

Sacro & Profano Marco Mencoboni music by **Ignazio Donati/ Vincenzo Pellegrini**

Cantar lontano



Cantar Lontano

Sacro & Profano

Marco Mencoboni

Regione Marche

Assessorato alla Cultura
Centro per i Beni Culturali

Provincia di Ancona

Assessorato alla Cultura

In collaborazione con

Comune di Ancona

Curia di Ancona

Comune di Castelbellino

Comune di Corinaldo

composizioni di:
Ignazio Donati
Vincenzo Pellegrini



elucevanlestelle.com

info@elucevanlestelle.com

Ignazio Donati

(ca. 1575-1638)

1. Benedictus Dominus *a quattro voci* **5'30"**
2. Salvum me fac Deus *a voce sola* **3'51"**
3. Cantate Domino *a cinque voci* **3'55"**
4. O Pretiosum *a quattro voci* **2'59"**

Vincenzo Pellegrini

(XVI sec.-1631)

5. Canzon la Nora **2'21"**

Ignazio Donati

6. Ego flos campi *a due canti* **3'39"**
7. Laetare Jerusalem *a quattro voci* **2'42"**
8. Iubilare Deo *a quattro voci* **2'38"**
9. O altitudo divitiarum *a canto solo* **3'29"**
10. Salve Regina *a canto solo* **5'03"**
11. Ecce nunc tempus *a quattro voci* **2'32"**

Vincenzo Pellegrini

12. Canzon la Mariana **3'20"**

Ignazio Donati

13. Nativitas tua Dei genetrix **2'56"**
a quattro voci
14. Quid prodest *a quattro voci* **2'52"**
15. Beatus Vir *a cinque voci* **3'42"**

Dal disco Musica nelle Marche
al tempo del Ridolfi CD EL 942302

Ignazio Donati

16. Salve Regina *a due canti in eco* **3'38"**
17. Cantate Domino *a canto solo* **2'45"**

Sacro & Profano

Marco Mencoboni
direzione musicale

Furio Zanasi
baritono

Emanuela Galli
soprano

Walter Testolin
basso

Caterina Calvi
contralto

Marcello Vargetto
basso

Paolo Costa
controtenore

Edoardo Bellotti
organo

Antonio Giovannini
controtenore

Massimo Cialfi
trombone

Gianpaolo Fagotto
tenore

Roberta Invernizzi
soprano

Marco Scavazza
baritono

Nadia Ragni
soprano

Le musiche	2	<i>The music</i>	2
Gli artisti	3	<i>The artists</i>	3
Il progetto	6	<i>The project</i>	7
L'illusione sonora	10	<i>The artefice of Harmony</i>	24
Vittorio Rizzi		<i>Vittorio Rizzi</i>	
Testi poetici	39	<i>Poems</i>	39
Fonti	43	<i>Sources</i>	43
Colophon	44	<i>Colophon</i>	44



Marco Mencoboni

La Regione Marche, la Provincia di Ancona ed il Comune di Ancona, hanno avviato nel 1999 un progetto per lo studio e la rivalutazione esecutiva dell'antica prassi vocale denominata *Cantar Lontano*.

Obiettivo di questo progetto era fare luce, negli anni, su questo importante aspetto della prassi vocale seicentesca strettamente legata al nostro territorio.

La ricerca scientifica e la realizzazione di opere musicali hanno proceduto di pari passo. La modalità esecutiva delle partiture eseguite è nata di anno in anno dai contributi dei ricercatori che puntualmente si sono confrontati a *Cantar Lontano Festival*.

In questi anni di lavoro sono state realizzate otto grandi produzioni musicali in prima esecuzione moderna, ventitré saggi musicologici, ventinove concerti distribuiti sul territorio. Il primo importante risultato di questo lavoro è dato dalla soddisfazione del pubblico sempre crescente al quale è stata restituita una modalità di ascolto dimenticata ma non perduta. Il secondo risultato è stato la rivalutazione di un patrimonio musicale che non finisce mai di stupirci. Il terzo ritrovare la voce dei contenitori architettonici della nostra terra che a quel modo di fare musica si sono adattati nei secoli. Il quarto la pubblicazione di questo primo lavoro discografico che propone le composizioni che hanno dato origine alla prassi del *Cantar Lontano*. A questo prodotto, realizzato in collaborazione con le istituzioni che danno vita al festival, il compito di viaggiare e cantar lontano. A questo disco la missione di far conoscere nel mondo parte del lavoro che fin qui è stato fatto.

In 1999, the regional authorities of the Marches, the Province and the City of Ancona launched a musical project, the object of which was the study and performance of an ancient choral tradition known as “Cantar Lontano” (singing at a distance).

The idea was to throw light on an important aspect of seventeenth-century vocal practice which had been widely used in this geographical area in the past.

Scientific research and musical performance of the results have made equal and significant progress, and presentation of these findings has been achieved by means of the annual “Cantar Lontano Festival”.

In this period of intense labour, eight major works have been given their first modern performance, twenty-three study papers have been published, and twenty-nine concerts have been the fruits of ongoing research. The most important outcome of this activity has been marked by growing public interest in the performance of a style of listening to music which had almost disappeared, though it had not been entirely forgotten. The second result, the discovery of a musical treasury which never fails to astonish. Once again, the buildings for which these musical works were originally conceived, resound in all their glory. Last, but not least, the project has produced an important corpus of CDs, making the practice of “Cantar Lontano” available to an ever-widening audience. These recordings, produced in partnership with the Regional and City authorities who have supported the Festival, will carry the message far and wide, providing valuable and tangible evidence of the work which has been done so far.

Ignazio Donati
Sacri Concentus, 1612.
Civico Museo
Bibliografico Musicale,
Bologna. coll. Z 55

ALTVS
IGNATII DONATI
ECCLESIAE METROPOLITANAE
VRBINI MUSICÆ PRÆFECTI
SACRI CONCENTVS
Vnis, Binis, Ternis, Quaternis, & Quinis vocibus,
Vnâ cum parte Organica.

*Ad Illustrissimum Comitem D. Franciscum Mariam Saxatellum
Ordinis S. Michaelis Equitem meritisissimum.*



VENETIIS, Apud Iacobum Vincentium, MDCXII.



IGNATIO DONATI
ALLI SIGNORI LETTORI



Li primi sei Concerti sono a quattro, cioè bene (*Exultate Deo*) si puo[n] ancora cantare a due voci, cioè Basso, e Canto.

Vene sono otto altri Concerti, come al Tenore, & al Canto si ve drà notato sopra ciaschedun Concerto in questo modo, a 1. a 2. a 3. & a 4. si places, fatti per commodità, & per dare soddisfazione alli Cantanti.

Il Concerto a 2. farà dunque Tenore, e Canto, ouero doi Cantanti, potendosi anco trasportare in Doi Tenori, come più piacerà.

La terza parte farà il Basso, & la quarta sarà l'Alto, eccettuando, *Vidi Speciosam*, che detto Concerto è a doi Bassi, per la terza, & quarta parte sono doi Cantanti.

E li seguenti Concerti sono a due voci, & nella Tavola di ciaschedu librali sarà notato tutti li Concerti, & anco accennando le due Parti, douo, & in che libro, & al tal numero, sarà posto il detto Concerto per più facilità dell'i Cantanti, auuto, & che nel Basso per sonare, che sono uel istesso numero vi saranno doi Concerti, però di questi a due voci.

Vene sono ancora a 4. & a 5. accomodati per cantar lontano, come più a basso si vedrà le sue dichiarazioni.

S'ultimi poi sono ad una voce sola, con alcuni Passaggi di sotto il suo Basso, che si sono, partiti in due parti per cassella.

Non farò a far' altra dichiarazione del Basso Continuo per l'Organo, circa questi numeri 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. che veglia di terza, quarta, quinta, s'isa, (setima, ottava, & nona; come anco di li dissi X. e b. molli, & che serouo sopra le noni di detto Basso, essendo hata ben noto a tutti, che il dissi X. serue per far la terza, & decima, ouer lea più maggiore, come per il contrario il b molle serue p. far la terza, ouero decima minore.

DICHIARATIONE
DEL CANTAR LONTANO

El'ultimo di questi miei Concerti, ve ne sono, alcuni a 4. & a 5. voci, accomodati in doi modi da potersi cantare lontano dall'Organo, seza veder batter la Battuta.

Nel Primo modo ci farà il Basso seguito, che si sona in Organo, & sparite in due battute per cassella con la parte di sopra, che si ha da cantare. Il Cantore pratico, essendo lontano dall'Organo, senza veder batter la battuta, deve stare attento con l'orecchia all'Organo secondo che l'Organo ista sona il Basso continuo. Il detto Cantore, secondo la sua voce andata pian piano intonando, ouero offerendo quel le note di detto Basso, fin tanto che si arriva all'incentro della voce, che si ha da cantare, & da per li Basso ancora potrà batter la battuta, & si piace, Auuto da' do' detto Organo, che sono presto secondo che sona in organo, & si piace, per maggior facilità, & agio, sempre a una misura componete (perza farci nessuna sorte di finimitione, & sopra il tutto il Cantore habbia buona orecchia.

IL SECONDO MODO. La parte del basso seguito è inserita in ciascheduna parte in loco delle parole, ma conformata alla parte, che si canta. Nel Basso ci farà il Basso reale seguito solo per quel tanto, che deve cantare. Nel Tenore il detto Basso seguito sarà trasportato nel la parte del Tenore, ccc) nel Alto, come nel Canto, accio ciascheduno nel suo della sua voce possa intendere, & mettere in esecuzione il detto Cantar lontano. Si ha da auuertire, che doue sono le note, oue di piano non sono le parole, non si devono cantare più forte l'orecchia all'Organo, e pian piano fra te intonerà le dette note, insieme con l'Organo, & anzicchia all'Organo, & pian piano fra te intonerà le dette note, doue di sotto non posse le parole, allora il buon Cantore potrà cantare alleggettamente. Et questa inuentione è stata esperimentata da mo, & da li altri Cantanti nel Domino di Reforo, & fuori dove son stato.

Le due che si ha da tenero, è questo, cioè che quella parte, che incomincia prima a cantare, quella sola deve restare in Organo, & l'altre, & dico, & una, duono stare lontano dall'Organo indisteparate, & l'una dall'altra, non vedute per la Chiesa, a modo di tanti Chori.

Quasi tutti questi Concerti sono stati cantati in questa maniera, & non gli habbino potuto in questa postura, per comodità, ch'ogni' uno possa cantare considerando, che non tutti si forà faranno di quella sufficienza, che si ricerca per cantar lontano, & questo solo basti per tale dichiarazione. Con tutto ciò non si proibisce a nessuno, che detti concerti non si possano cantare con tutte le parti in Organo, ma molto più si fa belli, sicco a far lontano.

Et in vltimo, vltimo di sono doi concerti per parte di voce sola l'aggiatti.

TENOR. Sieri Concerti A 1. a 3. 4. & 5. Di Ignatio Donati. A 3

«Delectatio» e «utilitas»

«... si harmonicae delectationis, et utilitatis ex meis Concentibus aliquid Mundo emanarit, ... ». Ignazio DONATI, *Sacri Concentus Vnis, Binis, Ternis, Quaternis, & Quinis Vocibus, Vnà cum parte Organica ... Venetiis, Apud Iacobum Vincentium, 1612, Lettera dedicatoria.*

Se volessimo indicare i termini essenziali e riassuntivi atti a connotare l'esperienza musicale di Ignazio Donati, dovremmo ricorrere alle espressioni dallo stesso autore impiegate nella lettera dedicatoria che apre i *Sacri Concentus* del 1612: l'allusione discreta all'«harmonica delectatio» e all'«utilitas» non costituisce certo un'enunciazione programmatica, eppure non si può negare che in tal modo, ponendo la propria silloge d'esordio sotto il segno del diletto e dell'utilità, Donati renda un'esplicita dichiarazione di modernità. L'inclinazione per quella che Adriano Banchieri chiamerà la «dolcezza dilettevole» (*Lettere armoniche ...* In Bologna, per Girolamo Mascheroni, 1628, p. 107) e l'intenzione divulgativa sono infatti connaturate al gusto dei «moderni», da un lato desiderosi di «porgere diletto alla maggior parte» (*Cartella musicale nel Canto Figurato Fermo, & Contrapunto ... Nouamente in questa Terza impressione ridotta dall'antica alla moderna pratica ...* In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti, 1614, p.165), dall'altro sollecitati del «commodo» di cantori, strumentisti e maestri di cappella. Esigenze analoghe convergono nell'invenzione, esposta con cura nei *Sacri Concentus*, del «cantar lontano», particolarissima modalità esecutiva che pone voci isolate in punti diversi e lontani dello spazio architettonico, e che proprio per il suo «scostarsi dall'ordinario» è coscienziosamente accompagnata da soluzioni notazionali atte a renderla più facilmente praticabile. Simili inclinazioni si riscontrano nell'opera monodica, unicamente «sacra», di Donati, in cui il canto «a voce sola», coltivato per le intrinseche virtù suggestive, è proposto

quale eminente esercizio d'arte vocale e interpretativo. All'inizio e al culmine d'una mobilissima e feconda carriera, nell'opera prima e nell'ultima di Ignazio Donati (i *Sacri Concentus*, del 1612, e Il *Secondo Libro de Motetti a Voce sola*, del 1635) riconosciamo, esemplarmente delineati, i caratteri più innovativi e maturi della musica sacra italiana del primo Seicento: l'attitudine sperimentale e divulgativa, la cura per l'allestimento della rappresentazione, la particolare considerazione dello spazio come elemento primario del processo di concertazione, la ricerca di controllati effetti sonori unita a una resa affettuosa del testo.

«A modo di tanti chori»

La disposizione separata di voci soliste nello stile concertato a poche voci, che Donati designa con la suggestiva espressione di «cantar lontano», ha radici, palesi e dichiarate, nella tradizione cinquecentesca dei «cori spezzati». Nasce e si sviluppa in quest'ambito la prassi di dislocare le sorgenti sonore nello spazio architettonico, onde ottenere effetti rilevanti di magnificenza o illusionismo. Col nuovo secolo il prestigio dello stile policorale non viene meno, anzi si intensifica, arricchendosi grazie all'apporto del nuovo linguaggio concertante. In seguito a tale prestigio nasce anche l'idea di trasferire questa modalità esecutiva al concerto a due, tre e quattro voci, con relativa sostituzione di distinte e isolate voci alle autonome e separate compagnie corali. Idea che non appartiene dunque a Donati, responsabile se mai d'una sua esasperazione: in essa dobbiamo scorgere inoltre un aspetto della tendenza più ampia a ridurre stilemi e modi policorali alle dimensioni del concerto sacro a poche voci. All'inizio del secolo Adriano Banchieri riconosce nei *Cento Concerti Ecclesiastici* di Lodovico da Viadana (1602) l'archetipo dello stile concertante a poche voci: «Negli concerti organici graziosa invenzione è stata quella di Lodovico Viadana (sì come afferma egli nella introduzione degli

suoi *Cento concerti ecclesiastici*) in far cantare una voce sola, dui e tre, con stile recitativo, e consonante, in maniera, che sopra un basso continuato, si sentono le parole distinte; cosa in vero di somma soddisfazione all'organista, cantori e audienti; e che tale stile sia grato lo scorgiamo negli moderni compositori, che di giorno in giorno viene ornato di soavissime invenzioni [...]» (*Conclusioni nel suono dell'Organo ... Nouellamente tradotte, & Dilucidate in Scrittori Musici, & Organisti Cillebri. Opera Vigesima ...*, In Bologna, per gli Heredi di Gio. Rossi, 1609, p.19). È nota la motivazione contingente di questa «nuova invenzione commoda per ogni sorte di cantori, e per gli organisti» (così nel testo frontespiziale dei lodoviciani *Cento Concerti Ecclesiastici, A Vna, a Due, a Tre, & a Quattro voci. Con il suo Basso continuo per Sonar nell'Organo. Nuoua inuentione commoda per ogni sorte de Cantori & per gli Organisti ... Opera Duodecima*. In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti, 1602): la mancanza di un repertorio solistico, che costringeva i cantanti desiderosi di «cantare in un Organo o con tre voci, o con due, o con una sola» ad «appigliarsi ad una o due, o tre parti, di motetti a cinque, a sei, a sette, e anche a otto, [...]», con risultati evidentemente insoddisfacenti. La natura essenzialmente pratica della raccolta lodoviciana determina la sua qualità stilistica dominante: il concerto sacro per poche voci (anche nella sua veste monodica) appare come riduzione di una testura più ampia, polifonica o, più raramente, policorale, conformemente a procedimenti modernamente indicati coi termini di «polifonia ridotta» (o «concisa») e «policoralità ridotta» (le espressioni «reduzierten Mehrstimmigkeit» e «reduzierten Mehrchorigkeit» sono in Adam Adrio, *Die Anfänge des Geistlichen Konzerts*, Berlin, Junker und Dunnhaupt, 1935). Nella polifonia ridotta le voci si presentano come parti di una testura polifonica più ampia, solo parzialmente realizzata vocalmente, e ricostituita grazie all'intervento d'uno strumento di fondamento (organo, clavicembalo, chitarrone e simili). La policoralità ridotta trasferisce al concerto a due o quattro parti, più raramente a tre, stilemi propri dell'assetto polico-

rale, assimilando le voci, singole o in coppia, ai cori spezzati della tradizione veneziana e, più in generale, padana. Nei concerti a due le voci (sovente una coppia di voci eguali) si alternano scambiandosi i medesimi motivi (il più delle volte all'unisono) e ricongiungendosi al termine di sezioni testuali; in quelli a quattro (solitamente due soprani o due tenori e due bassi) l'alternanza e il ricongiungimento riguardano coppie vocali simmetricamente disposte. Il trasferimento è in qualche modo facilitato dalla tecnica compositiva policorale, fondata soprattutto sulle parti esterne, con parti interne di riempimento (*Aussenstimmensatz*). Mentre Viadana sfrutta a fondo le possibilità di riduzione da modelli polifonici, esempi di policoralità concisa si riscontrano, nei Cento concerti, solo in un piccolo gruppo di composizioni a due e a quattro voci. Il gusto concertante del Viadana ha naturalmente modo di manifestarsi anche sul piano della prassi esecutiva: nell'avvertimento undecimo premesso ai *Cento Concerti*, l'ultimo della celebre prefazione, egli sconsiglia l'impiego di *pueri cantores* a ragione della loro «poca grazia», e perché «si è atteso alla lontananza, per rendere più vaghezza». Il passo è degno di nota perché lascia intendere una speciale cura per le qualità degli esecutori (frequente nei moderni compositori) e una predilezione per la distribuzione delle fonti sonore, secondo una prassi solitamente destinata a composizioni di volume fonico più ampio. Già in Lodovico, dunque, il trasferimento dal concerto policorale a quello a poche voci assume due aspetti: il primo dei quali è relativo allo stile, il secondo alla concertazione. È interessante notare come queste due strade coincidano solo parzialmente: se da un lato opere che utilizzano a fondo la tecnica policorale ridotta non prescrivono particolari modalità di concertazione (è il caso dei concerti ecclesiastici pubblicati tra il 1604 e il 1610 dal viadanesi Giacomo Moro), dall'altro opere in cui la disposizione separata delle voci è esplicitamente raccomandata (come il libro di Adriano Banchieri *Gemelli Armonici che auicendeuolmente concertano duoi Voci in uariati modi Parto Ventesimo Primo ... Sotto moderno istile & inuen-*

zione, nuouamente vscti in luce. In Venezia, Appresso Ricciardo Amadino, 1609), non legano tale indicazione a un atteggiamento stilistico determinato ed esclusivo. Il trasferimento avviene dunque su piani diversi, la cui relativa indipendenza è sfruttata dai compositori per accrescere la varietà dello stile, principio al quale è subordinata ogni altra scelta.

Per il suo esordio come compositore, nel 1612, dopo oltre un quindicennio di attività come maestro di cappella, Donati sceglie dunque il genere del concerto ecclesiastico a poche voci, inaugurato dal Viadana dieci anni prima, dando alla luce una raccolta cospicua per mole e varietà di contenuti (*Sacri Conventus Vnis, Binis, Ternis, Quaternis, & Quinis Vocibus, Vnà cum parte Organica ... Venetiis, Apud Iacobum Vincentium, 1612*), frutto delle molteplici esperienze marchigiane. Nella preliminare lettera ai lettori l'autore insiste sulle variabili possibilità di esecuzione e trasposizione di alcuni concerti («per comodità, e per dare sodisfazione alli cantanti»); annuncia la novità del «cantar lontano», rinviando all'apposita dichiarazione («Ve ne sono ancora a 4 e a 5 accomodati per cantar lontano, come più a basso si vedrà le sue dechiarazione»); segnala la presenza di alcuni concerti a voce sola «passaggiati» («Gl'ultimi poi sono ad una voce sola, con alcuni passaggi»), spiega infine per sommi capi il significato della numerica e delle alterazioni applicate al basso continuo per l'organo. Nella seguente «Dichiarazione del cantar lontano» l'autore presenta la sua invenzione con queste parole: «Nell'ultimo di questi miei concerti ve ne sono alcuni a 4 e a 5 voci, accomodati in doi modi da potersi cantare lontano dall'organo senza veder batter la battuta», e spiega: «L'ordine che si ha da tenere è questo, cioè che quella parte, che incomincia prima a cantare, quella sola deve restare in organo, e l'altre tre o due, o una, devono stare lontano dall'organo in disparte, separate l'una dall'altra, non vedute per la chiesa, a modo di tanti cori». La precisazione conclusiva («a modo di tanti cori») rende esplicito il riferimento alla tradizione poliorale, ma

a Donati preme far notare l'arguzia dell'invenzione: l'incremento di illusionismo sonoro, dovuto anche al nascondimento delle parti, alla loro invisibilità. L'applicazione del «cantar lontano» non è limitata agli ultimi concerti della raccolta, ad esso appositamente predisposti: «Quasi tutti questi concerti sono stati cantati in questa maniera, e non gli ho voluti porre in questa positura per commodità, ch'ognuno possa cantare, considerando, che non tutti forse saranno di quella sufficienza, che si ricerca per cantar lontano». La modalità del cantar lontano è peraltro solo suggerita, conformemente al principio dell'*ad libitum* (o, per usare le parole di Donati, del *si placet*). Anche per Donati l'adattabilità alle concrete condizioni esecutive, per loro natura variabili, è requisito primario del «concerto». Ma il «bell'effetto» (l'*«harmonica delectatio»*) reclama in questo caso i suoi diritti preminenti: «Con tutto ciò non si proibisse a nissuno, che detti concerti non si possano cantare con tutte le parte in organo; ma molto più fa bell'effetto a star lontano». La prassi esecutiva sperimentata e consigliata nei *Sacri Concertus* non determina uniformità di stile. Taluni tratti stilistici del libro si mostrano particolarmente consoni al «cantar lontano». È il caso della policoralità ridotta, che Donati utilizza sempre in unione con la tradizionale scrittura imitativa, o con più sottili artifici contrappuntistici, e mai estesamente, forse a motivo della sua maggiore prevedibilità. Altre moderne vaghezze e stravaganze, quali i concerti «in eco» e «in dialogo», sembrano naturalmente sollecitare una collocazione separata delle parti. Donati ama pure estendere la tecnica dialogica, senza riguardo per la natura dei testi, lasciando che le voci intonino isolatamente, con disegni melodici autonomi, distinte porzioni di testo. I sei concerti «accomodati [...] da potersi cantare lontano dall'organo» (*Quid prodest stulto, Laetate Ierusalem, Iubilate Deo, Benedictus Dominus, Beatus vir, Cantate Domino*) rivelano poi un particolare impegno compositivo, come se Donati non si accontentasse della «vaghezza» offerta dalla lontananza, ma volesse aggiungerci particolari e ricercati procedimenti, atti ad accrescerne dignità e

artificio. Alcuni dei concerti scelti da Donati per rappresentare in modo eminente l'invenzione paiono concepiti sin dall'inizio per essere eseguiti con le parti lontane: l'effetto sonoro entra così nel processo di composizione, guidando l'elaborazione stilistica, ulteriore prova di quella feconda connessione tra «musica pratica» e «musica poetica» che è forse il dato più originale della cultura musicale barocca. Nel *Benedictus Dominus* e nel *Cantate Domino* interventi di voci sole, riccamente diminuiti, si alternano a episodi imitativi affidati all'intera compagine vocale, in modo che ne risulti enfatizzata l'individualità delle singole voci, secondo un principio proprio dello stile dialogico. Il *Beatus vir* utilizza la tecnica del *cantus firmus*: una formula litanica è ripetuta per otto volte dal canto secondo, senza mutamenti ritmici, mentre le rimanenti quattro parti si intrecciano e uniscono in variati modi. Il concerto *Quid prodest*, che apre emblematicamente la serie, costituisce un bell'esempio di riduzione poliorale nascosta, impiegata accanto a stilemi di natura fortemente eterogenea. Il «cantar lontano», come nel *Beatus vir*, vi è posto a servizio di una struttura politestuale. Le voci, all'inizio del concerto, appaiono divise in due coppie timbricamente contrastanti: le voci inferiori (tenore e basso) intonano il testo biblico in imitazione stretta, le voci superiori (due soprani) entrano successivamente alternandosi all'unisono, in spaziate imitazioni, a guisa di cori spezzati, sul motto «vanitas vanitatum, et omnia vanitas». Tale motto, che sottolinea retoricamente il carattere morale del testo, viene riproposto in continuazione dalle voci acute, a guisa di ostinato, mentre le voci gravi proseguono in stile dialogico; è esteso infine all'intera compagine vocale che lo ripete variamente, in imitazione o in omoritmia.

Nei *Sacri Concertus* l'uso di parti lontane prende corpo, per la prima volta, nella scrittura musicale. Una medesima cura per la concertazione sollecita le raccomandazioni introduttive e gli artifici notazionali predisposti ad ausilio dei cantori. L'invenzione, prima ampiamente sperimentata dal mae-

stro concertatore e dai suoi cantori («E questa invenzione è stata sperimentata da me, e dalli miei cantori nel Domo di Pesaro, e fuori dove sono stato»), è divulgata a beneficio di quanti vogliono ricrearne il «bell'effetto», grazie anche a un duplice stratagemma grafico, a due «modi» escogitati «per comodità, ch'ognuno possa cantare». Nel primo modo il «basso seguito» è incluso in ciascuna parte vocale, fuorché in quella (o quelle) che sta «in organo»: si tratta in sostanza di una partitura che permette ai cantanti, lontani, di seguire l'accompagnamento organistico, leggendolo sulle rispettive parti. L'organista, dal canto suo, dovrà aiutare il cantante adottando una «misura competente» ed evitando diminuzioni. Nel secondo modo le note del basso organistico sono inserite entro le parti vocali, in luogo delle pause (ovviamente senza essere accompagnate da testo): si tratta di un'interpolazione che ancora consente ai cantanti di seguire l'andamento del basso continuo, incorporato in ciascuna parte vocale. In entrambi i casi l'intento è quello di facilitare il cantante nel battere la battuta da sé, rendendogli visibile, per esteso o a tratti, la parte dell'accompagnamento. Si sarebbe tentati di attribuire i «modi» del Donati a un eccesso di premura verso cantori inesperti. Ma la reciproca invisibilità dei cantori e l'impossibilità di «veder battere la Battuta» costituiscono difficoltà tali da rendere opportuna l'adozione di particolari accorgimenti, tanto più che l'abitudine dei musicisti a operare *ex tempore*, o quasi, doveva essere piuttosto diffusa (come lasciano intendere autorevoli inviti ad esaminare e concertare «appartatamente» le moderne composizioni prima di rappresentarle in pubblico). L'impiego di «parti nascoste» non sembra d'altronde avere in Donati carattere occasionale o accessorio: se nella musica sacra concertante del primo barocco accade che tale artificio sia talvolta impiegato a rilevare particolarissimi effetti fonici (ad esempio d'eco), qui esso assume metodicamente il compito d'esaltare le qualità dia-logiche e illusive del «cantar lontano».

«La maniera di cantar gratiosamente»

La produzione monodica di Ignazio Donati si estende per un quarto di secolo, in un periodo cruciale per l'affermarsi delle esperienze concertanti e monodiche e per il diffondersi dello stile vocale solistico in ambito sacro. Nel corso del primo Seicento, infatti, grazie al particolare interesse manifestato da alcuni compositori per le qualità virtuosistiche ed espressive del canto a voce sola, in cui la perizia vocale e l'intelligenza musicale dell'interprete trovano più larga applicazione, il genere monodico diviene il campo ideale per la formazione del cantore provetto. Le due raccolte monodiche di Donati (*Il Primo Libro de Motetti a Voce sola ... Da quali quei che desiderano imparare à portar la Voce con gratia, & acquistar dispositione potranno ageuolmente da se prendere la maniera di cantar gratiosamente far Scherzi, passaggi, & altri leggiadri affetti ... Opera Settima ... Nouamente corretta, & ristampata. In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1634; Il Secondo Libro de Motetti a Voce sola ... Per educatione de Figlioli, et Figliole ... Opera Decima Quarta ... In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1635*), che costituiscono il suo più maturo contributo alla divulgazione del «cantare moderno», si collocano entro una tradizione compositiva e didattica che adotta raffinate tecniche vocali, quali il «cantar di gorgia» (la pratica della diminuzione vocale) e l'esecuzione espressiva (la flessibilità agogica e dinamica del canto), già in uso nella vocalità solistica almeno dalla metà del Cinquecento, ma ancora alla fine del secolo, con tutta probabilità, patrimonio d'un numero non vasto di cantanti. Col nuovo secolo la fortuna delle pratiche monodiche e concertanti in ambito ecclesiastico si affianca al crescente successo delle tecniche esecutive solistiche moderne. Contemporaneamente, e in seguito a tale diffusione, molte delle particolarità esecutive un tempo lasciate alla discrezionalità dell'interprete entrano nel processo compositivo quali effetti in gran parte calcolati, sottratti all'arbitrio dei cantanti. La varietà degli atteggiamenti

espressivi richiesta ai cantanti prende così forma in codificati artifici vocali, o in raccomandazioni più sentite, più urgenti, più vincolanti. In tale processo, tuttavia, intervengono non solamente motivazioni prescrittive, ma anche ragioni didattiche: i compositori (d'intesa con gli editori più avveduti) comprendono quale importanza abbia un'accurata formazione dei cantanti per la divulgazione del nuovo stile musicale, e quale rilievo acquisti, a tal fine, una scrittura che, riproducendo le molteplici inflessioni della voce, consenta l'apprendimento dei più sottili artifici «senza necessità del canto dell'autore» (così Giulio Caccini nelle *Nuove Musiche e nuova Maniera di scriverle ...*, *Nelle quali si dimostra, che da tal Maniera di scriuere con la pratica di essa, si possano apprendere tutte le squisitezze di quest'Arte, senza necessità del Canto dell'Autore; Adornate di Passaggi, Trilli, Gruppi, e nuoui affetti per vero esercizio di qualunque voglia professare di cantar solo*. In Firenze, Appresso Zanobi Pignoni, e Compagni, 1614).

Dopo le prime raccolte di concerti a poche voci, pubblicate dal 1612 al 1618, Donati dà alla luce una silloge tutta monodica, principalmente incentrata sulla diminuzione vocale, prima pietra miliare della sua attività didattica. L'opera, di cui non conserviamo la prima edizione (da collocarsi probabilmente nel 1619) ci è nota attraverso una tarda ristampa, priva di testi preliminari, ma con un frontespizio eloquente, in cui il richiamo congiunto alla grazia, all'autonomia dell'apprendimento, alla varietà degli artifici sonori costituisce un'aperta dichiarazione di modernità: *Il Primo Libro de Motetti a Voce sola ... Da quali quei che desiderano imparare à portar la Voce con gratia, & acquistar dispositione potranno ageuolmente da se prendere la maniera di cantar gratiosamente far Scherzi, passaggi, & altri leggiadri affetti ... Opera Settima ... Nouamente corretta, & ristampata*. In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1634. Il libro presenta un'estrema varietà di soluzioni ornamentali: diminuzioni a note eguali o variate, più brevi e moderne fioritu-

re (intonazioni, accenti, trilli, tirate), passaggi in ritmo lombardo. Accanto ai convenzionali melismi cadenzali e a quelli che abbelliscono termini privi di particolare rilievo espressivo, non mancano diminuzioni concepite per intensificare il significato di parole notevoli, con intenti retorici o, più di rado, puramente descrittivi. Il preminente interesse di Donati per il cantar di gorgia non esaurisce i temi didattici della raccolta: accanto a composizioni riccamente diminuite si trovano pure mottetti parcamente ornati (*Nihil est candoris e lam non dicam vos servos*, entrambi per alto o bassetto). Ma è soprattutto da rilevare la presenza di due mottetti affatto privi di passaggi e ornamenti. Il primo di questi, *Ad quem fugiam*, è un brano in stile recitativo in cui la declamazione si mantiene lontana da effetti estremi: l'«affetto» implorante del testo e la sua conclusione («cum humilitate et puritate») hanno suggerito al compositore l'adozione d'una veste musicale sobria, spoglia, essenziale. Di tutt'altra natura il secondo mottetto non passaggiato, *Nolite timere*, brano natalizio piacevolmente arioso e melodicamente ben caratterizzato, in cui la presenza di passaggi avrebbe turbato l'atmosfera di semplice e festosa confidenza, ben adatta all'episodio evangelico dell'annuncio ai pastori. L'inserimento nella raccolta di due mottetti non diminuiti non è casuale, ma corrisponde a una precisa enunciazione di intenti: segnala infatti inequivocabilmente l'attenzione ai contenuti testuali (al testo nella sua interezza, non semplicemente a singole, isolate espressioni), il prevalere delle esigenze di varietà, espressività e cantabilità, la chiara percezione della qualità intrinseca dell'«aria». Donati non bada semplicemente ad esercitare le abilità vocali del cantore, mira piuttosto ad affinarne il gusto e l'intelligenza musicale.

L'opera quattordicesima, e ultima, di Donati, *Il Secondo Libro de Motetti a Voce sola ... Per educatione de Figlioli, et Figliole ... Opera Decima Quarta ...* In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1635, si colloca in stretta continuità con il *Primo libro de motetti a voce sola*: si tratta di un «secondo libro» non solo in senso cronologico, di una vera e propria scuola di perfeziona-

mento, e come tale destinata principalmente agli insegnanti di canto. Alla dedicatoria fa seguito una serie di «Avvertimenti per potere insegnare» in cui Donati, dopo aver precisato gli intenti generali della raccolta, formula alcune importanti indicazioni concernenti il metodo di apprendimento, la tecnica, l'interpretazione vocale, venendo a toccare brevemente e con chiarezza i principali aspetti della vocalità moderna, su cui si è ripetutamente fissata l'attenzione della letteratura didattica coeva. L'apprendimento deve essere graduale, ma sin dall'inizio il cantante si abitui a un'emissione sicura. Dopo aver imparato a memoria, solfeggiando, la parte cantata, l'allievo procederà alla vocalizzazione sulle vocali più adatte al cantar di gorgia (a, e, o). I passaggi vanno articolati distintamente ma senza forzature, con uguaglianza di fiato e di voce, variando opportunamente la velocità d'esecuzione. L'atteggiamento del corpo e del volto sia conveniente; soprattutto l'articolazione abbia luogo senza l'intervento di componenti estranee. I mottetti del libro sono regolarmente divisi in battute isocrone di semibrevis, corrispondenti a un tactus, a beneficio di coloro i quali intendano cantar a battuta (è probabile che il «cantare a misura», escluso in termini perentori dal quinto avvertimento, sia tollerato in fase di apprendimento). Nell'esecuzione dei mottetti monodici occorre adottare una misura larga, mai rigidamente scandita, e un andamento posato. La libertà agogica e la varietà degli effetti dinamici concorrono a determinare un'interpretazione sicura e disinvolta, favorita dall'intelligente e discreta partecipazione dell'organista. Al cantante, reso padrone di tutti gli artifici dell'arte, non è vietata la possibilità di aggiungere ulteriori passaggi. L'esortazione conclusiva, «Però ci vole pazienza», lascia trasparire a un tempo la sollecitudine e l'esperienza del maestro di canto, ben avvertito che il processo di apprendimento vuole lungo e disciplinato esercizio. Passando dall'esame degli avvertimenti introduttivi a quello delle composizioni, i motivi di interesse non vengono meno. Notiamo l'assenza di un piano costruttivo secondo intendimenti di gradualità (come del resto accade del *Primo Libro*):

semplicemente i quattro mottetti per basso sono incorniciati dai rimanenti ventitré mottetti per canto (in quattro casi è prevista una destinazione alternativa per alto, mezzo soprano, tenore). Un'osservazione più attenta svela un probabile significato programmatico, o quanto meno esemplare, attribuito al mottetto d'apertura, *Salve Regina*. Esso mostra, rispetto alle prove precedenti, una maggior dovizia ornamentale e una maggiore varietà nelle figurazioni ritmiche, con cospicuo impiego di biscrome. Più vari e più arditi sono anche i profili melodici. La collocazione dei passaggi è assai meno prevedibile. L'ampia diminuzione sulla sillaba iniziale del brano è arditamente interrotta da una pausa di croma, delineando così, in piena aderenza all'affetto del testo («ad te suspiramus, gemente et flentes»), una figura che la retorica musicale designerà col termine suggestivo di *suspiratio*. Diminuzioni abbondanti sono applicate anche a sillabe non accentate e, contrariamente a quanto affermato negli avvertimenti, alla vocale u. L'esame delle rimanenti composizioni conferma il maggior impegno ornamentale della raccolta: i passaggi, ricchi e ritmicamente complessi, raggiungono in cadenza la lunghezza di sei semibrevis; le biscrome sono utilizzate generosamente, anche su sillaba iniziale, in gruppi talvolta molto estesi (sino a quaranta biscrome in cadenza); più frequenti rispetto al *Primo libro* i passaggi a note puntate; usuale l'impiego espressivo e descrittivo della coloratura. L'ultima fatica di Donati si rivela dunque opera in più sensi conclusiva, per l'alto grado di consapevolezza didattica e il livello di maturazione raggiunto nell'uso virtuosistico e «affettuoso» dell'ornamentazione.

Nota biografica

Largamente incerte le notizie sulla nascita (databile tra il 1568 e il 1569), la formazione, la prima attività di Ignazio Donati. Sicura la sua presenza a Urbino, quale Maestro di Cappella del duomo, dal 31 dicembre 1596 al 31 dicembre 1598. Vi ha pure l'obbligo di ammaestrare «utriusque cantus arte» i «pueri» educati nel Seminario antico congiunto alla Chiesa di S. Sergio. Maestro di Cappella nel duomo Pesaro nell'aprile del 1600, quindi a Fano, dal 1601 sino all'ottobre 1605. Nel 1604 ottiene un aumento dello stipendio per intercessione del Vescovo Lapi «acciò non si partisse, come accennava voler fare, per l'occasione di potere avere un canonicato nella sua patria». Di nuovo a Urbino dal 12 febbraio 1612 al 7 marzo 1615. Nel settembre 1616 concorre nuovamente al posto di Maestro di Cappella della cattedrale urbinata, ma la sua candidatura è rifiutata: «Il Sig. D. Ignatio Donati da Pesaro, questo ancora fu escluso stante che lui adimandava l'accrescimento della provisione, che è solito darsi a detto Mro di Capella, non havendo la Capella possibilità di fare». Lascia le Marche per raggiungere Ferrara, dove dal 1616 è a servizio dell'Accademia dello Spirito Santo. Risalgono al 1618 i contatti con le Confraternite del Santo Sacramento e di Santo Spirito, nella cittadina lombarda di Casalmaggiore. A Casalmaggiore «il Maestro Reverendo signor don Ignatio Donati celebre cantore» giunge probabilmente nel 1621 «per insegnarvi pubblicamente la sua virtù» ed esercitare le funzioni di Maestro di Capella a servizio della Comunità; è inoltre aggregato all'Accademia dei Filomeni col nome di «Auriga». Abbandona l'incarico nel 1623 per recarsi a Novara. Qui rimane, Maestro di Cappella della cattedrale, dal 7 ottobre 1623 sino al 1629, trasferendosi quindi alla cattedrale di Lodi dal 1629 al 1630. È a Milano, alla guida della Cappella della cattedrale, dal 10 aprile 1631. Si dedica alla ricostruzione della cantoria decimata dalla peste, disciplinandone con vigore l'attività. Muore a Milano il 21 gennaio 1638.

«Delectatio» e «utilitas»

«...si harmonicae delectationis, et utilitatis ex meis Concentibus aliquid Mundo emanarit... » Ignazio DONATI, Sacri Concentus Vnis, Binis, Ternis, Quaternis, & Quinis Vocibus, Vnà cum parte Organica... Venetiis, Apud Iacobum Vincentium, 1612, Dedicatory letter.

To fully comprehend the essence of the music of Ignazio Donati, it is necessary to refer to the precise terms employed by the composer in the dedicatory letter of the Sacri Concentus of 1612. While mention of «harmonica delectatio» and «utilitas» do not announce a clearly delineated programme, they do make an explicit declaration of Donati's modernity, characterising the composer's first anthology as being dedicated both to pleasure and to utility. An inclination towards «delightful sweetness», as Adriano Banchieri described it (Lettere armoniche, Bologna, Girolamo Mascheroni, 1628: p. 107), and the desire to compose music which was accessible, were tangible elements of contemporary «modern» taste, desirous on the one hand to «exalt delight» (Cartella musicale nel Canto Figurato Fermo, & Contrapunto... Nouamente in questa Terza impressione ridotta dall'antica alla moderna pratica, Venetia, Giacomo Vincenti, 1614: p.165), on the other, to facilitate the «ease» of the singers, instrumentalists and choir-masters. Similar intentions are evident in the Sacri Concentus, where the invention of «cantar lontano» is carefully unfolded; the placement of voices at distant and diverse positions within the architectural space reveals a desire to «move away from the ordinary», and it is conscientiously accompanied by written suggestions which aim to make the arrangement more easily practicable. We find the same inclinations in the monodic compositions of Donati, all of them written for the church and employing «a solo voice», which aspire to the zenith of vocal art and interpretation. In the course of a long career which would take him far and produce many memorable works (from

the Sacri Conventus of 1612 to the Secondo Libro de Motetti a Voce sola, 1635), we cannot fail to recognise in Ignazio Donati one of the most innovative and mature composers of Italian church music in the early years of the seventeenth century. He exhibits an approach which is both experimental and popularising, displaying an attentive eye for the practical details of performance, a heightened awareness of the physical space as a primary element in the process of musicmaking and a desire to explore a wide range of tonal effects, while always remaining affectionately faithful to the text.

«A modo di tanti chori»

The arrangement of soloists, which Donati outlines with the evocative expression «cantar lontano», has its roots in the sixteenth century tradition of the «cori spezzati», or divided choirs. Within this praxis the dislocation of sound sources within the architectural space was intended to obtain relevant effects of magnificence and illusion. And this polychoral tradition gained in intensity as the new century unfolded and was enriched by the revised language of musical accompaniment. Indeed, a logical development was the transference of this particular method of execution to pieces written for two, three or four soloists, rather than for a corresponding number of choirs. Thus, while the essential concept does not originate with Donati, he may be said to have developed the idea to an extreme. Here, we see an aspect of the tendency to subsume the stylistic of polychoral methodology within a more strictly religious style employing a reduced number of singers. Adriano Banchieri recognised in the Cento Concerti Ecclesiastici by Lodovico da Viadana (1602) the archetype of the concerto style for a reduced number of singers: «A graceful invention was provided by Lodovico Viadana (as he affirms in the introduction to his Cento Concerti Ecclesiastici) in calling for a soloist, or two or three of them, to sing in recitativo style, or in united har-

mony above the basso continuo, so that the individual words may be heard, a fact which pleases organist, singers and listeners alike, evidence of which is found in the fact that many contemporary composers have taken up the style, and enrich it day by day with pleasing inventions [...]» (Conclusioni nel suono dell'Organo ... Nouellamente tradotte, & Dilucidate in Scrittori Musici, & Organisti Celebri. Opera Vigesima ..., In Bologna, per gli Heredi di Gio. Rossi, 1609, p.19). It is worth noting a contingent motive for this «new invention which has been warmly embraced both by organists and singers» (Title page, Cento Concerti Ecclesiastici, A Vna, a Due, a Tre, & a Quattro voci. Con il suo Basso continuo per Sonar nell'Organo. Nuoua inuentione commoda per ogni sorte de Cantori & per gli Organisti ... Opera Duodecima. In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti, 1602): the absence of a repertoire for soloists, which obliged those who wished to «sing with organ accompaniment, in groups of three, two, or alone» to “poach one, two, or three parts from motets written for five, six, seven, or even eight [...]», and with results which clearly satisfied nobody. The essentially practical nature of Viadana's collection determined its dominant stylistic element: the sacred concerto for a few solo voices (or even in monodic form) appears reductive of something larger, often polyphonic, more rarely polychoral, and conforms to the contemporary praxis suggested by the terms «polifonia ridotta» (or «concisa») and «policoralità ridotta» (the expressions «reduzierten Mehrstimmigkeit» and «reduzierten Mehrchorigkeit» are mentioned in Adam ADRIO, Die Anfänge des Geistlichen Konzerts, Berlin, Junker und Dunnhaupt, 1935). In reduced polyphony, the voices are abstracted from a polyphonic tapestry and fail inevitably to recapture the whole, which must be reelaborated by a supporting instrument (organ, harpsichord, chitarrone, or something similar). Reduced polychorality involves two or four voices (three are more unusual), elements which belong more correctly to a polychoral arrangement, recalling the style, singing either singly or in unison, of the

split choirs tradition which is essentially Venetian, though it is more particularly associated with the school of Padua. In the concerti a due, the voices (most frequently a pair of matching voices) alternate and echo the same motifs (as often as not, in unison) coming together at the conclusion of the text; in the concerti a quattro (usually two sopranos, two tenors, or two basses) this alternation regards paired voices which are symmetrically disposed. Transference is somehow facilitated by the technique of polychoral composition, based, above all, on the external parts, while the internal elements tend to fill in the gaps (Aussenstimmensatz). While Viadana fully explored the possibilities of reduction from polyphonic models, examples of concise polychorality are found only in a much smaller group of compositions for two or four voices in the Cento Concerti. The musical tastes of Viadana are reflected, naturally enough, in the terms of the performance praxis which he indicated. In the eleventh premise of the Cento Concerti, which concludes the celebrated preface, he advised against the use of pueri cantores (child singers) on the grounds of their «lack of grace», and he suggested that the separation of the voices «would make them more beautiful». This aspect is worthy of note, as it suggests a special interest in the quality of the voices (a concern frequently expressed by “modern composers”) and a preference for the distribution of the sources of sound, a consideration more generally associated with large-scale compositions and larger orchestras. Thus we may observe in Lodovico that the shift from the polychoral concerto to that employing only a few voices assumes two significant and different aspects: the first relates to style, while the second refers to the practical arrangement of resources. And it is interesting to note that these two aspects coincide only partially. On the one hand, works which fully exploit the «policorale ridotta» style do not prescribe any particular mode of arranging the sound components (the Concerti Ecclesiastici published between 1604 and 1610 by Giacomo Moro, a follower of Viadana, are just one example); on the other

hand, works in which the separate placements of the voices are explicitly indicated (such as Gemelli Armonici che auicendeuolmente concertano duoi Voci in uariati modi Parto Ventesimo Primo ... Sotto moderno istile & inuentione, nououamente vsciti in luce, by Adriano Banchieri, Venezia: Ricciardo Amadino, 1609) do not restrict the performance stylistically in a manner which is either determining or exclusive. Transference thus operates at different levels, and this relative freedom is exploited by different composers to augment stylistic variety, a consideration to which everything else is secondary.

For his first published compositions after more than fifteen years as a maestro di cappella, Donati opted for the ecclesiastical concerto employing a small number of singers, a style introduced by Viadana ten years before. The collection is rich in variety and content (Sacri Concentus Vnis, Binis, Ternis, Quaternis, & Quinis Vocibus, Vnà cum parte Organica ... Venetiis, Apud Iacobum Vincentium, 1612), and shows evidence of his experiences in the Marches. In the Introductory Letter to the Reader, the author points out various alternatives regarding the execution and transposition of some of the compositions («for the comfort and the satisfaction of the singers»); he announces the novelty of «cantar lontano», and declares that «some of the pieces for 4 or 5 have been conceived for this style of singing, as the declarations below suggest»; he signals the presence of other pieces for a soloist with occasional «passages» interspersed, and he explains, finally, in general terms the meaning of the numeration and the applied alterations to the basso continuo for organ. In the «Dichiarazione del cantar lontano» which follows, the author explains his invention in these words: «Towards the end of these concertos, there are some for 4 and for 5 voices, which have been arranged in such away as to permit singing at a distance from the organ without the need for the introductory beat». He continues: «the arrangement is as follows, for only the first singer needs to be within sight of the organ;

the others, whether they be three, two, or one, must stay far off from the organ, separate the one from the other, unseen within the body of the church, as is the practice with multiple choirs». This concluding phrase («a modo di tanti cori») is an explicit reference to the polychoral tradition, though Donati makes much of the cleverness of the invention, rejoicing in the heightened illusionism of sound, the separation of the sources of those sounds, and the invisibility of the singers. Nor is the application of «cantar lontano» limited to the final compositions in the collection, those in which it is specifically indicated: «Almost all of these pieces have been sung in this manner, though I have not wished to impose this as condition, as not all singers will be sufficiently capable of singing at a distance». The method of singing is, thus, merely hinted at, conforming to the principle of ad libitum (or, in Donati's words, si placet). Adaptability to the changeable conditions of performance, the circumstances of which by their very nature are variable, is a primary requisite within Donati's concept of the «concerto». And «beautiful effect» («harmonica delectatio») exercises preeminent rights: «The foregoing does not, prohibit anyone from singing close to the organ; but the most beautiful effects will be achieved by singing at a distance». The performance praxis which had been experimented by Donati and which he recommended in the Sacri Conventus does not determine a uniformity of style, though certain stylistic passages are evidently more particularly effective when the «cantar lontano» positioning is employed. Such is the case with «policoralità ridotta», which Donati uses in combination with traditional imitative writing, or together with more subtle contrapuntal artifices, and in brief interludes only, perhaps to avoid the danger of becoming too predictable. Other modern traits and extravagances, such as the «echo» and «dialogue» concertos, seem naturally to require a distinct separation of the various parts. Donati enthusiastically embraces the dialogue technique, regardless of specific textual expectations, even allowing different voices to intone separate portions

of the same text, and with independent melodic designs which do not always promote textual continuity. The six concertos «arranged [...] for singing at a distance from the organ» (Quid prodest stulto, Laetate Ierusalem, Iubilate Deo, Benedictus Dominus, Beatus vir, Cantate Domino) reveal a compositional intensity which suggests that Donati was not content merely with the «beauty» of distancing, but that he wished to supplement it with particular and refined procedures which would reinforce the dignity and the artifice of the music. A number of the concertos chosen by the composer to represent his invention appear to have been written with the precise intention of being performed with spatial separation: the overall effect is thus conceived within the act of composition, and it conditions the stylistic elaboration of the works, offering further proof of the rich interchange of ideas between music which is essentially «practical» and music which is «poetic», an aspect which is, perhaps, one of the most original in Baroque musical culture.

In the Benedictus Dominus and the Cantate Domino artfully reduced solo voices intertwine at intervals with the full choir, and the result is to enhance each single voice in accordance with the conventions of dialogue. The Beatus vir employs a cantus firmus: a formulaic litany which is repeated eight times without any rhythmical mutation by the second voice alone, while the other four parts evolve and unwind in varying combinations. The Quid prodest stulto concerto emblematically opens the series. It is a fine example of hidden reduced polychorality, which is used alongside strongly heterogeneous elements. Here, as in the Beatus vir, «cantar lontano» is employed to accommodate a structure based on various paired texts. At the start, the voices appear to be divided into two matched pairs of contrasting pitch: the tenor and bass intone the Biblical text in strict imitation of one another, while the higher voices of two sopranos make their entrances one after the other, alternating and imitating each other in the technique of the split choir on the motto «vanitas vanitatum, et omnia vanitas». This motif rhetorically

underlines the moral character of the whole text, and it is repeated throughout by the high voices in the form of an ostinato, while the lower voices continue their dialogue. Finally, it is taken up by all the singers in a set of imitative or variations.

*For the very first time in the Sacri Conventus, the use of separate voices at a distance became an integral component of the compositional style. Particular attention was called to the positioning of singers in the introductory suggestions and the same concern is evident in the notational artifices which are inscribed in the text to assist the singers. The invention had been carefully explored by the composer and by his singers («This style has been experimented by myself and by my singers in the cathedral of Pesaro, and wherever else I have been»), and it is announced for the benefit of all who wish to recreate the «beautiful effect», thanks also to a graceful stratagem in the writing, which employs two separate «modes» designed for «commodity, so that all may sing them». In the first mode, the «basso seguito» is included along with each of the individual vocal parts, as well as in that part (or parts) to be sung «close to the organ»: in effect, the manuscript allows the distant singers to follow the organ accompaniment, which may be read along with each respective part on the page. The organist must help the singers by avoiding *diminuendi* and maintaining a «consistent rhythm». In the second mode, the bass notes of the organ are indicated within the sung measure, together with pauses (where the text is, clearly, suspended). By this means, the singers are able to follow the progress of the basso continuo, which is incorporated in each of the individual vocal parts. In both cases, the intention is to help the singer count the beats unassisted, and make legible, either in whole or in part, the musical accompaniment. One might be inclined to read into this precise way of writing an excessive attention by Donati to safeguard the less expert singer. But the dislocation of the*

singers, and the impossibility of «seeing the rhythm being beaten out» do constitute a problem, and the usefulness of this device must have been particularly acute, as singers and musicians often worked *ex tempore*, as we may deduce from the frequent lamentations by composers that previous study of the score was essential before a composition was performed in public. The use of «hidden parts» in Donati's compositions is neither occasional nor incidental. If the artifice was occasionally employed in early Baroque church music to achieve particular sound effects (such as the echo), Donati uses it with applied method to exalt the sense of dialogue and illusion which were intrinsic elements of «singing at a distance».

«On singing gracefully»

The monodic production of Ignazio Donati extended over a quarter of a century in a period which was crucial to the affirmation of concertising, monody and the diffusion of the solo voice in a religious context. In the early years of the seventeenth century, thanks to the determined interest of a number of composers for the virtuoso and expressive qualities of the solo voice in which the vocal abilities and intelligence of the performer were allowed full scope, the monodic form became the ideal place for singers to hone their skills. The two collections of monodic songs by Donati (Il Primo Libro de Motetti a Voce sola ... Da quali quei che desiderano imparare à portar la Voce con gratia, & acquistar dispositione potranno ageuolmente da se prendere la maniera di cantar gratiosamente far Scherzi, passaggi, & altri leggiadri affetti ... Opera Settima ... Nouamente corretta, & ristampata. In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1634; Il Secondo Libro de Motetti a Voce sola ... Per educatione de Figlioli, et Figliole ... Opera Decima Quarta ... In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1635) constitute his most mature contribution to the diffusion of «modern singing». They are clearly pla-

ced within a compositional and didactic tradition which adopts refined vocal techniques, such as «cantar di gorgia» (the practice of diminishing sound emission), expressive performance (agogical flexibility and dynamic control of the voice), both of which had been a part of the soloist's armament since the middle of the sixteenth century, though even by the end of the century we must doubt the number of singers who were truly capable of this range of expression. As the new century progressed and monody and concertising gained ground in the religious field, there was an increasing acceptance of the new techniques employed by "modern" soloists. At the same time, and as a result of the diffusion of knowledge, many performance practices which had once been left to the discretion of the singer now became part of the process of composition. The variety of expressive qualities required of singers thus became codified in terms of a range of devices, or in written instructions which were ever more urgent and precise. This new rigidity was not inspired only by a desire to prescribe, but also by didactic considerations, as composers (together with farsighted editors) began to realise the importance which adequate training for young singers would have upon the general acceptance of the new musical style, and, as such, the significance of writing which reflected the multiple inflections of the voice and would permit singers to learn the most subtle devices and skills «without needing to hear the composer sing them» (thus writes Giulio Caccini in Nuove Musiche e nuova Maniera di scriverle ..., Nelle quali si dimostra, che da tal Maniera di scriuere con la pratica di essa, si possano apprendere tutte le squisitezze di quest'Arte, senza necessit  del Canto dell'Autore; Adornate di Passaggi, Trilli, Gruppi, e noui affetti per vero esercizio di qualunque voglia professare di cantar solo. In Firenze, Appresso Zanobi Pignoni, e Compagni, 1614).

After the first collection of concertos for a few voices published between 1612 and 1618, Donati issued an anthology of monodic compositions, all of which explore the practice of vocal diminution, a principle which became a milestone in his teaching career. Although no first edition is known, the collection was probably published in 1619. It has been handed down to us in a later edition which contains no introductory text, though there is an eloquent frontispiece in which the composer's call for grace of execution and the autonomy of learning, and the variety of ornamental devices which the work contains represents a clear call to modernity: Il Primo Libro de Motetti a Voce sola ... Da quali quei che desiderano imparare à portar la Voce con gratia, & acquistar dispositione potranno ageuolmente da se prendere la maniera di cantar gratiosamente far Scherzi, passaggi, & altri leggiadri affetti ... Opera Settima ... Nouamente corretta, & ristampata. In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1634. The anthology provides an extreme variety of ornamental solutions: diminished notes, both equal and varied, brief modern ornamentation (intonations, accents, trills, grace notes), and passages in Lombard rhythm. Alongside the conventional honeyed cadences and other embellishments which simply enrich without having any particular expressive intent, there are diminutions aimed at the elevation of the meaning of significant words where the intentions are clearly rhetorical, or, more rarely, purely descriptive. Donati's overriding interest in singing «di gorgia» (with diminishing sound emission) does not exhaust the didactic interest of the collection. Together with examples of diminished sound, we find sober, ornate motets (Nihil est candoris and lam non dicam vos servos, both for alto or bassetto). Above all, however, we should note the presence of two motets which are entirely without separate sections or rich ornamentation. The first, Ad quem fugiam, is a piece in recitativo style in which the declamation never slips to extremes: the imploring nature of the text and its conclusion («cum humilitate et puritate») have induced the composer to adopt a

style of music which is sober, bare and essential. By contrast the second motet without divisions, Nolite timere, is a Christmas piece, pleasant and joyous, melodically full of character, in which the presence of distinct and separate passages would have disrupted the simple, celebratory atmosphere which is perfectly suited to the episode from the Evangelists in which the angel announces the birth of Jesus to the shepherds. The fact that these two motets are included in the anthology is not accidental, but corresponds to a precise plan, that is, the need to take account of the nature of the text in its entirety, not only in isolated expressions or at emotional high points, but in the continuing necessity for variety, expression and cantability, and the clear perception of the intrinsic quality of the melody. Donati is not aiming simply to refine and exercise the vocal agility of the singer, he aims to educate his taste and stimulate his musical intelligence.

The fourteenth and final work by Donati, Il Secondo Libro de Motetti a Voce sola ... Per educatione de Figlioli, et Figliole ... Opera Decima Quarta ... In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1635, should be viewed as a direct continuation of the Primo libro de motetti a voce sola. This is the «second volume» not simply in a chronological sense, but also in terms of being an advancement on the first, aimed mainly at teachers of singing. The Dedication is followed by a series of «Notices to assist teachers» in which Donati, having laid out the general scheme of the collection, formulates important notions relating to the theory of learning, technique, vocal interpretation, touching briefly but clearly on the principal aspects of contemporary singing, which was evidently a theme of great current didactical interest. Progress must be gradual, but from the very beginning the singer must aim for a clear and controlled emission of sound. After having learnt the notes by heart, the pupil would proceed to vocalisation by means of concentrating

on those vowels which are most suited to cantar di gorgia (a, e, o). The passing notes are to be articulated distinctly but without any forcing, maintaining the steady emission and the tone of voice, and, as opportunity suggests, by varying the speed of execution. The attitude of body and face are considered; above all, nothing must obtrude and hinder the emission of the sound. The motets contained in the volume are regularly divided into equal isochronous semibreve measures, corresponding to a tactus, for the benefit of all who wish to sing by following the beats (it is probable that «cantare a misura», counting the measure, which is rigorously prohibited in the Fifth Notice, may have been tolerated while the singer was still at the learning stage). In the execution of the monodic motets it was suggested that an easy measure be adopted, never too rigidly applied, and that a comfortable rhythm should be set. This agogical freedom and the variety of the dynamic effects would work together to secure an interpretation which was assured and convincing, based on an intelligent reading of the text and the able assistance of the organist. A singer in full possession of all the necessary skills was not prohibited from improvising his own additional ornamentation. The concluding exhortation, «However, patience is needed», suggests both the concern and the experience of the singing master who knows only too well that the process of learning requires both time and disciplined exercise. Moving on from the introductory notices to those concerning the compositions themselves, we find his observations to be of no lesser interest. As in the Primo Libro, there is no progressive scheme of gradual increasing difficulty: the four motets for bass are simply framed by the remaining twenty-three for other voices (in four cases the singer may be either an alto, a mezzo soprano, or a tenor). However, more careful attention reveals what may be a programmatic, or at least an exemplary, significance in the opening motet, Salve Regina. In comparison with earlier models, this piece contains an abundance of rich ornamentation and rhythmical configurations,

with conspicuous use of thirty-second notes. The melodic profile of the piece is also especially daring and various, while the collocation of the passing notes is less predictable than in the past. The ample diminution of the opening syllable is daringly interrupted by a pause of a quaver which underlines the emotional content of the text («ad te suspiramus, gemente et flentes»). This is a figure which musical rhetoric describes by the evocative phrase suspiratio. Abundant diminutions are also applied to syllables which are not accentuated, and, contrary to the prescriptions of the Notices, they also fall on the vowel u. The other compositions in the anthology confirm the richer ornamentation in this collection: passing notes are rich and complex and the cadences sometimes stretch out to six semibreves; thirty-second notes are generously employed, also on first syllables, and sometimes in extended groups (with up to forty thirty-second notes in a cadence); dotted note passages are used more frequently than in the Primo libro; while the coloratura is expressive and descriptive in nature. This final publication by Donati reveals itself to be a concluding work in more senses than one. Notably for the high degree of didactical knowledge and for the maturity which he displays in his use of virtuosity and the “affective” control of ornamental embellishment.

Biographic note

Little is known for certain regarding the composer's date of birth (perhaps 1568 or 1569), his musical education or early activity. We can be certain of the fact that Ignazio Donati was appointed Maestro di Cappella of the cathedral of Urbino on December 31st, 1596, and that he remained there until December 31st, 1598. One of his duties was to train «utriusque cantus arte» the «children» who were being educated in the Seminary attached to the Church of S. Sergio. He was appointed Maestro di Cappella in the cathedral of Pesaro in April, 1600, and also in Fano, where he remained

from 1601 until October, 1605. He was granted an increase in salary in 1604 through the good offices of Bishop Lapi «on condition that he remains, having mentioned his intention to depart and accept a position in his homeland». Donati returned once more to Urbino, where he resided from February 12th, 1612 until March 7th, 1615. In September, 1616, having applied once again for the position of Maestro di Cappella at the cathedral in Urbino, his candidature was rejected: «Sig. D. Ignatio Donati of Pesaro was excluded on the grounds that his requests exceeded the terms allowed by the Chapel». He then left the Marches and made his way to Ferrara, where in 1616 he was employed by the Accademia dello Spirito Santo. His contacts with the Confraternità del Santo Sacramento e di Santo Spirito, in the town of Casalmaggiore in Lombardy probably date from about 1618, and in about 1621 «il Maestro Reverendo signor don Ignatio Donati celebre cantore» went there, probably to «give public demonstration of his virtues» and carry out the duties of the Maestro di Capella serving the religious Community. He also found the time to join the Accademia dei Filomeni under a name adopted for the occasion, «Auriga». He left this post in 1623 and went to Novara, where he carried out his duties as Maestro di Cappella of the cathedral from October 7th, 1623, until 1629. Afterwards, he moved to Lodi, where he worked from 1629 to 1630. He then went to Milan as Maestro di Cappella of the cathedral, where he was appointed on April 10th, 1631. Donati dedicated his time to rebuilding the choir which had been decimated by the recent outbreak of plague, and, finally, he died in Milan on January 21st, 1638.

Benedictus Dominus die quotidie
Prosperum iter faciat nobis Deus
Salutarium nostrarum
Et semitas tuas edoce nos
Et de Sion tuere eos
Ad custodiendas iustificationes tuas
Erunt prava indirecta et asperas in vias planas
Angelis suis Deus mandavit de te
Ut custodiant te in omnibus viis tuis.

Salvum me fac Deus
Quoniam intraverunt aquae
Usque ad animam meam infixum sum
In limo profundi
Et non est substantia
Veni in altitudinem Maris
Et tempestas demersit me
Laboravi clamans raucae facte sunt fauces meae
Defecerunt oculi mei dum spero in deum meum.
Multiplicati sunt super capillos capitis mei.
Qui oderunt me gratis
Confortati sunt qui persecuti sunt
Me inimici mei iniuste
Que non rapui que tunc exolvebam.

Cantate Domino canticum novum.

Laus eius in ecclesia sanctorum
In terrae Israel in eo qui fecit eum
Et filij Sion exultent in rege suo.
Laudent nomen Eius
In choro in timpano et psalterio.
Psallant Ei.

O pretiosum et admirandum

Convivium salutiferum
Et omni suavitate repletum
Quid enim hoc convivio
Pretiosius esse potest. Alleluia.

Ego flos campi et liliū convallium,

Sicut liliū inter spinas, sic amica mea inter filias.
Sicut malum inter ligna silvarum
Sic dilectus meus inter filios,
Sub umbra illius quam desideraveram
Sedi et fructus eius dulcis gutturi meo.

Laetare Ierusalem

Et conventum facite omnes
Qui diligitis eam
Gaudete cum laetitia
Qui in tristitia fuistis
Ut exultetis et satiemini
Ab uberibus consolationis vestrae.

Iubilare Deo terra

Et exultate et psallite
In tubis ductilibus et voce tubae corneae
Moveatur mare et plenitudo eius
Orbis terrarum qui habitant in eo
Si montes exultabunt a conspectu Domini
Iudicabit orbem terrarum in iustitia
Et populos in aequitate

O altitudo divitiarum sapientiae et scientiae Dei

Quam incomprehensibilia sunt iudicia eius et investigabiles viae eius.

Salve regina, mater misericordiae

Vita, dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exules filij Evae
Ad te suspiramus, gementes et flentes
In haec lacrimarum valle.
Eia ergo, advocata nostra,
Illos tuos misericordes oculos ad nos converte
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui
Nobis post hoc exilium ostende
O clemens, o pia,
O dulcis Virgo Maria.

Ecce nunc tempus acceptabile

Ecce nunc dies salutis
Commendemus nosmet ipsos in multa patientia
In ieiuniis multis
Per arma iustitiae virtutis Dei.

Nativitas tua Dei Genitrix Virgo

Gaudium annuntiavit universo mundo

Ex te enim ortus Sol iustitiae

Christus Deus noster

Qui solvens maledictionem

Dedit benedictionem

Et confundens mortem

Donavit nobis vitam sempiternam.

Quid prodest stulto habere divitias

Cum sapientiam emere

Non possit emere

Qui altam facit domum suam

Qui evitat discere

Qui perversi cordis est

Vanitas vanitatum et omnia vanitas.

Beatus Vir qui inventus est sine macula

Et qui post aurum non abiit

Nec speravit in pecuniae thesauris,

Quis est hic et laudabimus eum

Fecit enim mirabilia in vita sua.

Ignazio Donati

Ignatii Donati Ecclesiae
Metropolitanae Urbini
Musicae Praefecti.
Sacri Concentus unis,
binis, ternis, quaternis,
& quinis vocibus,
una cum parte
organica, Venezia,
Giacomo Vincenti,
1612.

Il secondo libro
de motetti a voce sola
di Ignazio Donati
maestro di cappella
del Duomo di Milano,
opera decimaquarta,
In Venetia appresso
Alessandro Vincenti
1636

Vincenzo Pellegrini

Canzoni de intavolatura
d'Organo fatte
alla francese,
di Vincenzo Pellegrini
canonico di Pesaro,
libro primo, Venezia,
Giacomo Vincenti, 1599.

Prodotto e diretto da Marco Mencoboni per E lucevan le stelle Records, Pesaro - Italia **Presa del suono** Paolo Mencoboni per E lucevan le stelle Records **Musiche trascritte, arrangiate e corrette dai testi originali da** Marco Mencoboni e Eleonora Rocconi **Organo** Cesare Romani, 1597 **Direttore di produzione** Federica Bassani **Luogo di registrazione** Monastero del SS. Salvatore (Fucecchio – Firenze) **Copertina e Illustrazioni interne** Gaetano Lapis, La Vergine col Bambino e i Santi Pietro, Paolo e Scolastica, sec. XVIII - Chiesa di San Pietro, Cagli **Masterizzazione** Optimes SPA, l'Aquila **Testi originali** Vittorio Rizzi **Traduzioni** Michael G. Jacob **Progetto grafico** Dolcini associati, Pesaro (Massimiliano Patrignani) **Stampa del CD** Optimes, l'Aquila **Stampato da** Ramberti arti grafiche, Rimini su Zanders Mega Matt 170 gr/mq, testo composto in Franklin Gothic

***Produced and directed by** Marco Mencoboni per E lucevan le stelle Records, Pesaro - Italia **Original sound recording** Paolo Mencoboni per E lucevan le stelle Records **Music transcribed, arranged and corrected from the original texts by** Marco Mencoboni e Eleonora Rocconi **Organ** Cesare Romani, 1597 **Production director** Federica Bassani **Recording locations** Monastero del SS. Salvatore (Fucecchio – Firenze) **Cover and booklet illustrations** Gaetano Lapis, Madonna with Child and Saints Peter, Paul and Scholastica, XVIII cent. Saint Peter's Church, Cagli **Digital Mastering** Optimes SPA, l'Aquila **Original texts** Vittorio Rizzi **Translations** Michael G. Jacob **Graphics** Dolcini associati, Pesaro (Massimiliano Patrignani) **CD printing** Optimes, l'Aquila **Printed by** Ramberti arti grafiche, Rimini su Zanders Mega Matt 170 gr/mq, testo composto in Franklin Gothic*