 1 precettore per il coro di ragazzi, 16 ragazzi cantori. In tutto 45 persone. Una cappella di molto più numerosa possedeva Ferdinando II (1619—1637) a Vienna. Questa cappella era composta per lo più di musicisti italiani. Nello schema ufficiale della corte imperiale di Vienna, pubblicato da *Elzevir* a Amsterdam, 1637, col titolo *Status particularis Regiminis S. C. Majestatis Ferdinandi II.*, il numero è diviso in modo seguente: maestro Joh. Valentini, 2 organisti, 19 sonatori di vari strumenti, 7 bassi, 7 tenori, 5 contralti, 4 soprani, 14 trombetti, 1 timpanista, 12 ragazzi cantori col loro precettore, 1 copista di musiche, 1 calcante, 1 liutista, 2 fattorini fabbricatori di strumenti. In tutto 77 persone.

<sup>14</sup> *V. Elinor Dohrn*, Marc'Antonio Ingegneri als Madrigalkomponist (Hannover 1936) e *Alfred Einstein*, The Italian Madrigal (Princeton e Oxford 1949).

<sup>15</sup> Nel proemio a quei madrigali stampati (Il VI Libro de Madrigali a 5 v. con alcuni a 6 et un dialogo a 7 nel fine, Venezia, G. Scotto) dedicati a Ettore Caracciolo il 1. marzo 1591, si legge la seguente annotazione: "... nel tempo ch'io dimorai a Praga appresso il R. Arcivescovo di Bari, Nuntio per Sua Santità all'Imperador Rodolfo, al cui servizio si trovava Filippo di Monte". *Alfred Einstein* colloca St. Felis tra i musicisti raggruppati intorno al compositore Gesualdo da Venosa e membri della sua cosiddetta Accademia (The Italian Madrigal II, p. 689). V. pure *A. Einstein*, The Elizabethian Madrigal and „Musica Transalpina“ (Music and Letters, XXV, 1944, pp. 66—77).

<sup>16</sup> *V. Fétis*, Biographie universelle VI, 1864, p. 146.

<sup>17</sup> Sul monumento sepolcrale di O. Vecchi si legge la nota seguente: "... a Rudolfo Imp. accersitus ingravescente jam aetate recusato munere". Pare che l'invito fatto al Vecchi

si riferisca all'anno 1603, cioè al tempo in cui a Modena stava l'invito imperiale che aveva il compito di portar il Vecchi a Praga. Si è serbata anche una lettera del 17 maggio 1604 indirizzata al duca di Modena, nella quale il musicista di corte Cesare Florio invita H. Vecchi a Praga. In Italia il Vecchi stava in relazioni con Camillo d'Austria, conte di Correggio. Tali relazioni diedero origine ai rapporti del Vecchi alla corte imperiale di Austria e all'invito fatto al maestro di venir a Praga. Sui rapporti del Vecchi a Praga riferiva *Joh. C. Hol* nello scritto *Horatio Vecchi als weltlicher Komponist* (Basel 1917). V. pure altri scritti di *J. C. Hol*: *Horatio Vecchi* (RMI 1930), *Horatio Vecchis weltliche Werke* (Straßburg 1934), *L'Amfiparnasso* e *Le veglie di Siena* (RMI 1936) e *Le veglie di Siena di Horatio Vecchi* (RMI 1939).

<sup>18</sup> Le composizioni dell'Agazzari come quelle di Orazio Vecchi sono citate nell'inventario della cappella rožmberkiana a Český Krumlov. Quell'inventario fu costituito il 19 agosto 1610.

<sup>19</sup> P. es. lo scrittore padovano *Francesco Portinaro* che stava ai servizi del cardinale d'Este dal 1568, dedicò, nelle sue Vergini (1568) una composizione a 5 voci all'arciduca Carlo e un dialogo a Massimiliano II. Nel 1572 *Marc'Antonio Ingegneri* dedicò una composizione a Massimiliano II. *Giovanni Battista della Gostena* dedicò, nel 1584, il primo libro di madrigali a cinque voci (Venezia 1584) all'imperatore Rodolfo. Nella dedica egli si vale di esser discepolo di Ph. de Monte e di aver il favore di Massimiliano II: „havendomi maggiormente questo talento qual si sia in quella corte acquistato nella servitu della felice memoria di Massimiliano II per opera di M. Filippo di Monte...“ (V. *Vogel* I, 305). Il Della Gostena stava parecchio tempo ai servizi di Massimiliano. *Pietro Antonio Bianco* dedicò il primo libro di madrigali di 1582 a Georg Kisl, figlio del presidente di corte. *Cesare de Zaccaria* di Cremona dedicò, nel 1590, le sue Canzonette a quattro voci allo scalo imperiale Chr. Waldburg. Il musico imperiale *Constantino Ferrabosco* scrisse le sue Canzonette a 4 voci (1590) per Christ. Fugger. (V. *Vogel* I, 226). *Giorgio Florio* (Flori) che era occupato alla cappella imperiale dedicò le sue composizioni, nel 1576, all'imperatore Massimiliano, nel 1577 a Rodolfo II, e la sua collezione di madrigali intitolata *Il Primo libro di Madrigali a sei voci* (Venezia 1589) all'arciduca Ferdinando (V. *Vogel* I, 242). *Alessandro Orologio*, primo trombetta e musicista e dal 1603 vicemaestro della cappella di Rodolfo II, dedicò all'imperatore *Il Primo libro di madrigali a cinque voci* (Venezia 1586, v. *Vogel* II, 31). Anche *Camillo (Joannotti) Zanotti*, nato a Cesena, fecondissimo compositore e dal 1586 al 1591, vicemaestro della cappella di Rodolfo II, scriveva per l'imperatore i suoi madrigali a cinque (1587) e a sei voci (1589) (v. *Vogel* II, 352—353). All'imperatore Mattia fu dedicato dal suo maestro di cappella *Lambertus de Sayve* la composizione „Treu Liedlein“ (stampato ad Amburgo senza data). *Ph. de Monte* dedicò il quarto libro di madrigali (Venezia 1571) a Massimiliano (v. *Vogel* I, 483) il quinto, l'ottavo e il decimo libro di madrigali (Venezia 1580, 1581, 1584) a Rodolfo II (v. *Vogel* I, 478, 486—487) e il quarto libro (Venezia 1580) al gran ciambellano (Obristkammerer) imperiale Wolfgang Rumpf. Il de Monte non partecipò però in nessun modo a quel movimento che cercava di introdurre alla corte imperiale di Praga la musica italiana, anzitutto la villanella e la canzonetta.

Il compositore tedesco *Samuel Besler* (1574—1625), nativo di Brieg nella Slesia prussiana di allora, dedicò all'arciduca Mattia una collana di composizioni a otto voci intitolata *Melos harmonicum*, per onorare il suo arrivo a Wroclaw il 18 settembre 1611. Nel 1620 egli celebrò pure il Re Invernale Federico di Pfalz con due composizioni a otto voci scritte sul tema di canti salmodici francesi (nella coll. *Citharæ Davidicæ Psalmorum selectorum prodromus. Pro Augusto Auspicatoque Augustissimi Bojemorum Regis Friderici I. Wratislaviæ Silesiæ Metropolitani Ingressu adornatus &... dedicatus à ... 1620*). Vedi *Otto Ursprung*, *Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes* (AfMw VI, 1924, p. 268). In strette relazioni colla cappella imperiale stava pure il compositore spagnolo *Matteo Flecha*, il minore (nato circa il 1520, morto nel 1604), che venne più volte a Praga e persino vi stava parecchio tempo. A Praga pubblicò il *Libro de Musica de punto* (1581), *Divinarum Completum Psalmi*, *Lectio brevis et Salve Regina cum aliquibus motettis* (Praga 1581) e la collezione di composizioni di suo zio *Ensaladas de Flecha* (Praga 1593) dedicata all'arciduca Ernesto di Austria. Il Flecha minore stesso dedicò i suoi madrigali a Massimiliano II nel 1568 (v. *Vogel* I, 242).

<sup>20</sup> Il favore che godevano le villanelle e canzonette nella società feudale di Praga al principio del sec. XVII viene menzionato da *Alfredo Einstein* nello studio *Italienische Musik am Kaiserhofe vor der Stilwende um 1600*, pp. 126 e s.

<sup>21</sup> Riferimenti sulla monodia italiana in Boemia nel secolo XVII presenta *Paul Nettl* in due studi, cioè *Über ein handschriftliches Sammelwerk von Gesängen italienischer Frühmonodie* (ZfMw II, 1919—1920, 83 e s.) e *Eine Sing- und Spielsule von Antonio Brunelli* (ibid. pp. 385 e s.). V. pure: *Nettl*, *Musikbarock in Böhmen und Mähren*, Brno 1927.

<sup>22</sup> *Alessandro Ghivizzani*, nato a Lucca, stava in principio probabilmente ai servizi della

corte di Firenze; 1619—1620 fu nominato maestro di cappella della Signoria a Lucca e alla fine era occupato alla corte Farnese a Parma. Nel 1609 sposò la figlia di Giulio Caccini, Settimia, cantatrice prominente che ebbe molto successo nei drammi musicali del Monteverdi: Arianna (Mantova 1608), Torneo (Parma 1628). La composizione „Da la fonte del core“ del Ghivizzani uscì nelle Musiche di alcuni Eccellentissimi Musici, composte per la Maddalena, sacra rappresentazione di Gicvanni Batt. Andreini fiorentino (Venezia, B. Magni 1617). Alcune arie del Ghivizzani in collezioni di manoscritti del Liceo musicale a Bologna e nella Biblioteca Nazionale di Firenze. Sul conto di Settimia Caccini v. M. G. Masera, Una musicista fiorentina del '600: F. Caccini (RaM XIV, 1941, pp. 195 e s.).

<sup>23</sup> Nell'archivio musicale del castello di Kroměříž si trova (segn. No. 666) una monodia sacra dal sec. XVII del genere di cantata „Alma Redemptoris“ composta da un autore ignoto *Jan Zigula*. In quella composizione si alterna l'arioso col recitativo, canto solo coll'accompagnamento strumentale. Nello stile si sente un'eco remota della monodia fiorentina. Alla Sezione Storia della Musica al Museo di Moravia a Brno è depositata la composizione a una voce „Ho perduto la libertà“ di un ignoto autore circa dalla seconda metà del Seicento (segn. A 8905). Avevo trovato quella composizione scritta nello stile recitativo fiorentino nell'antico archivio del palazzo dei conti Vrbna a Fulnek in Moravia. È uno scarso documento di quel fatto che il nuovo stile poco riusciva a penetrare nell'ambiente provinciale in Moravia.

<sup>24</sup> Dei 59 compositori stranieri vissuti in Boemia, oppure autori di opere divulgate nei paesi nostri nei secoli XVI a XVII, ce ne sono tre soli Tedeschi. Inglese sono soltanto due tra i nomi più importanti. Si incontrano invece 26 Fiamminghi, 11 Italiani, 8 Francesi, 1 Spagnuolo, 1 Svizzero e 7 altri compositori finora ignoti. Analizzando etimologicamente quei sette nomi troviamo, che nemmeno uno di quei compositori è stato Tedesco d'origine. Non pretendo in nessun modo che tale enumerazione sia completa. Si tratta solamente di rapporti numerali.

<sup>25</sup> A tali opinioni tendenziose e false di certi musicologi tedeschi intorno allo sviluppo storico della musica ceca si oppone con ottimi argomenti *Camillo Schoenbaum* nel lavoro *Zur Problematik der Musikgeschichte Böhmens und Mährens* (Musik-Forschung X, 1957, No. 4, 56 e s.).

<sup>26</sup> La collezione Troilus è depositata alla Bibl. univ. di Praga sotto la segnatura: 11 B 41, tresor Bb 4. Intendiamo di far osservare ai lettori che tutti i richiami dei testi italiani sono fatti in modo anastatico; vuol dire che ritraggono rigorosamente la fonte e quindi non corrispondono all'ortografia né alla morfologia dell'italiano moderno. Ci siamo permesso di correggere soltanto l'interpunzione laddove l'uso scorretto poteva impedire la giusta comprensione del testo, e dippiù alcuni passi i quali nell'originale erano errori di stampa evidenti.

<sup>27</sup> L'importanza europea di quella fonte è già stata denotata, anzi rilevata da A. W. Ambros nel suo scritto: *Geschichte der Musik*, con le parole seguenti: „Als vielleicht „Exemplar unicum“ besitzt die Prager Universitätsbibliothek diese für die Geschichte der Monodie so überaus wichtige Sammlung von Gesängen. In demselben Bande finden sich die Gesänge von Brunelli, Capello, Marinoni, Fornaci, die „Strali d'amore“ und andere wichtige Denkmale aus der Incunabelzeit der Monodie. Ein kunstsinniger, hochgebildeter Rat Rudolphs II., Namens Troilus à Lessoth, der das Buch autographisch mit seinem Namen bezeichnet hat, ließ um 1616 „Das neueste aus Italia“ für sich nach Prag bringen und die Sendung in einen dicken Folioband zusammenbinden. Ich mache musikalische Geschichtsforscher auf den Schatz dringend aufmerksam.“ (T. IV, 3. ed. 1909, p. 439). Quella calda raccomandazione non fu però corrisposta, appena taluno dei musicologi stranieri notò l'esistenza di tale monumento di musica. Per la prima volta ho insistito sull'importanza della collezione Troilus nel mio lavoro *Italská monodie z doby raného baroku v Čechách* (La monodia italiana del periodo del primo Barocco in Boemia, Olomouc 1945), e nello studio *Origines et débuts de la musique baroque en Bohême* (Musique des nations, Praga 1948, 157 e s.).

<sup>28</sup> Nel suo lavoro bibliografico *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700* (2 tomi, Berlino 1892) *Emil Vogel* nota i singoli stampati della Collezione Troilus indicando pure in quali biblioteche musicali italiane alcuni di quegli stampati sono collocati. Descrivendo minutamente i singoli stampati farò richiamo alla bibliografia del Vogel a quegli esemplari nelle biblioteche straniere.

<sup>29</sup> Ricerche delle fonti concernenti il Troilus, fatte negli archivi cechi e negli stranieri ebbero scarsi risultati. Nella biblioteca e nell'archivio dell'antica canonica dei premonstrati di Strahov a Praga, dove sono depositati i resti della già ricchissima biblioteca di Troilus ho trovato pure le prime orme dell'attività di quest'ultimo a Praga. Informazioni più copiose sul Troilus ho ecquistato dagli archivi viennesi specialmente dall'Archivio di Stato e della

Corte, dall'Archivio della Camera, dall'Archivio Liechtenstein e dall'Archivio dell'Ordine Teutonico. Fuori delle fonti ho studiato la letteratura genealogica, in particolare i compendi seguenti: *J. Sinapius*, Schlesische Curiositäten, darin die ansehnlichsten Geschlechter des schlesischen Adels beschrieben werden (Leipzig, I. parte 1720, II. parte 1728); *Neues Preußisches Adels-Lexicon* (Leipzig 1842, vol. IV, 274); *Ernst Heinrich Kneschke*, Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexicon (Leipzig, 1870 vol. IX, 274—275); *J. Siebmachers großes und allgemeines Wappenbuch*, vol. IV, 11 parte, Der Adel von Osterreich-Schlesien (Nürnberg 1885, ed. Conr. Blažek); *Martin Kolář*, Ceskomoravská heraldika (L'Araldica di Boemia e Moravia), rimaneggiato da Aug. Sedláček (2 vol., Praga 1902 e 1925).

<sup>30</sup> Secondo il materiale genealogico trovato nell'archivio dell'Ordine Teutonico e le fonti depositate tanto nell'archivio del Ministero dell'Interno (sezione dell'antico archivio della nobiltà) quanto nell'Archivio di Stato e di Corte a Vienna (Reichsregister des Kaiser Ferdinand, Bd. II. Folio 142-V) si può provare con certezza che i singoli membri della famiglia Troilo stavano di casa nella zona dell'antica Silesia prussiana, anzitutto a Wroclaw e a Neiße. Notizie più minute sulla genealogia dei Troilo si trovano nel mio lavoro *Italská monodie z doby ranného baroku* (Monodia italiana del primo Barocco in Boemia, Olomouc 1945, spec. pp. 24—25).

<sup>31</sup> Il podere di Horní e Dolní Lessoty è stato comprato da Francesco di Troilo e di Roveredo dalla famiglia Lehde. Francesco di Troilo era il primo della famiglia arrivato in Silesia. V. *Sinapius*.

<sup>32</sup> *Heinrich Kneschke* dichiara nel Neues allg. deutsches Adels-Lexicon che Fr. Godefridus Troilus era „Landesältester und Deputirter der Fürstenthümer Schweidnitz und Jauer auf dem öffentlichen Convent, nachher in Breslau“ (vol. IX, 274—275). Nel materiale genealogico dell'archivio dell'Ordine Teutonico a Vienna I, vi sono 12 pezzi che toccano direttamente la famiglia Troilo. La più importante ne sarebbe la fonte Extrakt aus dem von Troilischen Familie von Kaiser Rudolph II sub dato 20. Oktober 1566 in Prag erteiltten Schutz und Schirmbrief (sign. 6965, v. atto 397—416, Frhr. v. Enzenberg). Citiamo dal contenuto una parte aggiunta più tardi „... Worunter in Sonderheit ein Uralter Vater Franciscus Godefridus als Königl. Mann und Landes ältester und in Fürstenthum Schweidnitz und Jägerndorf bei den öffentlichen Convent gewesenener Deputierter sich dem Vaterlande durch 40 Jahre lang in vielen Sachen nützlich erwiesen, dessen Sohn Franciscus Antonius auch als Kammerath in Schlesien gewesen ... desselben leiblicher Bruder Nicolaus bei dem Stifft zu Breslau als Praelat und Archidiaconus gewesen ... dessen jüngere Ferdinand Josef als General Major gewesen...“ Quell ampio manoscritto allega antenati dal periodo circa il 1566. La parte dalla quale è copiata la citazione, non è datata, ma dal paragone con altre fonti si può supporre con ogni certezza che il sopracitato Fr. God. Troilus è quello di cui intendiamo di parlare. L'atto stesso è una copia dal periodo circa il 1700 e porta gli stemmi dei Troilo.

<sup>33</sup> Un testimonio del favore della corte praghese di cui Troilus godeva, viene addotto da una fonte depositata nel Reichsregister des Kaiser Rudolf II., Bd. XVII, Folio 89 nell'Archivio di Stato e di Corte a Vienna. L'imperatore Rodolfo II invia al suo servitore e consigliere imperiale Franciscus Troilus a Lessoth una missione nella quale speciali privilegi e franchigie vengono impartite alla famiglia. La missiva è datata il 2 ottobre 1586 a Praga. Una simile fonte si trova nell'archivio di Stato e di Corte a Vienna nei Reichsregister des Kaiser Mathias, Bd. II, Folio 256. L'imperatore Mattia concede il titolo di consigliere effettivo al suo servitore F. G. Troilus a Lessot per servizi fedeli che questi da molti anni gli rendeva, anche sacrificando i suoi beni, come aveva fatto prima pure al defunto imperatore Rodolfo II. Dato a Vienna il 15 gennaio 1617. Per ordine dell'imperatore firmato da Christoph Braxle(?). Nell'Archivio di Stato e di Corte a Vienna vi è depositato, sotto la segnatura D—T 167, un atto col quale viene concesso il titolo di consigliere imperiale a Fr. G. Troilus. Ecco il breve contenuto del manoscritto tedesco: Per ordine dell'Imperatore la Camera di Corte a Vienna è incaricata di conferire, mediante la sua cancelleria subordinata, il titolo di Consigliere imperiale a Fr. G. Troilus a Lessot. Questo titolo viene conferito a Fr. G. Troilus perchè già dai tempi di Rodolfo II egli aveva reso molti servizi efficaci all'imperatore e anche al presente governo egli serve più di 10 anni adoprando per ciò i suoi non scarsi beni; per questi suoi servizi egli è remunerato col titolo di Consigliere imperiale. Dato a Vienna il 2 maggio 1617.

<sup>34</sup> Nell'Archivio di Corte a Vienna vi è sotto la segn. D—T 167 una minuta tedesca del 14 ottobre 1622 (dato a Vienna), colla quale l'imperatore Ferdinando comanda di presentar quel dono nuziale a Fr. G. Troilus.

<sup>35</sup> Della biblioteca Troiliana si sono servati a Strahov i tre volumi seguenti: *Don Antonio de Quevara*, Epistolae familiares (Anvers, Biuda de Martin, 1594, Segn.: AE VIII 89). Il libro

è scritto in spagnolo. *Josephi Averbachii, Eteostichorum Liber. Eiusdem aenigmatum de annis natalibus illustrium, ac clarorum aliquot virorum libellus* (Vitenbergae, Joh. Lufft, 1565, Segn.: D 945). Sul frontispizio di questo libro vi è la firma: Ex lib. Fran. God. Troili. È rilegato insieme con questo volume il libro di versi: *Eikones cum brevissimis descriptionibus* (Segn.: AD XIV 6) e di più un altro libro, cioè: *Christus crucifixus carmen cothurnatum* (Francoforti ad Moenum, 1576, Segn.: F 987). Sul frontispizio si vede una nota scritta dalla mano di Troilus: Ex dono Joan. Cnippii H. Engelh. est. Alla fine del libro vi è un'altra nota dalla sua mano. *Emptus Viennae Austriae 1629, 26. Aprilis. Il terzo volume contiene 3 libri di Symphoriano Campegio: 1, Hortus Gallicus, 2, Campus Elysius Galliae annoenitate refertus, in quo sunt medicinae compositae, herbae et plantae virentes, 3, Periarchon, i. e. de principibus utriusque Philosophiae sententiae* (Lugduni, M. G. Trechsel, 1533, Segn.: CU V 26). Sul frontispizio vi è la firma: Ex lib. Fran. God. Troili 1620. Il testo è spesso sottolineato dalla mano di Troilus. Secondo l'informazione di *Cyril Straka* (vedi la notizia sulla biblioteca Troiliana nella rivista *Časopis vlasteneckého musea v Čechách* 1913, p. 452) vi era sulla parte superiore della rilegatura del primo volume d'origine l'exlibris del Troilus che spari dal libro più tardi. Era un ex libris stemmato con una corona di alloro, con inquadramento lineare e con due nastri ornati di iscrizioni. Sul nastro superiore si leggevano le parole: *Nasci, pati, mori*. Sull'inferiore: *Franciscus Godefridus Troilo in Lessot. Sac. Caes. Mtis. Consiliarius. (V. Suppl. XIV.)* Incisione in legno circa dal 1570, probabilmente di Jost Amman, segn.: I. A oppure I. K., 132×182 mm. La descrizione e la riproduzione di questo ex-libris si trova nel catalogo No. 255 della casa Gilhofer e Ranschburg (*Eine Österreichische Schloßbibliothek sowie die theologische Bibliothek eines Österreichischen Klosters*, p. 34). I due ultimi volumi hanno la stessa rilegatura. Sulla copertina superiore si vede stampato in oro lo stemma dei Troilo, su quella inferiore vi è la fenice in fiamma con la divisa: *Unica semper avis*.

<sup>36</sup> Nell'inventario musicale della corte arcivescovile a Frisingen, descritto e pubblicato da R. G. Fellerer nello studio *Ein Musikalien-Inventar des fürstbischöflichen Hofes in Freising aus dem 17. Jahrhundert* (AfMw VI, 1924, 471—483), si trova una composizione di un certo Antonio Troilo: *Canzon a 4 et 5 voci*. Non è escluso che si tratti di un membro della famiglia Troilo.

<sup>37</sup> Sulla parte superiore della coperta si trova impresso lo stemma Troiliano la cui insegna con tre zampe di leone poste l'una accanto all'altra porta un casco cavalleresco con diadema. Il trefo consiste da una metà di un leone nero volto a destra. Il leone porta un diadema e tiene nella zampe la lettera T in oro. Sull'insegna vi è una trave trasversale. Considerati i segni figurativi, si vede che lo stemma sta in accordo colla fine del sec. XVI. La corona è un ornamento usuale nel Rinascimento. Il leone è eretto. Sullo stemma si vedono elementi di stilizzazione simili a quelli nell'ex-libris di Troilo. Sulla coperta posteriore vi è uno stemma colla fenice rappresentata a guisa di un'aquila con ali aperte e che si alza dalle fiamme. Individuale è la divisa *Unica semper avis* che serve di ornamento allo stemma. Una fenice però si trova negli stemmi dei nobili cechi Myslík, Němeček, Třeštík, tutti e tre di Hiršov, la stirpe dei Kralický z Ostrovan (1538), Malthusius e Havránec z Hostiny (v. *Král z Dobré Vody*, Heraldika, Praga 1900, 140). Il motivo della fenice era diffuso sugli stemmi dei nobili feudali del sec. XVI.

<sup>38</sup> Sul frontispizio vi è il titolo seguente: *NVOVE | INVENTIONI | DI BALLI, | OPERA VAGHISSIMA | DI CESARE NEGRI MILANESE | DETTO IL TROMBONE, | Famoso, & eccellente Professore di Ballare. | Nella quale si danno i giusti modi del ben portar la vita, et di accomodarsi con ogni | leggiadria di mouimento ALLE CREANZE, ET GRATIE D'AMORE. | Conueneuoli a tutti i CAVALIERI, & DAME, Per ogni sorte di BALLO, | BALLETT, & BRANDO d'Italia, di Spagna, & di Francia. | Con figure bellissime in Rame, et Regole della Musica, et intauolatura, | quali si richieggono al Suono, et al Canto. | DIVISA IN TRE TRATTATI. | Al Potentissimo, & Catholico | FILIPPO TERZO RE DI SPAGNA. | CON PRIVILEGIO. || IN MILANO, Appresso Girolamo Bordone. M. DC. IIII. | CON LICENZA DE'SUPERIORI. Una breve nota che riguarda il suddetto trattato si trova in *Aug. Wilhelm Ambros, Geschichte der Musik* (III ed., Leipzig 1909, vol. IV, 413); in seguito verrà citato soltanto *Ambros*. Dal *Vogel* niente.*

<sup>39</sup> V. *Jan Racek, Slohové problémy italské monodie, příspěvek k dějinám jednohlasé barokní písně* (Problemi stilistici della monodia italiana. Contributo alla storia del canto barocco a una voce, Praha—Brno 1938). In seguito verrà citato *Monodia*.

<sup>40</sup> Il frontispizio porta il titolo e le date seguenti: *CANORO PIANTO | DI MARIA VERGINE | SOPRA LA FACCIA | DI CHRISTO ESTINTO | Poesia | DEL REVER. P. ABBATE GRILLO | RACCOLTA | PER D. ANGELICO PATTO | Academico Giustiniano. | ET POSTA IN MUSICA | DA DIVERSI AVTORI | Con vn Dialogo, & Madregale*

Tramutati | da l'istesso. | A Vna Voce da cantar nel Chitarone o altri Instrumenti simili. | Nouamente Stampati. || IN VENETIA. | Aere Bartholomei Magni. | MDCXIII. Alla seconda pagina vi è la dedica: Al Clarissimo Signore Et Patron Mio Colendissimo | Il Signor Giacomo Barozzi. L'editore A. Patto loda la poesia di P. Ab. Grillo. Il Canoro Pianto ha 31 pagine. Le singole monodie sono iniziate da lettere con sfarzosa acconciatura fatta con motivi profani. Filigrana: corona e croce. Una breve nota su questa collana in *Ambros*, (IV, 426). V. pure la mia *Monodia*, spec. pp. 86, 103, 148. *Vogel*, (II, 502—503) ha citato soltanto 2 esemplari, cioè quello di Praga (Bibl. universitaria) e quello di Bologna (Liceo musicale).

<sup>41</sup> *Angelico Patto* vi presenta 3 monodie „O viso che già...“, „Dunque estinto amor mio...“, „O dolce maesta...“. Due monodie sono scritte Sopra i Capelli e Sopra la Fronte. Da *Luc'Antonio Gasparini* vi sono due monodie „Potete ben soavi e dolcissimi lumi...“ e „A voi nulla di bel...“, da *Claudio Sesso* due altre „Occhi io vissi di voi...“ e „Vattene pur lasciva...“. Una monodia è di *Vido Rovetto* „Misera e come potete l'anima...“.

<sup>42</sup> V. la lettera del Monteverdi allo Striggio il min. dall' 8 marzo e dal 21 ottobre 1620 (citato da *H. Prunières* nel libro *The Life and Work of Claudio Monteverdi*, London 1926, pp. 253 e 261).

<sup>43</sup> V. la mia *Monodia*, p. 103—104 dove è allegato un esempio di musica.

<sup>44</sup> Copie delle composizioni del Bernardi sono serbate nell'Archivio dell'antico palazzo arcivescovile a Kroměříž in Moravia. V. *K. A. Rosenthal*, *Steffano Bernardis Kirchenwerke* (StzMw XV, 46 e s); *H. Spiess*, *Steffano Bernardi in Salzburger Chronik XXXV*, 1899; *Franz Posch*, *St. Bernardis weltliche Vokal- und Instrumentalwerke* (Dissert., München—Salzburg 1935).

<sup>45</sup> V. la mia *Monodia*, pp. 87—88, 94, 103 con esempi di musica.

<sup>46</sup> V. *A. Bertolotti*, *La musica in Mantova* (Milano, Ricordi).

<sup>47</sup> Sul testo che serve da base a questa composizione l'*Ambros* dice tra altro: „Der Text bildet eine Art Seitenstück zu der zweistimmigen geistlichen Cantate »Christus und die Samaritanerin«, welche Goethe in den Anhängen seiner Italienischen Reise mitteilt, und welche noch immer in Italien populär ist — ich kaufte ein »in Lucca con permesso« gedrucktes Exemplar neuer Provenienz »Dialogo tra Gesù e la Samaritana«, dessen Inhalt wörtlich der von Goethe mitgeteilte ist, 1866 bei der Engelsbrücke zu Rom von einem Verkäufer ähnlicher Produkte der Presse. Als Seitenstück zu Patts, beziehungsweise Pesarinos Duo, mag das in J. S. Bachs Cantate »Ich hatte viel Bekümmernis« gelten.“ La citazione dell'*Ambros* non è precisa. Qui non si tratta della famosa Italianische Reise del Goethe, il quale pubblicò invece il canto sacro dialogato: „Christus mit der Samaritanerin“ nel suo articolo *Über Italien* (Fragmente eines Reisejournals 1778—1779), stampato per la prima volta nel *Teutscher Merkur* (1789, I, 229 e ss.) a cura di W. Wieland. V. *Goethes sämtliche Werke*, Cotta's Jubiläumsausgabe in 40 Bänden, t. 36, *Schriften zur Literatur*, pp. 125—133, a cura di O. Walzel. Il Goethe ha rammentato il suddetto canto anche nella II. parte del *Faust*.

<sup>48</sup> Un'esposizione più dettagliata di quella composizione del Barbarino si trova nella mia *Monodia*, p. 148; nei supplementi che seguono ho pubblicato la composizione intera (es. N° 8, p. 191).

<sup>49</sup> Il frontispizio della collana Patto dice quanto segue: MOTETTI | ET MADRIGALI | Cauati da le Poesie sacre | DEL REVEREND. MO | PADRE D. ANGELO | GRILLO ABAATE | Composti in Musica | DAL PADRE D. SERAFINO PATTA | MONACO CASINENSE, | per Cantare solo nell'organo, Clavicordo, i Chitarone, & altri Istromenti. || STAMPA DEL GARDANO | IN VENETIA MDCXIV. | Appresso Bartholomeo Magni. Alla seconda pagina si legge la dedica: Al Reverendissimo Padre | D. Angelo Grillo Abbate | mio Signor Colendissimo. Il compositore ha dedicato la sua collana di monodie a A. Grillo anzitutto come all'autore di poesie e di prose toscane che questi ho create in una lingua pura e bella. La dedica porta la data seguente: Di S. Salvatore di Paugia il di primo Nouembre MDCXIV. All'ultima pagina della stampa vi è l'insegna dei stampatori Gardana, cioè un leone e un'orso che tengono di mezzo un fiore con una rosa stilizzata e con le lettere A. G. Su un nastro avvolto intorno al leone e all'orso si leggono le parole: *Concordes Virtute et Naturae Miraculis*. Di sotto vi è la data: In Venetia MDCXIV. *Arte Bartholomei Magni*. Filigrana: giglio stilizzato e la lettera G. Particolari v. in *Ambros* IV, 866—867, e nella mia *Monodia*, spec. p. 95 e 113. *Vogel* II, 56 allega questa collana a Oxford (Christ Church), a Praga (Bibl. univ.), a Wroclaw (Bibl. comunale). S. Patta firmava: „S. Patta Mediolanensis in Ecclesia Sanctae Mariae Montis Cesennae Organista.“ Nel Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna (Bologna 1892, t. II, p. 289). *Gaetano Gaspari* nota in margine alla composizione *Psalmi integri cum duobus canticis* (Venetiis 1619) del Patta:

„Dalla data (1619) della dedicatoria rilevasi che questo religioso era sempre organista, o almeno dimorante nel convento di Santa Maria in Monte presso Cesena; come da un'altra di lui opera a stampa sappiamo che v'era egualmente nel 1606.“ La stampa della composizione Sacra Cantica concinenda una, duabus, & tribus vocibus (Venetiis 1609) è firmata dal Patta: „D. Seraphino Patta Mediolanensi, Monaco Casinensi in Ecclesia S. Petri Regij Organista.“ (V. Cat. Bologna, II, 477.)

<sup>50</sup> *Hugo Leichtentritt* osserva giustamente che nel caso della collana del Patta, intitolata *Motetti e madrigali* (1614), non bisogna scorgere la mera forma di motetto, bensì quella di cantata ariosa. Il *Leichtentritt* scrive: „Sie können um so eher hier kurz übergangen werden, als sie trotz ihres Namens „Motette“ mit dieser Gattung zunächst kaum etwas zu tun haben. Ihre Betrachtung gehört in eine Geschichte der Arien-Kantatenformen“ (*Geschichte der Motette*, Leipzig 1908, 242).

<sup>51</sup> Il frontispizio: IL PRIMO LIBRO | DE MOTETTI A VNA VOCE | ET in fine vna Salue Regina à doi. | Posti in Musica per Alfabeto. | DA D. GIROLAMO MARINONI | DA FOSSAMBRONE. | Musico della Serenissima Signoria di Venetia. | In San Marco. | Nouamente composti et dati in luce. | CON PRIVILEGIO. || STAMPA DEL GARDANO IN VENETIA. | Aere Bartholomei Magni. MDCXIII. Alla seconda pagina vi è la dedica: All'Illustriss. Et Eccellentis. | Sig. Et. Patron Mio Colendiss. | Il Sig. Gio. Cornaro | Procurator Meritissimo Di San Marco. Il proemio porta la data: Di Venetia gli 20. Settembre 1614. P. 44. Il *Vogel* non cita quella collana. *Filigrana*: Giglio stilizzato e la lettera G. La collana viene citata anche dall'*Ambros* IV, 316, pp. 425—426. V. la mia *Monodia*, p. 16 e 169. Come si vede dal titolo sul frontispizio di questa collana, Girolamo Marinoni era nativo di Fossombrone nelle provincie Pesaro e Urbino presso la strada che va da Fano a Roma. Del Marinoni fa menzione pure *Eitner* nel *Quellenlexikon* VI, p. 335.

<sup>52</sup> Frontispizio: SCHERZI, ARIE, | CANZONETTE | E MADRIGALI. | A UNA, DUE, E TRE VOCI. | Per sonare e cantare con ogni sorte | di stromenti. | Al Serenissimo gran Duca di Toscana unico suo Signore | Dedicati | DA ANTONIO BRUNELLI | Maestro di Capella di sua Altezza Serenissima | Nell'Illustrissima, e Sacra Religione de | Cavalieri di Santo Stefano | in Pisa. | LIBRO SECONDO. | OPERA DECIMA. || In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. MDCXIV. | Alla pagina seguente vi è la dedicatoria: Al Serenissimo Gran Duca di Toscana | Suo Signore. Dat.: Di Pisa li 25. Luglio 1614. Alla terza pagina si legge il proemio: Ai Benigni Lettori. | Mandando fuorè questo Secondo Libro de miei Scherzi, Arie, Canzo | nette e Madrigali a una, due, e tre voci, & auendo composti alcuni | Ritornelli, non ho voluto mancare di auuertirli, che mi componimenti a tre voci, doue saranno i Ritornelli a due Soprani sarà ben fatto | sonare solamente il primo Soprano, con il Basso sopra l'Instrumento | di tasti, percioche apporterà maggior comodo, e vaghezza, ma pengendosi l'occasione di altri Strumenti come Violini, Cornetti, e simili potranno sonarsi | ambidue i Soprani, perchè renderanno ottima armonia. Vivete felici. 36 pagine. *Filigrana*: M. M. Il *Vogel* (I, 118) ha trovato la collana citata a Crespano (Bibl. Canal.), a Bruxelles (Bibl. royale), a Praga (Bibl. univ.) e a Roma (Bibl. Borghese). Il terzo libro della medesima collana di monodie che si trova nella coll. *Troilus* ha un frontispizio uguale a quello del libro secondo e porta la data: In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti 1616. Il terzo libro è dedicato: All'Illustrissimo Sig<sup>r</sup> e Patron Sig<sup>r</sup>. Mo. | Il Sig. Cavaliere Ferdinando | Saracinielli | Cameriere Segreto del Serenissimo Gran Duca di Toscana, e gran Cancelliere dell'Illustrissima, e Sacra Religione de Cavalieri | di S. Stefano. Nel proemio il Brunelli scrive: „... io son nato nelli stati felicissimi di S. A. S. l'antichissima Città di Bagnarea nondimeno come sa V. S. Illustrissima, è mia patria; poiche d'essa, è figliuola non discara la famiglia de Brunelli, la qual Città è vicina, e confinante alla nobilissima Città d'Oruieto, che si gloria, & hà pregio d'esser patria di V. S. Illustrissima. Il proemio porta la data: Di Pisa il 24. Novembre 1615. Alla terza pagina del proemio si legge: „... nelle arie à 3 doue saranno i Ritornelli à doi Soprani basterà solo pero nello strumento di tasti, sonare il primo Soprano, con il Basso continuato, perche sonandoli tutti due, apporterebbe difficoltà, e poca vaghezza, non vi essendo l'occasione di violini, o strumenti simili, che all'ora farebbono buon'effetto, quando fusser sonati tutti due, e lo stromento di tasti sonassi il Basso continuato semplicemente come sia, se qualche bello humore trovasse in questa mia opera due ottaue, à due quinte mi è parso di far così.“ Pagine 34. *Vogel* (I, p. 119—120) allega quella collana a Crespano (Bibl. Canal) e a Praga (Bibl. univ.) Sul Brunelli v. *Ambros* IV, pp. 315, 345—346, 446, 744, 812, e la mia *Monodia*, spec. p. 116. L'analisi stilistica delle composizioni del Brunelli si ha dalla penna di *Paul Nettl* nel suo studio *Eine Sing- und Spielsuite von A. Brunelli* (*ZfMw* II, 385 e s.). V. pure *E. Schmitz*, *Antonio Brunelli als Monodist* (*ZIMG* XI, p. 383).

<sup>53</sup> Nel secondo libro di Scherzi (1614) il Brunelli ha pubblicato anche due arie monodiche

di Giulio Caccini („Se ridete gioise dolci labre amorose...“ e „Tua chioma oro simiglia...“) 4 monodie di Jacopo Peri su parole di Ferdinando Saracini („O dell'alto Appennin...“, „A così dolci...“, „Nemen farai...“ e „E su dall'alto...“), una monodia di Lorenzo Allegri pure su parole di F. Saracini („Tu piangi al mio partire...“) e una monodia di Vincenzo Calestani („Oime che troppo è vero...“) Lorenzo Allegri nato circa il 1573, morto il 16 luglio 1648 a Firenze, era un rinomato compositore di balli alla corte di Firenze dove visse pure il poeta e futuro „soprintendente“ di musica Ferdinando Saracini. La sua aria „Tu piangi...“ è l'unica monodia stampata di questo compositore il quale aveva una posizione notevole a Firenze accanto a nomi come Caccini, Peri, Cavaglieri, Gagliano e persino accanto a Monteverdi.

Anche Vincenzo Calestani (date biografiche ignote) stava ai servizi del Granduca di Toscana a Firenze. Nella collana di madrigali e di arie a 1—2 voci (Venezia 1617), Giacomo Vincenti ha pubblicato pure il canto a 2 voci di Antonio Brunelli e monodie di Giovanni Bettini e Giovanni del Turco. Il Galestani è un rappresentante caratteristico della monodia italiana accompagnata del gruppo fiorentino.

<sup>54</sup> Ambedue le monodie del Brunelli sono analizzate nella mia *Monodia*, pp. 86 e 116.

<sup>55</sup> I trattati del Brunelli sono intitolati: Regole utilissime per gli scolari che desiderano imparare a cantare, sopra la pratica della musica, con la dichiarazione de'tempi, proporzioni e altri accidenti (1606), e Regole e dichiarazioni di alcuni contrappunti doppii utili alli studiosi (1610). Nel secondo scritto il Brunelli tratta il contrappunto doppio e il contrappunto alla mente.

<sup>56</sup> Frontispizio: BASSO PER L'ORGANO. | SEI CANZONI | ITALIANE | DA SONARE | Concertate à doi Chori in Echo, facilissime, & à comodissime, il primo choro, a doi Soprani Alti, & vn Tenore per bassetto. | Il secondo ha vn Soprano ordinario; vn bassetto ordinario, & vn contralto. | DI VALERIO BONA | Prefetto della Musica in S. Fermo maggiore di Verona. | OPERA VIGESIMA PRIMA. | Nouamente data in luce. | Al molto magnifico Signor Cesare Castagna. || In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. MDCXIII. In fondo al frontispizio vi è la firma Fran. God. Troilus à Lessoth, scritta colla penna. Alla seconda pagina si trova la dedicatoria (Molto Magnifico Signore) e la data: Di Venetia li 20. di Dicembre 1613. Pag. 8. Non è citata dal *Vogel*. V. Eitner QL II, 105.

<sup>57</sup> Frontispizio: BASSO PER L'ORGANO | CANZONI E SONATE | DEL SIGNOR GIOVANNI GABRIELI | Organista della Serenissima Republica | di Venetia in S. Marco. | A 3.5.6.7.8.10.12.14.15 22 Voci. | Per Sonar con ogni Sorte de Instrumenti. | DEDICATE AL SERENISSIMO DUCA DI BAVIERA. | Dal Reuerendo P. F. Thaddeo da Venetia Agostiniano. | CON PRIVILEGIO. || STAMPA DEL GARDANO | IN VENETIA MDCXV. | Appresso Bartholomeo Magni.

Non è citato dal *Vogel*. Sul frontispizio v. la firma Fra. God. Troilo à Lessoth, scritta colla penna.

<sup>58</sup> Il frontispizio del primo libro dice: IL PRIMO LIBRO | DELLE GANZONETTE | MADRIGALI, ET ARIE | ALLA ROMANA | A DVE VOCI. | Per cantare, et sonare con la Spinetta, Chitarone, & altri | simili Stromenti, | DEL RADESCA DI FOGGIA | ORGANISTA DELLA METROPOLITANA | DI TORINO, | ET Musico di Camera dell'Illustrissimo, & Eccellentissimo Sig. | Don AMADEO di Savoia. | Nouamente con ogni diligenza corrette, & ristampate. | CON PRIVILEGIO. || IN VENETIA, Appresso Giacomo Vincenti. MDCXVI. Alla seconda pagina vi è la dedicatoria: All'Illustrissima Sigr. mia, & Patrona Osservandiss. | La Signora | Margarita Lignana | Tizzona | Marchesa Di Moncrivello. 20 p. Come si sente dalla nota sul frontispizio, altre edizioni più antiche, cioè la prima del 1605, la seconda dal 1612 erano state anteriori all'edizione di 1616, la quale sarebbe dunque la terza. Dal *Vogel* (II, 115) questa collezione è collocata a Oxford (Christ Church) e a Praga (Bibl. univ.) Essa comprende composizioni a due voci, per lo più strofiche.

Il Secondo libro ha lo stesso frontispizio. Anch'esso fu pubblicato nel 1616 a Venezia dal Vincenti (prima ed. 1605). Comprende composizioni a due voci, per lo più strofiche. Alla fine vi sono aggiunte due composizioni strumentali di chiusa, cioè la Corrente del Radesca e la Corrente di Gio. Batt. Muti, Violino di S. A. S. & Musico di Camera dell'Ecc.<sup>mo</sup> Sig. G. Amadeo di Savoia; 18. pagine. Il *Vogel* (II, 115) cita a Oxford (Christ Church) e a Praga (Bibl. Univ.). Anche il Terzo libro è pubblicato dal Vincenti a Venezia nel 1616 (prima ed. 1605). Anche esso contiene canzoni strofiche a due voci; 20. p. *Vogel* (II, 115) cita a Oxford (Christ Church) e a Praga (Bibl. univ.). Il Quarto Libro (Venezia, Vincenti, 1610) — prima ed. (1610) comprende canzoni strofiche a 2—3 voci. V. la mia *Monodia*, p. 113; 18 pagine. *Vogel* (II, 116) cita a Oxford e a Praga. Il Quinto Libro (Venezia, Vincenti, 1617) è dedicato Alla Serenissima | Infanta D. Caterina | Principessa di Savoia. Nel proemio ci sono due note interessanti, caratteristiche per quel periodo, cioè: 1. Trattando la musica, l'autore dice



che ha deciso di pubblicare la collezione „per abbattere la stolta opinione del Volgo; il quale si dà à credere che la Musica non sia capace d'altro che d'amori profani: essendo presso di me cosa indubitata; ch'essa molto più si è richiesta à gl'amori Diuini i quali sono più perfetti, et somministrano al nostro canto affetti più caldi, et sentimenti più dolci...“ Alla fine si dice: „Se trouerà in esse qualche durezza, è imperfettion d'arte, che le offenda l'orecchio, si ricordi che sono state composte alle strepito de'ferri, et dell'armi del Serenissimo Padre suo, le cui chiare Vittorie sdegnando hormai le Cetere, hanno ad esser pubblicamente cantate dalle Trombe. Et con profondissime riverenze me le inchino. Da Torino li 22. di Settembre MDCXVII.“ Alla terza pagina vi è il proemio destinato ai lettori. In capo a questo proemio si legge: „D. Ludovico Caligaris | Canonico della Metropolitana | di Torino.“ Il Radesca vi scrive tra altro: „Si che chi non haverà dispositione le canti come sono notate che son sicuro non saranno ingrata, & chi ne haverà, potrà accomodarsi il passaggio a suo gusto conforme li parera. Seconda Benchi l'Opera sia a tre voci, nondimeno potrà cantarsi a voce sola s'in Soprano, che in Tenore, & anco à due, cioè Soprano, & Basso. Terza Che il Basso può cantarsi ancora all'ottava alta, & questo per comodità de luoghi dove non si fossero Bassi. Et si come l'intento mio non è stato ad altro fine che di lodare N. S. per ciò vi prego a lodarlo unitamente con affettuose preghiere accio vogli donare la sua Santa pace.“ Seguono due madrigali il cui autore era *Giovanni Battista Feis*, dottore in giurisprudenza e lettore all'Università di Torino. In quei madrigali il Feis celebra l'arte del Radesca. Sentiamone le parole:

### I madrigale.

*Far celesti concerti  
Radesca le tue note,  
Onde l'alme devote  
Rapite da'accenti  
S'inalzan co'l pensier  
sin a le sfere*

*De l'Angeliche schiere  
Dove per meraviglia  
Restan mute, ò felice  
Te, cui di far'opere si degne lice.*

### II madrigale.

*Se questi sono canti et armonie  
come tu stesso scrivi  
Radesca, dimmi, onde audivien che privi,  
Rendon di moto i spirti, e à lor sospiri  
Pare che l'alma spiri?  
Ah che questi non son'alti di canto,  
Mà di celeste incanto.*

Nel Quinto Libro si trovano per lo più madrigali a 3 voci (13 in tutto), due a due voci e sei monodie; 21 pagine. *Vogel* (II, 116—117) colloca la collana a Oxford (Christ Church) e a Praga (Bibl. univ.) Date della vita del Radesca v. *Ambros* IV, 437—438. Il Gaspari annota: „... l'autore militò per la repubblica di Venezia in Dalmazia e che ne fu largamente premiato con onori e favori...“ (Cat. Bologna III, 158). V. S. C. di *Pamparato*, I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia (Biblioteca della Società Storica Subalpina CXXXI, Torino 1930, 80 e ss).

<sup>59</sup> Canti spagnuoli si trovano nel secondo, terzo e nel quarto libro: Canzonetta Spagnuola, scritta a gusto d'un Cavaliere: Sy vos pretendeyz quererme, Que sean les mugeres e Si de los ojos. In quanto a canzoni italiane da ballo, ce ne sono due nel quarto libro, vuol dire la volta da ballo „Filli gentile perchè fuggi“ („del Signor Filippo Piccini, Bolognese“) e la napolitana a tre „Amor tu ben io...“ Composizioni strumentali da ballo sono le due Correnti del Radesca e di G. Batt. Muti, violinista e musicista di camera alla corte di Amadeo di Savoia („Violino di S. A. S. et musico di Camera dell' Ecc. Don Amadeo di Savoia) (Tutte e tre nel secondo libro), e nel quarto libro una comp. del Radesca: Nizzarda francese per ballare. Il doppio dialogo finale del Quarto libro „Mirtillo ed Amarilli, Dialogo a 4 voci“ è composto persino in un certo stile conversatore, vicino allo stile di opera, con una specie di canone nelle singole voci dal principio.

<sup>60</sup> *Ambros* (IV, 437—446) tratta con molta cura quei cinque libri del Radesca e ne riporta anche parecchi esempi.

<sup>61</sup> Frontispizio: MADRIGALI | ET ARIE | A VOCE SOLA | DI GIO. FRANCESCO CAPELLO | DA VENETIA | Organista nelle Gratie di Brescia | OPERA DVODECIMA |

Nouamente composta, & data in luce. | CON PRIVILEGIO. | All'Illustrissimo Signor Francesco, Morosini, | Podestà di Brescia. || IN VENETIA | Appresso Giacomo Vincenti. MDCXVII. Alla seconda pagina si legge la dedicatoria: All'Illustrissimo Signore | Mio Signore Osservandissimo | Il Signor Francesco Morosini | Podestà di Brescia. Data: Di Brescia li 28 di Ottobre 1617; 22 pagine. Filigrana: G, un giglio stilizzato e A. Questa collana del Capella è preziosissima, *unica*; Vogel (V, 136) neanche Eitner (QL) conoscono un'altra copia fuori della praghese. Date più precise sulla vita del Capello dall'*Ambros* IV, 446 e ss. e 867 e ss. V. pure la mia *Monodia*, anzitutto pag. 88, 108 e 117. Il *Gaspari* scrive: „Dalle sottoscrizione della dedicatoria (proemio nell'opera del Capello Letanie della Gloriosissima Vergine Maria, Venetia 1619) ricavasi che l'autore apparteneva alla Congregazione Fiesolana. L'esser di cognome Capello e veneziano, potrebbe far credere che uscisse dalla nobile famiglia di quel nome ch'ebbe in Bianca Capello una Granduchessa di Toscana...“ (Catalogo di Bologna II, 192).

<sup>62</sup> V. gli esempi di musica nella mia *Monodia*, spec. pp. 88 e 108. *Ambros* (IV, 447—448) adduce un esempio della monodie del Capello „Palidetto mio solo...“ (Tutto di note bianche), un documento caratteristico che attesta l'influsso del Monteverdi sul quell'autore.

<sup>63</sup> Frontispizio: AMOROSI | RESPIRI | MUSICALI | DI DON GIACOMO FORNACI | DA CIVITA DI CHIETI | In quali si contengono Scherzi, Arie, Canzoni, | Sonetti e Madrigali per cantare nel | Chitarrone, Clavicembalo et al- | tri instrumenti simili. | A UNA, DVE E TRE VOCI. | Nouamente composti et dati in luce. | LIBRO PRIMO | OPERA SECONDA. || IN VENETIA. | Appresso Giacomo Vincenti. MDCXVII. Proemio e dedicatoria alla seconda pagina: Al Reuerendissimo Padre, & mio. Patrone Colendissimo | Il Padre Don Gio, Battista | Onofrilli da Sulmona. | Abbate Generale della Congregazione di Monaci Celestini dell'Ordine | di San Benedetto. Dato nel proemio: Di Venetia li 2. di Febraro 1617; 29 pagine. Vogel (I, 246—247) allega la collana a Oxford (Christ Church), a Praga (Bibl. univ.) e a Bologna (Liceo musicale). Date più precise da *Ambros* IV, spec. pag. 450—451 e nella mia *Monodia*, p. 147. Il Fornaci si incontra anche nella collana *Melodiae ecclesiasticae* del 1622.

<sup>64</sup> Frontispizio: STRALI D'AMORE | FAVOLA RECITATA | IN MUSICA | Per Intermedij, con l'occasione d'una Comedia fat- | ta in Viterbo li 14. di Febraro 1616. | Con alcuni Madrigali, Dialoghi e Villanelle | a Vna, Due & Tre Voci. | DI GIO. BOSCHETTO BOSCHETTI | OPERA QUARTA. | Nouamente composta, & data in luce. || In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. 1618. La collana è dedicata: Al Molto Illustre Signore | Et Patron Mio Osservandissimo | Il Signor Andrea Maidalchini. In fondo vi è una nota scritta colla matita: Fratello della famosa Donna Olimpia Pamfili, cognata del Papa Innocenzo X. La dedicatoria porta la data: Di Venetia li 15. di Marzo 1618; 26 pagine. Pare che la collana sia *unica*, dato che Vogel (I, 113) l'ha trovata soltanto alla Bibl. univ. di Praga. Sul Boschetti riferisce *Ambros* (IV, 414—421). V. pure la mia *Monodia* pp. 73, 76, 95. Il *Gaspari* scrive: „Di questo Boschetti fa menzione Paolo Agostini nella dedicatoria del Libro Quarto delle Messe in Spartitura, Roma, Robletti 1627, dove lo chiama viterbese, parlandone come d'uomo già morto.“ (Catalogo di Bologna II, 385). Da quella nota segue che nel 1627 il Boschetti era già morto. Negli anni 1616 e 1620 il Boschetti pubblicò per stampa le *Cantiones sacrae*.

<sup>65</sup> Una descrizione precisa e minuta del scenario degli Strali d'amore si trova nell'*Ambros*, IV, 415 e ss.

<sup>66</sup> Fonti di notizie più minute tanto sulla parte figurativa quanto sulla parte meramente tecnica dei scenari usati per gli intermezzi e per le opere barocche composte nel primo periodo di quello stile presentano certi disegni di prospetti scenici serbati fin oggi. Vi sono aggiunti anche i proemi alle composizioni drammatiche e di più parecchi trattati teorici. Le decorazioni sceniche sono descritte nel proemio stampato all'opera *Erminia* su Giordano di Michelangelo Rossi (Roma 1637, Paolo Masotti), ristampata da *Gaetano Gaspari* (Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna, III, 1893, pp. 333—334). Del numero dei trattati teorici alleghiamo la fonte più importante, cioè: *Nicola Sabbattini*, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (Ravenna 1638); una ristampa anastatica si ha a cura di Willi Flemming (Weimar 1926). V. pure *Paul Zucker*, *Die Theaterdekoration des Barock* (Berlin 1925); ci vengono trattate le decorazioni sceniche del principio del sec. XVII fino alla metà del sec. XVIII (con ricche illustrazioni).

<sup>67</sup> Frontispizio: ORGANO | DE CANTORI | PER INTENDERE DA SE STESSO | OGNI PASSO DIFFICILE CHE SI TROVA | NELLA MUSICA, | Et anco per imparare Contrapunto. | Con alcune Cantilene à Due, Tre, Quattro, & Cinque Voci. | OPERA DEL R. P. | D. GIO. BATTISTA ROSSI | Genouese de Chlerici Regolari di Somasca. | CON LICENZA DE' SUPERIORI E PRIVILEGIO. || STAMPA DEL GARDANO. | IN VENETIA

MDCXVIII. | Appresso Bartholomeo Magni. Il trattato è dedicato Al Molto Illustre | Signore | Et Patrone Mio Colendiss. | Il Signor | Pietro Maria Gentile | D. Gio. Battista Rossi. La I. parte ha 79 pag., la II parte continua colla pag. 81 fino alla pag. 116. Scarse date sul Rossi nell'*Eitner* (QL, VIII, 322). L'Organo dei cantori è serbato a Bologna (Liceo musicale), a Bruxelles (Bibl. del conserv.), a Londra (Br. Mus.) e a Praga (Bibl. univ.).<sup>68</sup> La stamperia dei Gardano fu fondata a Venezia circa il 1537 da Antonio Gardano (Gardano), d'origine „musico francese“. Morto lui, la casa fu diretta dai figli Alessandro e Angelo fino al 1611, cioè alla morte di Angelo. Da quel momento la casa portò il nome „L'herede di Angelo Gardano“, più tardi essa firmava „Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni“. Bartolomeo Magni, probabilmente un nipote del Gardano, diventò padrone della casa. Il nome di lui si incontra negli stampati di musica, spec. negli anni 1612—1630, e anche fino al 1655.

V. la letteratura seguente:

A. Schmidt, *Ottavio dei Petrucci und seine Nachfolger* (Wien 1845); E. Pastorello, *Tipografi, editori, librai a Venezia nel sec. XVI* (Firenze 1924); Otto Kinkeldey, *Music and music printing in Incunabula* (Paper of the Bibliogr. Soc. of America 26, 1932).

*Tradotto da Zdenka Kolářová*

### SBORNÍK ITALSKÉ RANÉ MONODIE V PRAŽSKÉ UNIV. KNIHOVNĚ

Studie sleduje jak vnikala italská monodie do pražského a vůbec českého kulturního prostředí. Autor v ní provádí podrobný rozbor významného pramenného dokumentu — Sborníku italské monodie, který si r. 1612 pořídil Franciscus Godefridus Troilus à Lessoth. Na tento pramenný dokument poukázal již A. W. Ambros ve svých *Geschichte der Musik* (Lipsko 1878); dosud však o tomto sborníku nebyla podrobně informována světová musikologická veřejnost. Ve sborníku se objevují dosud málo známá jména skladatelů severoitalských a středoitalských: G. Fornaci, F. Dognazzi, S. Bernardi, aj. Autor dále vysvětluje vznik doprovázené italské jednohlasé písně začátkem 17. století. Hodnota Troilova sborníku, je známena tím, že obsahuje několik unikátních tisků. Pro dějiny české hudby je tento pramen závažný též tím, že dokládá, jak se do českých zemí šířil pokrokový italský hudební styl hned v prvních letech po svém vzniku. Tím je korigováno tvrzení německých musikologů, že v českých zemích 17. století měla primární vliv hudba německá.

*Rudolf Pečman*

### СБОРНИК ИТАЛЬЯНСКОЙ РАННЕЙ МОНОДИИ В ПРАЖСКОЙ УНИВЕРСИТЕТСКОЙ БИБЛИОТЕКЕ

В чешские земли, особенно в начале 17 в., начинает проникать новый итальянский композиторский стиль — одноголосное пение в сопровождении, например, шипковых инструментов (монодия), происходящее из музыкального стиля области флорентийской „камераты“ (camerata). Ян Рацек исследует в приведенной статье на основании изучения достоверных материалов распространение итальянской монодии в пражской и вообще в чешской культурной среде. Автор в этой статье дает подробный анализ выдающегося документа — Сборника итальянской монодии, — который в 1612 г. приобрел Franciscus Godefridus Troilus à Lessoth. На этот документ обратил внимание уже А. В. Амброс в своей *Истории музыки* (*Geschichte der Musik*, Лейпциг, 1878); однако мировая научная музыкальная общественность не получила об этом сборнике до сих пор никаких подробных сведений. В сборнике встречаются до сих пор малоизвестные имена североитальянских и среднеитальянских композиторов: G. Fornaci, F. Dognazzi, S. Bernardi, V. Barbarino, A. Freddi, I. Abbondo и др. Читатель вышеприведенной статьи находит в ней объяснение происхождения итальянской монодии в начале 17 в. Ценность сборника, относящегося к самым выдающимся музыкальным памятникам в средней Европе, увеличивается также тем, что он содержит несколько уникальных печатных музыкальных изданий. Этот документ является очень важным для истории чешской музыки и тем, что он доказывает распространение в чешских землях передового итальянского музыкального стиля уже в первые годы после его возникновения. Таким образом можно внести поправку во взгляды немецких музыковедов, стремившихся доказать, что в чешских землях в 17 в. немецкая музыка имела первичное влияние.

*Перевод: Иирижи Бронец*