

CAPOLAVORI INEDITI DEL PATRIMONIO MUSICALE MARCHIGIANO

Musica nelle Marche al tempo del Ridolfi

Composizioni di I. Donati, L. Battiferri, P. Pace, V. Pellegrini, G. A. Giannettini



Sacro & Profano

Marco Mencoboni

Capolavori Inediti Del Patrimonio Musicale Marchigiano

Musica nelle Marche al tempo del Ridolfi

Composizioni di I. Donati, L. Battiferri, P. Pace,
V. Pellegrini, G. A. Giannettini

Sacro & Profano

COMPLESSO DI MUSICA

Marco Mencoboni

Sacro & Profano

COMPLESSO DI MUSICA

Roberta Invernizzi Soprano
Nadia Ragni Soprano
Roberto Balconi Controtenore
Alessandro Carmignani Tenore
Antonio Abete Basso
Carla Marotta Violino
Pablo Valetti Violino
Davide Amodio Viola
Claudio Ronco Violoncello
Michele Zeoli Contrabbasso
Juan Manuel Quintana Viola da gamba
Paolo Cherici Arciliuto
Maurizio Piantelli Chitarrone
Marco Pesci Tiorba

Marco Mencoboni
Organo, Clavicembalo e Direzione musicale

Musica nelle Marche al tempo del Ridolfi

first world recording

1	Vincenzo Pellegrini	Canzon La Berenice	2'19"
2	Ignazio Donati	Ecce tu pulchra es, a due canti e basso	3'36"
3	Luigi Battiferri	Vola de Libano, a canto e basso continuo	6'49"
4	Ignazio Donati	Benedictus Deus, a basso e basso continuo	3'30"
5	Luigi Battiferri	Salve Regina, a due canti e basso continuo	3'38"
6	Pietro Pace	Dalle tenebre uscito, a canto e basso continuo	3'01"
7	Luigi Battiferri	Ricercaro ottavo con tre soggetti	2'46"
8	Ignazio Donati	Salve regina, a due canti in eco e basso continuo	4'44"
9	Luigi Battiferri	Ricercaro decimo con quattro soggetti	2'24"
10	Ignazio Donati	Beatus Vir, a cinque e basso continuo	4'24"
11	Pietro Pace	Peccai fui troppo ardito, a canto e basso continuo	3'11"
12	Luigi Battiferri	Ricercaro quinto con due soggetti	2'46"
13	Ignazio Donati	Cantate Domino, a canto e basso continuo	2'45"
14	G. A. Giannettini	Va' di roza virtude, Recitativo e aria con violoncello solo	4'57"

CLAUDIO RIDOLFI

La presenza del pittore Claudio Ridolfi, nato a Verona nel 1570, attivo nelle Marche del XVII secolo, rappresenta il simbolo ed insieme la conclusione della lunga tradizione artistica che lega per secoli le Marche ed il Veneto: una storia antica, che ha lasciato nelle Marche autorevoli testimonianze: da Jacobello del Fiore a Carlo Crivelli, da Lotto a Tiziano.

Claudio Ridolfi, born in Verona in 1570 and active in the Marches region during the XVII century, represents both the personification and conclusion of the long-standing artistic tradition that for centuries linked the Marches and Veneto regions, a part of history of which there is remarkable evidence in the Marches: from Jacobello del Fiore to Carlo Crivelli, from Lotto to Titian.

La présence du peintre Claudio Ridolfi, né à Vérone en 1570, particulièrement actif dans les Marches au XVII^e siècle, représente à la fois le symbole et la conclusion de la longue tradition artistique qui a lié pendant des siècles les Marches et la Vénétie, une histoire antique, qui a laissé dans les Marches d'imposants témoignages: de Jacobello del Fiore à Carlo Crivelli, de Lotto à Titien.

Der Maler Claudio Ridolfi, 1570 in Verona geboren und tätig in den Marken im 17. Jahrhundert, repräsentiert das Symbol und zugleich den Abschluß der langen künstlerischen Tradition, die für Jahrhunderte die Marken und Venetien verbunden hat. Die Geschichte dieser jahrhundertelangen Verbindung hat in den Marken zahlreiche Zeugnisse hinterlassen: von Jacobello del Fiore bis zu Carlo Crivelli, von Lotto bis Tizian.

Gabriele Moroni

LA MUSICA NELLE MARCHE AL TEMPO DEL RIDOLFI

La nostra conoscenza della musica marchigiana nel Seicento è piuttosto limitata, condizionata com'è dalla mancanza di studi organici, che sembra essere connessa ad una secolare tendenza della regione al particolarismo, ma anche dalla scarsità delle fonti documentarie. Certo, la vita artistica di questo periodo è stata fortemente condizionata dall'assetto politico, dalla mancanza di grossi centri paragonabili anche solo a Ferrara o Bologna, dalla stessa situazione economica, comune all'Italia del periodo.

La storia degli ultimi anni del Cinquecento e degli inizi del Seicento è caratterizzata infatti dalla progressiva scomparsa dei singoli stati, che vengono assorbiti dallo Stato pontificio. Fino al 1631 la parte settentrionale della regione fa parte del Ducato di Urbino, sotto i signori Della Rovere: esso comprende quattro grossi centri, Urbino, Pesaro, Senigallia, Gubbio, oltre a numerose città e borghi minori; vi è escluso il territorio di Fano, ritornata sotto il dominio diretto del papa dal 1463. Con la fine naturale della dinastia Della Rovere nel 1631 il Ducato viene devoluto al Papa per

diritto feudale e il primato di Urbino rispetto agli altri centri viene gradualmente meno. La fine del Ducato di Urbino non poteva non avere conseguenze nel campo artistico-musicale: oltre all'intervento dei Duchi nella promozione di feste che coinvolgevano la musica, al controllo diretto sulla Cappella del Sacramento a Urbino, viene meno il mecenatismo esercitato nei confronti dei musicisti.

Il graduale passaggio della regione sotto il dominio pontificio non portò comunque ad una omogeneizzazione dell'assetto politico: assistiamo anzi ad una frammentazione e ad un'articolazione interna di circoscrizioni vistose.

Tale frammentazione trova una sua corrispondenza nella vita musicale, nel senso che mancano grossi poli di attrazione, se facciamo eccezione per Urbino fino al 1631 e per Loreto, centro di importanza primaria nella musica sacra.

La vita musicale dovette comunque essere penalizzata anche dalla crisi generalizzata dell'economia e dalla diminuzione nei commerci, che investì le Marche come l'Italia durante gran parte del Seicento e nel primo decennio del Settecento. Eppure la regione ebbe meno a soffrire di eventi che altrove non potevano non avere conseguenze a tutti i livelli: ricordiamo le crisi demografiche forse senza precedenti avvenute in Italia nel Seicento (in città come Milano, Genova, Napoli la popolazione

si dimezzò in seguito alla peste), che tuttavia sfiorano solamente la regione, per la quale si può parlare nel complesso di una crescita lenta ma costante della popolazione.

La mancanza di grossi centri è forse la ragione per cui molti musicisti marchigiani hanno iniziato la carriera in loco e hanno poi tentato la fortuna altrove, dove potevano trovare migliori e più fruttuose condizioni di lavoro: un elenco che volesse comprendere gli autori che si sono allontanati dalla terra d'origine (magari per tornarvi alla fine della carriera) comprenderebbe quasi tutti i musicisti più significativi, con la sola eccezione del lauretano Pietro Pace e del pesarese Galeazzo Sabbatini. Il panorama musicale si presenta comunque composito, per cui troviamo numerosi compositori provenienti da altre terre che svolgono (o più spesso iniziano) la loro attività nelle Marche.

L'esame della vita musicale del periodo ci porta a constatare, parallelamente a quanto sta avvenendo nel resto d'Italia, la progressiva diffusione del melodramma e il perdurare, fino alla seconda metà del secolo, della tradizione degli intermedî.

Gruppi di nobili intellettuali o le stesse comunità avvertono progressivamente, anche per la diffusione della pastorale, della commedia e della tragedia, la necessità di passare da sedi occasionalmente impiegate come spazio teatrale alla scelta definitiva di un luogo stabilito.

Ad Ancona rappresentazioni teatrali, feste ed attività musicali si svolgono in luoghi disparati ed in particolare nei palazzi nobiliari, e per la rappresentazione di spettacoli pubblici si fa ricorso

alla quattrocentesca Loggia dei Mercanti; tuttavia si giunge alla creazione di un teatro stabile, che viene ricavato da una parte dell'Arsenale (già usato saltuariamente come spazio teatrale), ed inaugurato nel 1664 con il Giasone di Francesco Cavalli. Sedi stabili vengono ricercate un po' dovunque: ad Urbino (dove era disponibile il salone del Teatro di Corte), a Fossombrone (con il capace salone della cosiddetta Corte Alta), a S. Angelo in Vado, a Senigallia (dove fu utilizzato il salone del Palazzo Comunale fin dal 1566, così come a Pesaro, Urbania, Cagli e ancora prima a Fano), a Pergola, dove intorno al 1675 l'Accademia degli Immaturoi ricavò il Teatro della Luna da un magazzino per il grano. Mentre in alcune città si fa ricorso per tutto il Seicento alle vecchie sale dei palazzi pubblici (è il caso di Jesi e Senigallia), sono numerose le comunità che decidono la costruzione di nuovi edifici teatrali: a Macerata fu aperto un teatro stabile nel 1663 (nel 1665 vi fu rappresentata la Dori di Marcantonio Cesti), a Urbino l'Accademia dei Nobili, nata nel 1632, aveva curato la costruzione del Teatro dei Pascolini; a Pesaro venne inaugurato il Teatro del Sole nel 1637 con Asmondo del pesarese Hondedei, una tragedia con intermedî di canti e balli; a Fano fu inaugurato nel 1677 il Teatro della Fortuna, progettato e realizzato da Torelli, e a Fabriano il Teatro dell'Aurora nel 1691.

Nonostante la rappresentazione di opere abbia un carattere saltuario, almeno a quanto sappiamo finora, pur tuttavia vi sono alcune città che vantano una produzione teatrale di una certa continuità: è il caso di Macerata, con una ventina di opere e intermedî documentati nel secolo o di Pesaro, dove l'attività teatrale si fa via via più

intensa e dal 1695 e per tutto il secolo seguente vengono rappresentate opere ogni anno.

Oltre alla produzione di melodrammi, la musica è presente in forma di intermedi o come inserzioni in lavori teatrali: ricordiamo la pastorale Filli di Sciro, rappresentata nel 1609 all'Arsenale ad Ancona con un prologo aggiunto per l'occasione e concepito con musiche; o gli intermedi L'esilio d'Amore per la tragedia Il Medoro, realizzati nel 1623 sempre all'Arsenale, e ancora Il merito schernito, rappresentato nel 1632 ad Ancona come intermedio. Nei primi decenni del Seicento furono organizzate a Fano feste e recite con la collaborazione dell'Accademia dei Musici Fanesi, e allestiti (1626) "alcuni notabili intertenimenti" atti a rievocare la favola mitologica di Circe e Pico fra un atto e l'altro di una "bella e ridicolosa commedia" e ancora, solo per fare alcuni esempi, a Macerata vennero eseguiti nel 1638 intermedi durante la recita della Commedia degli inganni.

Sovente la musica non costituisce un evento a sé stante, ma fa parte di una serie di manifestazioni che coronano un avvenimento di rilievo. Esempi in questo senso le Feste nuziali per l'unione di Federico Ubaldo Della Rovere e Claudia Medici, sorella di Cosimo II, celebrate nel 1621 a Urbino e Pesaro. Apparati per le nozze vennero allestiti a Urbino e Pesaro, ma anche a S. Angelo in Vado e ad Urbania; Biagio Micalori preparò la commedia Fuga amorosa; Ignazio Bracci ideò una festa drammatica, L'Illarocosmo o sia il Mondo lieto, che Pietro Pace mise in musica in stile rappresentativo. A Urbino, dove era previsto il passaggio degli sposi, vi furono cerimonie in pubblico e in palazzo; durante la funzione religiosa venne eseguita musi-

ca a quattro cori.

Di una certa importanza in questo periodo sono le Accademie, sorte in numerosi centri a partire dalla fine del Cinquecento, e ciò non solo per le attività musicali che vi si svolgevano, ma anche per il fatto che, come abbiamo visto, esse promuovevano l'esecuzione di musiche o addirittura (Urbino e Pergola) l'edificazione di teatri.

Nonostante la crescente diffusione e importanza che va acquistando la produzione teatrale, i principali luoghi di produzione e formazione musicale restano però le Cattedrali e le Collegiate, dove sono attive le cappelle musicali (gruppi di musicisti alle dipendenze delle istituzioni): ciò non solo perché l'attività musicale di genere sacro resta quantitativamente predominante, ma anche perché all'interno delle cappelle musicali avveniva la formazione dei musicisti, e dalle cappelle delle cattedrali provenivano i musicisti impegnati nei teatri e presso i privati. Se escludiamo rarissimi casi (la Cappella musicale di Apri venne istituita nel 1671), la maggior parte delle cappelle musicali attive nel Seicento vantano un'esistenza ormai secolare: l'assetto istituzionale della Cappella musicale di Loreto era stato definito nel 1507, e nello stesso anno veniva costituita una cappella musicale ad Urbino; per altri centri invece, come ad esempio Fano e Recanati, possediamo notizie che attestano la presenza di un gruppo di cantori fin dal Quattrocento.

Così come le Marche del Seicento sono caratterizzate da numerosi piccoli centri fra loro relativamente autonomi, ugualmente possiamo osservare l'esistenza di numerose cappelle musicali

in località diverse: Urbino, Pesaro, Fano, Senigallia, Jesi, Ancona, Fabriano, Fermo, Macerata e Ascoli. A conferma della frammentazione cui si è accennato sopra, e forse anche di un certo campanilismo, è interessante osservare come vi siano cappelle fra loro indipendenti, e oltretutto di una certa importanza, in città vicine fra loro: una manciata di chilometri separano ad esempio Osimo, Loreto e Recanati.

Se prescindiamo dalla emigrazione verso altre regioni, cui si è fatto cenno, è interessante osservare la circolazione di musicisti all'interno della regione.

Rispetto al Cinquecento vi è innanzitutto un cambiamento significativo nella composizione delle cappelle, che è possibile ricollegare al Concilio di Trento e alla conseguente chiusura che esso inevitabilmente portò con le regioni del Nord-Europa: rarissima diventa la presenza di compositori oltremontani (i cosiddetti "fiamminghi"), che invece era accertata in numerosi luoghi nel Cinquecento (a Loreto, Osimo, Ancona, Fano, ed addirittura in un centro di secondaria importanza come S. Elpidio). All'interno della regione sembra invece possibile identificare aree circoscritte, all'interno delle quali si muovevano i musicisti. Un canale privilegiato è l'asse Urbino-Pesaro-Fano, favorito dalla vicinanza geografica e, nei primi 30 anni del Seicento, dal dominio dei Della Rovere sulle prime due città: su 21 maestri attivi a Pesaro, 5 si ritrovano nella Cappella del Sacramento ad Urbino e 3 risultano presenti nei registri delle cappelle di Fano, Pesaro e Urbino. Un altro grande centro come Fermo mostra invece contatti più spiccati con luoghi più vicini: Ascoli, Loreto e Camerino in par-

ticolare. Un caso affatto particolare è costituito da Loreto: su 19 maestri attivi presso la S. Casa, ben 15 avevano ricoperto incarichi a Roma, e 13 di questi immediatamente prima di ottenere la carica a Loreto. Il collegamento con la città di Roma è facilmente spiegabile se prendiamo in considerazione l'assetto istituzionale della città di Loreto in base al quale (1629) il suolo della Cappella di Loreto veniva considerato territorio "di nessuna diocesi" e direttamente assoggettato a Roma alla S. Sede; il protettore della S. Casa, stabilmente residente a Roma, aveva la giurisdizione ordinaria sulla S. Casa. Loreto tuttavia non è un'isola nel territorio marchigiano e, anzi, vi è una serie di contatti con un'altra città che dobbiamo tenere presenti: nel periodo 1533-1632 vi sono diversi musicisti attivi a Loreto come maestri di cappella o organisti e che si ritrovano poi a Urbino, nella Cappella del Sacramento oppure con incarichi presso i Della Rovere: è il caso di Francesco Lupino, Leonardo Meldert, Pietro Pace, Francesco Maria Borelli e Antonio Centi. E' possibile ascrivere questi contatti da una parte ai rapporti che i Della Rovere avevano con la città di Loreto e con i musicisti lì attivi e, dall'altra, alla loro attenzione per la cappella di Urbino. Ricordiamo, per quanto riguarda Loreto, che nel periodo 1564-1578 fu protettore della S. casa Giulio Feltrio Della Rovere, e che a Loreto esisteva la Cappella dei Duchi di Urbino; diversi compositori attivi a Loreto dedicarono edizioni di musiche ai Della Rovere (fra questi Costanzo Porta e Pietro Pace). A Urbino invece l'attenzione dei Duchi per la Cappella musicale è testimoniata tra l'altro da una serie di lettere che rivelano interventi diretti sulla attività.

E' abbastanza difficile identificare il repertorio praticato nelle cattedrali e nelle collegiate dove fosse attiva una cappella musicale. Nella esecuzione di musiche dovettero farsi sentire, almeno nei primi anni del Seicento, le conseguenze del Concilio di Trento. Visite effettuate dai vescovi verso la fine del Cinquecento dimostrano la volontà di verificare che fossero recepite le risoluzioni tridentine e cioè che le musiche non si mescolassero ad alcun canto impuro o lascivo (cioè melodie profane), che i canti gregoriani non fossero alterati e che le lodi divine non comprendessero artifici musicali ma fossero chiare ed esplicite.

Sulla base degli inventari redatti nel tempo o di fondi ben conservati, sembra che venisse privilegiato il repertorio di scuola romana; sono invece scarsamente rappresentati i compositori di area bolognese (fatto tanto più rilevante considerata la vicinanza geografica) e di quelli di scuola veneziana. Per quello che riguarda Fermo, possediamo un inventario dei libri della Cappella redatto nel 1598, l'ultimo registrato nei registri capitolari fino al 1765. Dall'esame degli oltre 60 titoli risulta, oltre alla presenza di autori presenti nella regione (Castagna, Vespa, Porta, Pyonnier), quella di compositori attivi a Roma, di area veneta (precisamente quelli distinti per aver recepito le direttive del Concilio di Trento attraverso uno stile polifonico più semplice) e infine di compositori fiamminghi attivi sulla scena italiana. Più ricca la dotazione della cappella musicale di Loreto. Ancora qui, oltre alla presenza di autori attivi nella regione (Porta, Pellegrini, Cifra, Rossi, Ferretti) sono presenti i musicisti di scuola romana, spagnoli attivi a Roma, compositori di area veneta. A questi vanno

aggiunti ben quattro libri del bolognese Colonna, con messe a 4 voci, ed una ricca antologia contenente fra l'altro numerosi autori di area padana. Nonostante la presenza di autori noti per aver affermato il nuovo stile concertato o la scrittura monodica nella musica sacra, il denominatore comune a tutte le musiche del repertorio di Loreto è il fatto che siano composizioni polifoniche, nel vecchio stile sacro.

Un ruolo crescente, nel genere sacro, fu esercitato dalle pratiche devozionali e dall'oratorio, grazie all'attività dei padri Filippini e dei Gesuiti. Nonostante la nostra conoscenza in questo settore sia limitatissima, le fonti librettistiche a stampa e gli studi di storia locale dimostrano la diffusione crescente del genere, che nel Settecento conoscerà un notevole sviluppo soprattutto a Jesi e Ascoli Piceno.

Forme di musica devozionale sono accertate a Loreto. Ne Il Secondo Libro degli Scherzi et Arie spirituali (Venezia 1617) e nel libro di Motetti (Venezia 1619) Pietro Pace afferma che le musiche stampate erano state "Concertate nella Congregazione della Concettione, nell'Oratorio della Compagnia di Giesù" a Loreto. Al genere devozionale appartengono anche gli Scherzi sacri (Roma 1616) di un altro compositore attivo a Loreto, Antonio Cifra, comprendenti un Dialogo nella Angelica Salutatione a Maria Vergine e madrigali spirituali, ed è probabile che l'esecuzione di queste composizioni fosse realizzata dalla stessa Congregazione della Concezione di cui parlava Pace.

A quanto sappiamo, sembrerebbe che l'oratorio abbia cominciato ad avere una certa diffu-

sione nella seconda metà del Seicento: a Macerata nel 1657 gli oratoriani della Chiesa di S. Filippo approvarono nel l'istituzione di oratorii in musica, e a Jesi dal 1660 la Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo promosse l'esecuzione di oratorii nella Chiesa di S. Giovanni Battista. E' proprio dalle testimonianze relative a quest'ultima città che possiamo farci un'idea di questa pratica. L'oratorio aveva luogo tutte le domeniche dal primo novembre alla Pasqua dell'anno successivo; l'azione era preceduta da un breve sermone recitato da un fanciullo e da una predica pronunciata per lo più da un padre filippino, oppure dallo stesso vescovo; l'esecuzione di musiche vedeva la partecipazione di musicisti locali, per lo più provenienti dalla cappella della Cattedrale o da città limitrofe. Promosso dall'ordine dei Filippini, l'oratorio si diffuse poi nelle principali chiese della città, dove veniva eseguito nelle feste dei santi cui la chiesa era dedicata.

Verso la fine del Seicento la produzione di oratori è ormai accertata in tutti i principali centri delle Marche. La loro esecuzione, che avveniva anche nei monasteri, era collegata ad eventi solenni, come la ricorrenza della fondazione di un edificio religioso.

Le musiche e gli autori qui proposti offrono un quadro certamente limitato ma comunque rappresentativo della musica e dei musicisti attivi nelle Marche al tempo di Claudio Ridolfi, vale a dire nella prima metà del Seicento.

Ignazio Donati (Casalmaggiore, ca. 1575 - Milano, 1638), fu attivo nelle Marche a Urbino, Pesaro e Fano, per passare poi nell'Italia del nord e concludere la propria carriera come direttore

della cappella del Duomo di Milano, dal 1631 alla morte. Fu un compositore che, pur possedendo una solida dottrina contrappuntistica, si mostrò aperto alle nuove tendenze. I suoi Sacri Concentus (Venezia 1612), da cui sono tratte le musiche qui incise, si ricollegano alla pratica policorale veneziana, come possiamo vedere dalla "Dichiarazione del cantar lontano" contenuta nella prefazione: "questa invenzione è stata sperimentata da me, & dalli miei cantori nel Domo di Pesaro, e fuori dove sono stato"; la parte che comincia "deve restare in Organo", le altre "lontano dall'Organo in disparte, separate l'una dall'altra, non vedute per la Chiesa, a modo di tanti Chori".

Luigi Battiferri (Sassocorvaro, sec. XVII - ivi o Sassoferrato, post 1682), fu maestro di cappella a S. Angelo in Vado dal 1642 al 1650. Da fonti dell'epoca e da lui stesso apprendiamo che ebbe diversi incarichi a Ferrara (all'Accademia della Morte e a quella dello Spirito Santo), che fu maestro di cappella a Urbino (1658-1660) e a Pesaro (1664-1666). Le sue raccolte pubblicate comprendono esclusivamente musica sacra. I Ricercari sono tratti da Ricercari a quattro, a cinque, a sei, con 1, 2, 3, 4, 5, 6 soggetti sonabili (Bologna 1669). Nella prefazione alle musiche, Battiferri dichiara di aver composto i ricercari in patria e di averli scritti perché ha constatato che questa forma è quasi estinta e gli organisti si sono dedicati a forme più facili. La raccolta vuole essere un omaggio a organisti ferraresi valentissimi, come Luzzasco Luzzaschi, Ercole Pasquini e infine al grande Girolamo Frescobaldi, che egli chiama "mio Maestro": del resto, l'intera raccolta sembra avere come modello le Fantasie frescobaldiane del 1608, costruite sopra più sog-

getti. La musica si presenta in partitura, come era tipico di quelle composizioni che avessero un prevalente carattere teorico e di studio (pensiamo all'Arte della fuga di Bach). Da *Messa et salmi concertati* (Venezia 1642) e da *Il primo libro de mottetti a voce sola* (Bologna 1669) sono invece tratti il "Salve Regina" e il "Vola de Libano", esempio quest'ultimo di composizione a voce sola e basso continuo, un genere frequentemente presente nelle raccolte di compositori marchigiani.

Originario di Pesaro, dove fu canonico presso la cattedrale e probabilmente organista, Vincenzo Pellegrini (seconda metà sec. XVII - 1631 o nel 1632) fu nominato Maestro di Cappella presso la Cattedrale di Milano, dove rimase sino alla morte. Le Canzoni de intavolatura d'organo fatte alla francese (Venezia 1599) furono dedicate a Livia della Rovere, sposa di Francesco Maria II Duca di Urbino. Su questi brani aveva richiamato l'attenzione Willi Apel (1967), quando erano ancora poco conosciuti, per la novità della concezione. Le canzoni sono infatti costruite "a contrasto", anticipano cioè un tipo di composizione che andrà diffondendosi in quegli anni: nel corso del brano si susseguono sezioni diverse fra loro per tipo di scrittura (accordale o imitativa), tempo e ritmo. Spesso inoltre le sezioni sono costruite sullo stesso materiale motivico, di volta in volta variato: anche in questo suggeriscono il principio costruttivo della canzone a variazione, che assumerà un ruolo rilevante nella produzione di Frescobaldi.

Dei compositori presenti nella raccolta, Pietro Pace (Loreto, 1559 - ivi, 1622) è l'unico che abbia svolto la sua attività esclusivamente nelle Marche. Fu organista alla S. Casa di Loreto dal

1591 al 1592, quindi a Pesaro nel 1597, e di nuovo a Loreto dal 1611 al 1622; fu anche al servizio dei Della Rovere. Dalle dediche dei suoi libri apprendiamo che si dedicò alla musica fin dai primissimi anni e che fu maestro della giovinetta Maria della Rovere. La raccolta di Mottetti del 1619, da cui sono tratti i due esempi, è concepita in modo che "ciascheduno Mottetto ha una Aria spirituale Volgare se piace": esempi in latino nel vecchio stile polifonico si alternano perciò a brani in stile monodico e in volgare, sullo stesso contenuto. I pezzi sono esempi di quella musica devozionale da cui trasse origine l'oratorio e, come afferma l'autore, furono eseguiti nella "Congregazione della Concecione nell'Oratorio della Compagnia di Giesù, in Loreto".

Di Antonio Giannettini (Fano, prob. 1648 - Monaco, 1721) non esistono attualmente documenti che provino un'attività svolta nelle Marche: in ciò la sua figura corrisponde a quella di numerosi compositori marchigiani, che svolsero la propria attività quasi esclusivamente al di fuori dell'ambito locale. Nel 1674 fu nominato cantore Basso e nel 1676 organista alla Cappella di S. Marco a Venezia; dal 1686 fino alla morte fu maestro di cappella presso i duchi di Modena. Sembra che fosse tenuto in grande considerazione a corte, visto che il suo stipendio era di molto superiore a quello che avevano goduto i suoi predecessori. Giannettini fu attivo in campo teatrale (scrisse una decina di lavori teatrali, oltre a serenate) come nel genere sacro, per cui scrisse numerosi oratori.

Gabriele Moroni

MUSIC FROM THE MARCHES

BY CONTEMPORARIES OF RIDOLFI

Details of the musical life of the Marches region in seventeenth century Italy are scarce and conditioned in any case by a lack of serious study, as well as by an absence of substantial documentary evidence. Most studies seem to focus on the area merely for its local idiosyncrasy without taking into account that the artistic life of the period was regulated not only by the political situation which existed, but also by the absence of any cultural centre of a size comparable with the cities of Ferrara or Bologna, for example. Of equal importance are the economic conditions which prevailed throughout the rest of Italy.

The history of the late sixteenth and early seventeenth centuries is characterised by the gradual disappearance of sovereign states, which were swallowed up within the Papal States. Until 1631 indeed, the northern part of the Marches was ruled from Urbino by the Della Rovere family, which commanded four large urban centres, Urbino, Pesaro, Senigallia and Gubbio, Fano having already returned to the papal fold in 1463. When the Della Rovere line died out in 1631, the

territory devolved by feudal right to the Pope, and as a consequence the primacy of Urbino over the other cities began to diminish. The extinction of the Dukedom of Urbino inevitably affected the artistic and musical life of the area: apart from feasts and celebrations employing musical entertainment under the direct control of the Cappella del Sacramento in Urbino, an important source of musical patronage was lost.

The gradual transfer of power to the papal authorities did not lead to any uniform exercise of political power, but rather to fragmentation and limitations which are clearly demonstrable, being reflected faithfully in the musical life of the time. The lack of substantial poles of attraction was perpetuated, with the exceptions of Urbino until 1631, and of Loreto, which was a centre of importance in the field of religious music.

The musical life was inevitably penalised by the economic crisis which affected not only Marches, but also the whole of Italy for most of the seventeenth century and the first decade of the eighteenth century. The situation was no worse, however, and it may even have been better, than elsewhere: it is worth remembering the demographic decline of Italy in the seventeenth century (in the large cities of Milan, Genoa and Naples, for example, where the population had been halved by violent outbreaks of

the plague), while Marches escaped almost unscathed. Indeed, it is possible to chart a slow but steady population growth in the region.

The absence of large cities is, however, the main reason why so many musicians from the Marches region began their careers in the place of their birth before moving on to other areas which offered greater financial and artistic rewards. A list of composers who abandoned their place of origin (often returning at the end of their careers) would include all of the major figures of the period, excepting Pietro Pace of Loreto, and Galeazzo Sabbatini of Pesaro. The musical panorama is thus quite complex, as we find numerous composers from other areas who work (or more often simply begin their careers) in the Marches.

Examination of the musical characteristics of the period leads us to conclude that the melodrama was progressively taking hold, while the traditional intermezzo was losing ground, particularly in the second half of the century, and that much the same thing was happening throughout Italy.

Groups of noblemen, intellectuals, and the communities as a whole began to feel the necessity to abandon makeshift arrangements in favour of a permanent space for theatrical performances capable of representing pastorals, comedies and tragedies.

In Ancona, for example, theatrical and musical performances had been given in noble palaces, or under the fifteenth century Loggia dei Mercanti when more substantial public entertainments were called for. A permanent theatre was eventually created on the site of the Arsenale, which had already

been used occasionally as a theatrical space, and it was opened in 1664 with a performance of Francesco Cavalli's *Giasone*. Soon permanent theatres began to spring up everywhere: in Urbino (where the Teatro di Corte, or Court Theatre, was used), in Fossombrone (in a salon known as the Corte Alta, or High Court), in S. Angelo in Vado, Senigallia (where the largest room in the town-hall had been used until 1566, a practice which had also been employed in Pesaro, Urbania and Cagli, and even earlier in Fano), and in the city of Pergola, where the Accademia degli Immaturoi transformed a granary into the Teatro della Luna, or Moon Theatre, in the year 1675. Throughout the seventeenth century, however, cities such as Jesi and Senigallia continued to employ the old rooms in the town-hall, but the impulse to build was widespread. Macerata opened its new theatre in 1663 (Dori by Marcantonio Cesti was performed there in 1665), while in Urbino the Accademia dei Nobili, a company founded in 1632, followed suit and constructed its Teatro dei Pascolini. In Pesaro too, the Teatro del Sole, the Sun Theatre, was inaugurated in 1637 with a performance of a work by a local composer, Hondedei, entitled *Asmondo*, a tragedy which included sung intermezzi and suites for dancing. The Teatro della Fortuna, the Fortune Theatre, designed and built by Torelli, was opened in 1677 in Fano, while the curtain appropriately rose on the Teatro dell'Aurora, the Dawn Theatre, in Fabriano in the year 1691.

Despite the fact that the performance of opera involves a certain degree of irregularity, there is evidence suggesting that some centres could boast of continuous activity in the field.

Macerata, for example, offered more than twenty operas or intermezzi during the century, while theatrical activity expanded so successfully in Pesaro that a new opera was given each year after 1695 and for the entire century which followed on.

Apart from opera itself, music was also an integral part of the intermezzo, and was often inserted in other theatrical productions. For example, a pastoral entitled *Filli di Sciro* was presented in 1609 at the Arsenale in Ancona with a prologue and accompanying music especially written for the occasion, while at the same theatre intermezzi, such as *L'esilio d'Amore*, were used during the tragedy, *Il Medora*, in 1623. A performance given in Ancona in 1632 of *Il merito schernito* also included intermezzi. In Fano too a number of performances were arranged in the early years of the seventeenth century with the *Accademia dei Musici Fanesi*, including the setting in 1626 of 'various noble entertainments', one of which was a re-evocation of the myth of Circe and Pico between the acts of a 'bella e ridiculosa commedia', while intermezzi were also included in a 1638 performance of the *Commedia degli'inganni* which was given in Macerata.

Music was not always the focal point, though it was often included as an integral part of entertainments intended to celebrate an important event. The prime example of this use of music is represented by the wedding which was celebrated in 1621 in Urbino and in Pesaro between Federico Ubaldo Della Rovere and Claudia Medici, the sister of Cosimo II. Performances for the marriage celebrations were given not only in Urbino and Pesaro, but also in S. Angelo in Vado and in Urbania;

Biagio Micalori prepared a comedy entitled *Fuga Amorosa* and Ignazio Bracci created a dramatic recital, *L'Illarocosmo, o sia il Mondo lieto* (The Happy World), which Pietro Pace set to music in dramaturgical fashion. In the city of Urbino, there were also public and private ceremonies where music was played in the presence of the noble couple, and during the wedding ceremony itself music for four choirs was sung.

The period is also important with regard to the *Accademie*, which were founded in numerous towns from the end of the sixteenth century onwards. The members not only performed music and commissioned new works, but in certain cases (as in Urbino and Pergola) they even undertook the construction of theatres.

Despite the widespread diffusion and the growing importance of theatrical productions, the principal centres in which music was concentrated were the *cappelle musicali* of cathedrals and the churches with their complement of professional musicians. Not only was religious music quantitatively predominant in any case at that time, but these church trained musicians could also provide the music for theatrical and other private performances. With rare exceptions (such as the *cappella musicale* of Apiro, which was not founded until 1671) many of these institutions were centuries old. The constitution of the *Cappella musicale* of Loreto had been defined as long ago as 1507, and a similar institution had been founded in the very same year in Urbino. In other instances, such as Recanati and Fano, evidence suggests that groups of church singers had existed from the end of the

fifteenth century.

The characteristic fragmentation during the seventeenth century of the Marches into small, relatively autonomous towns is thus reflected in the existence of so many independent musical groups, such as the *cappelle musicali* which existed in Urbino, Pesaro, Fano, Senigallia, Jesi, Ancona, Fabriano, Fermo, Macerata, and Ascoli. This separatist tendency was reinforced by a degree of provinciality, and it is interesting to note that such extreme insularity could co-exist in such close geographical proximity and reach such an intense degree of rivalry: the towns of Osimo, Loreto and Recanati, for instance, are only a few miles apart.

Apart from the emigration of musicians to other regions which was mentioned earlier, there was also a significant tendency for recognised musicians to circulate within the region itself.

Compared to the sixteenth century, significant changes in the organisation of the *cappelle*, or choirs, were effected by the Council of Trent, which inevitably closed the door on northern Europe. Musicians from north of the Alps (the 'Flemings', as they were known) who had previously worked in numerous centres in the sixteenth century (Loreto, Osimo, Ancona, Fano, and even such small towns as S. Elpidio) now became a rarity. Within the region itself, it is also possible to delineate circumscribed areas in which the musicians operated. The major 'circuit' was Urbino-Pesaro-Fano, which was favoured by physical vicinity and by the dominion in the first thirty years of the seventeenth century of the Della Rovere family over two of those cities. Of a total number of 21 musicians active in Pesaro at the time, 5 were members of the *Cappella*

del Sacramento in Urbino, and three others are noted in the registers of Fano, Pesaro, and Urbino. Another important centre, Fermo, demonstrates even closer contact with its closest neighbours, Ascoli, Loreto and Camerino, in particular. Indeed, Loreto constitutes a special case: of 19 musicians attached to the church of the S. Casa, 15 had been employed in Rome, 13 of them immediately before their appointment to Loreto. This connection with Rome is explained by the fact that the constitution of 1629 declared that the town of Loreto belonged to 'no specific diocese' but was directly subject to Rome and the Holy See. The Protector of the S. Casa had his official residence in Rome, though his jurisdiction extended over the city of Loreto. This did not mean, however, that Loreto was isolated within the Marches region, a fact which is proven by a series of important contacts with other cities. Many of the musicians and the organists who were active in Loreto in the period between 1533 and 1632, for example, continued their careers with the *Cappella del Sacramento* in Urbino, or were called to the court of the Della Rovere family. This was certainly true in the cases of Francesco Lupino, Leonardo Meldert, Pietro Pace, Francesco Maria Borelli, and Antonio Centi. These links may be ascribed to the relations which the Della Rovere family was careful to maintain with Loreto and the musicians working there, as well as the lively interest which the family took in the *Cappella* of Urbino. It is also significant that the Protector of the S. Casa in Loreto between 1564 and 1578 was Giulio Feltrio Della Rovere. There was even a *Cappella dei Duchi* di Urbino in Loreto at that time, and various composers from Loreto (inclu-

ding Costanzo Porta and Pietro Pace) dedicated editions of their music to the Della Rovere family. The particular interest which the Dukes took in the Cappella musicale is revealed by series of letters which testify to their direct intervention in musical matters in Urbino itself.

It is difficult today to identify the repertoire of the cathedrals and churches where a cappella musicale was active, though the effects of the Council of Trent were almost certainly felt in the first part of the seventeenth century. Visits made by bishops at the end of the sixteenth century testify to the desire to observe that the lessons of the Council had been learned: thus, church music was not to be adulterated with lewd strains, the Gregorian chants were not to be modified, nor sung hymns to be elaborated artificially. All was to be clear and simple.

On the basis of inventories made at the time it would seem that music of the Roman school found the most favour. Work by composers from Bologna, for instance, is rarely mentioned (an unusual fact in itself, given the relative physical closeness of the city), nor is there much evidence of works by composers from Venice. Fermo possesses an inventory of books which was made in 1598 and not updated until 1765. Examination of the sixty-odd titles reveals the presence of works by composers who were active within the region (Castagna, Vespa, Porta and Pyonnier), composers who were working in Rome, others from Venice (particularly those who had adopted the simplified polyphonic style suggested by the Council of Trent), and 'Flemish' composers who were active on the Italian scene. The cappella musicale

of Loreto was even better supplied. Once again, apart from composers who worked locally (Porta, Pellegrini, Cifra, Rossi, Ferretti), there were works of the Roman school, others by Spanish composers, and compositions originating from Venice. In addition there were four books of work by Colonna, a composer from Bologna, including masses for four voices, and a rich anthology which contained, among others, numerous works by composers from the city of Padua. Despite the presence of composers who were renowned for their adoption of the new concert style and their monodic writing for holy works, the common denominator in all of the music in the repertoire of the cappella musicale of Loreto is that it consists entirely of polyphonic works in the old religious style.

At the same time, the role of religious music was expanding to include devotional and oratorial works, thanks to the activities of the Jesuits and other religious orders. And although we do not know a great deal, printed music of the period and local history studies demonstrate the diffusion of these styles. In the eighteenth century they assumed a particular importance, above all, in Jesi and Ascoli Piceno.

Devotional works are also known from Loreto. In his *Secondo Libro degli Scherzi et Arie spirituali* (Venice, 1617) and also in the *Motetti* (Venice, 1619), Pietro Pace confirms that the published music had been performed in the Congregazione della Concettione and in the Oratorio della Campagna di Giesti, both of which are in Loreto. The *Scherzi sacri* (Rome, 1616), which belong to the same devotional genre, were composed by another musician active in Loreto,

Antonio Cifra, and they include a *Dialogo nella Angelica Salutatione a Maria Vergine* (Dialogue between the Angel and the Virgin Mary) and spiritual madrigals, which were probably performed by the same Congregazione della Concettione mentioned by Pace.

So far as we know, the oratorio form only began to be popular in the second half of the seventeenth century. In 1657, indeed, members of the oratory of the church of S. Filippo in Macerata approved the use of music in their programmes, while in Jesi the Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo promoted the performance of oratorios in the church of S. Giovanni Battista. Eye-witness accounts from Jesi give some idea of the actual state of performance practice. The oratorio took place every Sunday from the first Sunday of November until the Easter Sunday of the following year. A brief sermon was read by a youth and followed by preaching from one of the brothers of the confraternity, or even by the bishop, and the prayer then gave way to music played by local musicians from the cappella of the cathedral or from a nearby city. Originally promoted by the holy order of the Filippini, the oratorio then spread to all of the principal churches in the city, which in turn sang their own oratorio in honour of the patron saint of the church on his feast-day.

Towards the end of the seventeenth century oratorios were being sung in all of the larger towns in the Marches region. The performances, which were also given inside monasteries, were closely connected with events in the religious calendar, such as the founding of an order or the consecration of a church.

The selection of composers included here, all of whom were contemporaries of Ridolfi, offers a limited but comprehensive guide to musical activities in the Marches region during the first half of the seventeenth century.

Ignazio Donati (Casalmaggiore, c. 1575 - Milan, 1638) was active in Urbino, Pesaro and Fano before moving to the north of Italy, where he served as the director of the choir in the cathedral of Milan from 1631 until the time of his death. Although well-versed in the discipline of counterpoint, as a composer he reveals his interest in the very latest developments. His *Sacri Conventus* (Venice, 1612), from which these recordings are taken, is closely linked to the polychoral Venetian style, as we may see from the 'Dichiaratione del cantar lontano', in which he states 'this invention has been experimented by me and by my singers in the cathedral of Pesaro, and elsewhere,' and especially in the indication which places 'some near the organ...' the other singers to be '...far from the organ, set apart and not seen in the church, in the manner of many choirs.'

Luigi Battiferri (Sassocorvaro, 17th century - Sassocorvaro or Sassoferrato, after 1682) was choirmaster of S. Angelo in Vado from 1642 to 1650. From his own testimony, and from other accounts written in that period, we learn that he held various offices in the city of Ferrara (at the Accademia della Morte and the Accademia dello Spirito Santo), that he was choirmaster in Urbino (1658-1660) and in Pesaro (1664-1666). His collections of published work are exclusively religious in nature. The *ricercars* played here are taken from *Ricercari a Quattro, a cinque, a sei, con 1,2,3,4,5,6*

soggetti sonabili (Bologna, 1669). In the Preface Battiferri declares to have written these pieces in his native land and argues that the *ricercar* is almost extinct as a result of organists who snub the form on account of its complexity. The collection was intended as a tribute to fine organists from Ferrara, such as Luzzasco Luzzaschi and Ercole Pasquini, as well as Girolamo Frescobaldi, who is mentioned by Battiferri as ‘mio Maestro’. Indeed, the entire collection seems to have been based on the model of Frescobaldi’s *Fantasie* of 1608, which are constructed over multiple musical themes. The music is printed in manuscript form, the practice adopted in those days for compositions of an essentially theoretical or didactic nature (Bach’s *Art of the Fugue*, for example). The pieces from the *Messa et salmi concertati* (Venezia, 1642) and *Il primo libro de mottetti a voce sola* (Bologna, 1669) are ‘*Salve Regina*’ and ‘*Vola de Libano*’, the latter a composition for solo voice and basso continuo, a genre which is often found among the works of composers from the Marches region.

Born in Pesaro, where he served as canon, and probably organist, in the cathedral, Vincenzo Pellegrini (second half, XVIIth century - 1631 or 1632) was appointed choirmaster to the cathedral of Milan, a position he held until his death. His *Canzoni de intavolatura d’organo fatte alla francese* (Venice, 1599) were dedicated to Livia della Rovere, bride of Francesco Maria II, Duke of Urbino. Willi Apel (1967) pointed out the originality of these pieces at a time when little attention was given to them. The compositions are, as he suggested, constructed upon ‘contrasts’, and thus they anticipate a form which was to become very

popular in that period: the work is divided into sections written in varying styles, using different time signatures and rhythms. The sections often consist of the same or related motifs, reworked in a series of variations, and, in this respect, they suggest the song-and-variation form which would later assume such an important place in the work of Frescobaldi.

Of all the composers represented in this collection, Pietro Pace (Loreto, 1559 - Loreto, 1622) is the only one whose entire career was spent in the Marches region. He was organist at the S. Casa in Loreto from 1591-1592, then in Pesaro in 1597, though he returned to Loreto from 1611 to 1622, as well as serving the Della Rovere family in Urbino. From the dedications of his works it is clear that he learned to play at a very early age, and that he was also the musical tutor of the young Maria Della Rovere. The collection of *Mottetti* published in 1619, two examples from which are played here, is structured so that ‘each motet contains a spiritual aria to be played in the popular style, if such be the player’s desire’: that is, Latin texts in the old polyphonic style can be alternated with monodic items using the language of the day, the subject matter remaining the same in either case. The pieces exemplify the sort of devotional music which gave rise to the oratorio, and, as the author mentions, they were played for ‘the Oratorio delle Compagnia di Gesù in the Congregazione della Concezione in Loreto.’

There is little documentary evidence of the musical presence in the Marches region of Antonio Giannettini (Fano, prob. 1648 - Monaco, 1721), which places him among the ranks of the nume-

rous local composers who worked almost exclusively outside the area. In 1674 he was appointed Bass Singer to the church of S. Marco in Venice, and he became organist there two years later, while from 1686 until he died, he was choirmaster to the Dukes of Modena. It appears that he was held in great respect at court, and he was awarded a salary which greatly exceeded that of his predecessors. He was extremely busy in the theatre (where he composed ten or more operas, as well as a number of serenatas), as well as in the church, where he composed numerous oratorios.

Nos connaissances de la musique des Marches du XVII^e siècle sont plutôt limitées car elles sont conditionnées par une documentation insuffisante et par un manque d'études bien structurées qui semblent subir le contrecoup d'une tendance séculaire de la région au particularisme. Certes, la vie artistique de cette période a été fortement conditionnée par la situation politique, par le manque de grands centres urbains comparables à Ferrare ou Bologne et par la situation économique italienne de l'époque.

L'histoire des dernières années du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle est caractérisée par la disparition progressive des différents états qui sont absorbés par les Etats pontificaux. Jusqu'en 1631, la partie septentrionale de la région appartient au Duché d'Urbino dominé par les Seigneurs Della Rovere. Ce Duché comprend quatre grands centres urbains: Urbino, Pesaro, Senigallia et Gubbio, ainsi que de nombreuses villes et des bourgs de moindre importance; le territoire de Fano n'en fait pas partie, car dès 1463 il a été placé sous la domination directe du Pape. En

1631, lorsque la dynastie Della Rovere s'éteint, le Duché revient selon le droit féodal au Pape et la suprématie d'Urbino par rapport aux autres centres diminue peu à peu. La fin du Duché d'Urbino ne pouvait pas ne pas avoir de répercussions sur l'art et la musique: outre l'intervention des Ducs pour promouvoir des fêtes qui impliquaient la présence de la musique, outre le contrôle direct de la Chapelle du Sacrement à Urbino, c'est le mécénat en faveur des musiciens qui vient à disparaître.

Toutefois, ce passage progressif de la région sous la domination pontificale ne permet pas de rendre la situation politique plus homogène: l'on assiste au contraire à un morcellement et à une fragmentation interne de circonscriptions considérables. Ce morcellement se reflète dans la vie musicale en ce sens qu'il n'existe pas de véritables pôles d'attraction, hormis Urbino jusqu'en 1631 et Lorette, ville d'importance primordiale pour la musique sacrée.

La vie musicale fut sans aucun doute également pénalisée par une crise économique généralisée et par la diminution du commerce, qui frappèrent les Marches et l'Italie tout entière pendant une grande partie du XVII^e siècle et pendant la première décennie du XVIII^e siècle. Et pourtant, cette région a moins souffert que d'autres face à ces

événements qui ont eu des répercussions à tous les niveaux: rappelons-nous le déclin démographique probablement sans précédent survenu en Italie au XVII^e siècle (dans des villes comme Milan, Gênes, Naples, la population fut réduite de moitié à la suite d'une épidémie de peste) qui ne fit qu'effleurer la région, pour laquelle l'on peut dans l'ensemble parler d'une croissance lente mais constante du nombre d'habitants.

Le manque de grands centres urbains explique peut-être pourquoi de nombreux musiciens des Marches ont commencé leur carrière sur place, puis ont cherché fortune ailleurs, là où ils pouvaient trouver des conditions de travail meilleures et plus avantageuses: si l'on voulait dresser une liste des auteurs qui ont quitté leur terre d'origine (pour y revenir parfois à la fin de leur carrière), presque tous les musiciens les plus significatifs y figureraient à l'exception de Pietro Pace de Lorette et de Galeazzo Sabbatini de Pesaro. Le panorama musical est toutefois composite, c'est pourquoi nous rencontrons de nombreux compositeurs originaires d'autres régions qui exercent (ou plus souvent commencent) leur activité dans les Marches.

L'examen de la vie musicale de cette période nous permet de constater, parallèlement à ce qui se passe dans le reste de l'Italie, la diffusion progressive du mélodrame et le maintien, jusqu'à la deuxième moitié du siècle, de la tradition des intermèdes.

Des groupes de nobles, d'intellectuels ou des gens du peuple ressentent progressivement, grâce notamment à la diffusion de la pastorale, de la comédie et de la tragédie, le besoin de choisir un

endroit stable et définitif pour les représentations théâtrales et non plus des lieux qui ne sont utilisés qu'occasionnellement.

A Ancône, les pièces de théâtre, les fêtes et les activités musicales se déroulent en divers endroits et notamment dans les hôtels particuliers des nobles. Pour les spectacles publics, l'on finit toutefois par créer un théâtre permanent dans une partie de l'Arsenal (déjà utilisé occasionnellement comme espace réservé aux représentations théâtrales). Ce théâtre sera inauguré en 1664 avec Giasone de Francesco Cavalli. L'on recherche des salles stables et permanentes un peu partout: à Urbino (où le salon du Théâtre de Cour était disponible), à Fossombrone (avec le grand salon de ce qu'on appelait la Cour Haute), à S. Angelo in Vado, à Senigallia (où dès 1566 l'on utilisa le salon du Palais Communal ainsi qu'à Pesaro, Urbania, Cagli et bien avant à Fano), à Pergola où vers 1675, l'Académie des Immatures établit le théâtre de la Lune dans un entrepôt à blé. Alors que dans certaines villes l'on a recouru pendant tout le XVII^e siècle aux anciennes salles des édifices publics (c'est le cas de Jesi et Senigallia), de nombreuses communautés décident de construire de nouveaux édifices à vocation théâtrale: en 1663 un théâtre permanent fut ouvert à Macerata (en 1665 l'on y représenta Dori de Marcantonio Cesti); à Urbino, l'Académie des Nobles, née en 1632, s'était occupée de la construction du Théâtre dei Pascolini; à Pesaro, le Théâtre du Soleil fut inauguré en 1637 avec Asmon de Hondedei de Pesaro, une tragédie avec des intermèdes chantés et dansés; à Fano, le Théâtre de la Fortune, conçu et réalisé par Torelli, fut inauguré en 1677 et en 1691, ce fut le tour de Fabriano avec

le Théâtre de l'Aurore.

Bien que la représentation de pièces ait eu un caractère occasionnel, du moins d'après ce que nous savons jusqu'à présent, certaines villes se vantent d'avoir eu une production théâtrale d'une certaine continuité. C'est le cas de Macerata avec une vingtaine de pièces et d'intermèdes connus à cette époque, ou de Pesaro où l'activité théâtrale devient de plus en plus intense jusqu'en 1695, année à partir de laquelle des pièces sont représentées chaque année et ce, pendant tout le siècle suivant.

Outre la production de mélodrames, la musique est présente dans les pièces de théâtre sous forme d'intermèdes ou d'entractes: souvenons-nous de la pastorale *Filli di Sciro* représentée en 1609 à l'Arsenal d'Ancône avec un prologue ajouté pour l'occasion et conçu avec de la musique; ou bien les intermèdes *L'esilio d'Amore* pour la tragédie *Il Medoro*, réalisés en 1623 toujours à l'Arsenal, ou encore *Il Merito schernito* représenté en 1632 à Ancône sous forme d'intermèdes. Pendant les premières décennies du XVII^e siècle, des fêtes et des représentations furent organisées à Fano avec la collaboration de l'Académie des Musiciens de Fano, ainsi que la mise en scène (1626) de "quelques divertissements notables" propres à évoquer la fable mythologique de *Circé et Pic entre deux actes d'une "belle et ridicule comédie"*. A Macerata, pour ne donner que quelques exemples, des intermèdes furent interprétés en 1638 pendant la représentation de la *Commedia degl'Innani*.

Souvent, la musique ne constitue pas un événement en soi mais elle fait partie d'une série

de manifestations accompagnant un événement important. Les fêtes nuptiales qui furent célébrées en 1621 à Urbino et à Pesaro pour l'union de Federico Ubaldo Della Rovere et de Claudia de Médicis, sœur de Cosme II, sont en ce sens exemplaires. Des préparatifs furent organisés pour ces noces à Urbino et à Pesaro sans oublier S. Angelo in Vado et Urbania; Biagio Micalori prépara la comédie *Fuga Amorosa*; Ignazio Bracci conçut une fête dramatique, *L'Illarocosmo* o sia il *Mondo lieto* que Pietro Pace mit en musique dans un style représentatif. A Urbino où était prévu le passage des époux, il y eut des cérémonies publiques et privées; pendant la cérémonie religieuse, l'on interpréta des morceaux à quatre chœurs.

A cette époque, les Académies apparues dans de nombreuses villes à partir de la fin du XVI^e siècle revêtaient une certaine importance, non seulement à cause des représentations musicales qui s'y déroulaient mais aussi, comme nous l'avons déjà vu, car elles servaient à promouvoir l'exécution de musiques, voire (Urbino et Pergola) la construction de théâtres.

Malgré l'augmentation et la diffusion croissante de la production théâtrale, les principaux lieux de production et de formation musicale restent les Cathédrales et les Eglises collégiales où l'on trouve des chapelles musicales (groupes de musiciens au service des institutions): ceci non seulement parce que l'activité musicale sacrée reste quantitativement prédominante mais aussi parce que c'est au sein des chapelles musicales que les musiciens étaient formés et que les musiciens engagés dans les théâtres et auprès des particu-

liers provenaient justement des chapelles des cathédrales. Excepté de très rares cas (la Chapelle musicale d'Apiro fut fondée en 1617), la plupart des chapelles musicales en activité au XVII^e siècle s'enorgueillissent d'une existence désormais séculaire: l'organisation institutionnelle de la Chapelle musicale de Lorette fut définie en 1507 et la même année une chapelle musicale fut fondée à Urbino; en revanche, pour d'autres centres urbains comme Fano et Recanati, nous possédons des informations qui attestent la présence d'un groupe de chœurs dès le XV^e siècle.

De même que les Marches du XVII^e siècle sont caractérisées par la présence de nombreux petits centres urbains relativement autonomes, nous pouvons également constater l'existence de nombreuses chapelles musicales dans diverses localités: Urbino, Pesaro, Fano, Senigallia, Jesi, Ancône, Fabriano, Fermo, Macerata et Ascoli. Afin de confirmer ce qui a déjà été évoqué précédemment à propos d'un certain morcellement voire d'un certain esprit de clocher, il est intéressant de remarquer qu'il existe des chapelles indépendantes et qui plus est, relativement importantes dans des villes proches les unes des autres: quelques kilomètres à peine séparent par exemple Osimo, Lorette et Recanati.

Abstraction faite de l'émigration vers d'autres régions dont nous avons parlé précédemment, il est intéressant d'observer la mobilité des musiciens à l'intérieur de la région.

Par rapport au XVI^e siècle, un changement significatif intervient dans la composition des chapelles. Ce changement est lié au Concile de Trente et à l'interruption des rapports qu'il entraîna inévi-

tablement avec les régions de l'Europe du nord: la présence de compositeurs "d'outre-monts" (qu'on appelait les "Flamands") se fait de plus en plus rare alors qu'au XVI^e siècle, ils étaient présents dans diverses localités (à Lorette, Osimo, Ancône, Fano et même dans un centre bien moins important comme S. Elpidio). En revanche, il semble qu'il soit possible d'identifier au sein de la région, des zones circonscrites à l'intérieur desquelles se déplacent les musiciens. L'axe Urbino-Pesaro-Fano était un lieu de passage privilégié car il était favorisé par la proximité géographique et, pendant les trente premières années du XVII^e siècle, par la domination des seigneurs Della Rovere sur les deux premières villes: sur 21 maîtres en exercice à Pesaro, 5 se retrouvent dans la Chapelle du Sacrement à Urbino et 3 figurent dans les registres des chapelles de Fano, Pesaro et Urbino. Une autre grande ville, Fermo, établit des contacts plus intenses avec des lieux plus proches: Ascoli, Lorette et Camerino en particulier. Lorette constitue un cas tout à fait à part: sur 19 maîtres en exercice à la Santa Casa, au moins 15 avaient occupé des charges à Rome et 13 d'entre eux juste avant d'obtenir cette charge à Lorette. Ces contacts avec Rome s'expliquent facilement si l'on prend en considération l'organisation institutionnelle de la ville de Lorette d'après laquelle (1629) le sol de la Chapelle de Lorette était considéré comme un territoire n'appartenant à "aucun diocèse" et donc directement soumis au Saint-Siège de Rome; la Santa Casa était sous la juridiction ordinaire de son protecteur qui résidait de manière stable à Rome. Lorette ne constitue cependant pas un îlot à part dans le territoire des Marches; il nous faut même tenir compte de

toute une série de contacts qu'elle avait établis avec une autre ville: de 1533 à 1632, différents musiciens en exercice à Lorette en tant que maîtres de chapelle ou organistes se retrouvent ensuite à Urbino dans la Chapelle du Sacrement ou bien auprès des seigneurs Della Rovere. C'est le cas de Francesco Lupino, Leonardo Meldert, Pietro Pace, Francesco Maria Borelli et Antonio Centi. Ces contacts peuvent être attribués d'une part aux rapports que les Della Rovere entretenaient avec la ville de Lorette et avec les musiciens qui y exerçaient, d'autre part à l'attention qu'ils prêtaient à la chapelle d'Urbino. N'oublions pas qu'entre 1564 et 1578, Giulio Feltrio Della Rovere fut le protecteur de la Santa Casa et qu'à Lorette se trouvait la "Chapelle des Ducs d'Urbino"; différents compositeurs en exercice à Lorette dédièrent des éditions de musique aux Della Rovere (parmi eux Costanzo Porta et Pietro Pace). Quant à Urbino, c'est entre autres une série de lettres révélant des interventions directes en faveur de l'activité musicale qui témoignent de l'attention accordée par les Ducs à la Chapelle musicale.

Il est assez difficile d'identifier le répertoire en usage dans les cathédrales et dans les églises collégiales qui disposaient d'une chapelle musicale. Les conséquences du Concile de Trente durent, tout au moins pendant les premières années du XVII^e siècle, influencer l'exécution des musiques. Les visites effectuées par des évêques vers la fin du XVII^e siècle attestent la volonté de contrôler l'application des résolutions de Trente, c'est-à-dire de vérifier si les musiques n'étaient pas mêlées à des chants impurs ou lascifs (à savoir des mélodies profanes), si les chants grégoriens n'étaient pas

altérés et si les louanges divines étaient claires, explicites et dépourvues d'artifices musicaux.

D'après les inventaires rédigés au fil du temps ou certains fonds bien conservés, il semblerait que le répertoire de l'école romaine était privilégié; les compositeurs de l'aire de Bologne (fait d'autant plus intéressant si l'on considère la proximité géographique) et ceux de l'école vénitienne sont par contre très peu représentés. En ce qui concerne Fermo, nous possédons un inventaire des livres de la Chapelle rédigé en 1598 et qui fut le dernier à être inscrit dans les registres capitulaires jusqu'en 1765. Après examen d'une bonne soixantaine de titres, l'on constate, outre la présence d'auteurs présents dans la région (Castagna, Vespa, Porta, Pyonnier), celle de compositeurs de l'aire vénitienne en exercice à Rome (précisément ceux qui s'étaient distingués pour avoir adopté les directives du Concile de Trente à travers un style polyphonique plus simple) et enfin celle de compositeurs flamands en exercice en Italie. La chapelle musicale de Lorette est plus richement dotée. Outre des auteurs exerçant dans la région (Porta, Pellegrini, Cifra, Rossi, Ferretti), l'on y rencontre des musiciens de l'école romaine, des Espagnols en exercice à Rome et des compositeurs de l'aire vénitienne. A ces livres, il faut en ajouter au moins quatre du Bolognais Colonna avec des messes à 4 voix et une riche anthologie contenant entre autres de nombreux auteurs de l'aire du Pô. Malgré la présence d'auteurs connus pour avoir imposé le nouveau style concertato ou l'écriture monodique dans la musique sacrée, le dénominateur commun à toutes les musiques du répertoire de Lorette est le fait qu'il s'agit de compositions polyphoniques

dans l'ancien style sacré.

Les pratiques pieuses et l'oratorio occupèrent une place de plus en plus importante dans le genre sacré grâce au rôle joué par les Pères Oratoriens et les Jésuites. Bien que nos connaissances dans ce domaine soient très limitées, les livres imprimés et les études d'histoire locale témoignent d'une diffusion croissante de ce genre qui connaîtra un essor remarquable au XVIII^e siècle surtout à Jesi et Ascoli Piceno.

La présence de certaines formes de musique pieuse a été attestée à Lorette. Dans *Il Secondo libro degli scherzi et arie spirituali* (Venise 1617) et dans le livre de Mottetti (Venise 1619), Pietro Pace affirme que les musiques imprimées avaient été exécutées dans la Congrégation de la Conception dans l'Oratoire de la Compagnie de Jésus à Lorette. Les *Scherzi sacri* (Rome 1616) appartiennent aussi au genre pieux. Ils sont d'un autre compositeur exerçant à Lorette, Antonio Cifra, et ils comprennent un *Dialogo nella angelica salutatione a Maria Vergine* et des madrigaux spirituels. Il est probable que l'exécution de ces compositions était l'oeuvre de cette même congrégation de la conception dont paraît Pietro Pace.

D'après ce que nous savons, il semblerait que l'oratorio commença à se répandre davantage à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle: à Macerata, les Oratoriens de l'Eglise de St. Philippe approuvèrent la mise en musique d'oratorios en 1657 et à Jesi, à partir de 1660 la Congrégation de l'Oratoire de St. Philippe encouragea l'exécution d'oratorios dans l'Eglise St. Jean-Baptiste. C'est grâce aux témoignages relatifs à cette ville que nous pouvons nous faire une idée de cette prati-

que. L'oratorio avait lieu tous les dimanches, du premier novembre à Pâques de l'année suivante; il était précédé d'un bref sermon récité par un jeune garçon et d'un prêche prononcé le plus souvent par un père oratorien ou bien par l'évêque lui-même. Des musiciens locaux, provenant pour la plupart de la chapelle de la cathédrale ou de villes limitrophes, participaient à l'exécution des musiques. Imposé par l'ordre des Oratoriens, l'oratorio se répandit ensuite dans les principales églises de la ville où il était interprété lors des fêtes des saints auxquels l'église était dédiée.

Vers la fin du XVII^e siècle, la production d'oratorios concernait désormais tous les principaux centres urbains des Marches. Leur exécution, qui avait également lieu dans les monastères, était liée à des événements solennels, tel l'anniversaire de la fondation d'un édifice religieux.

Les musiques et les auteurs présentés offrent un tableau certainement limité mais sans aucun doute représentatif de la musique et des musiciens exerçant dans les Marches à l'époque de Ridolfi, c'est-à-dire dans la première moitié du XVII^e siècle.

Ignazio Donati (Casalmaggiore, env. 1575-Milan, 1638) exerça dans les Marches à Urbino, Pesaro et Fano, avant d'aller ensuite terminer sa carrière en Italie du Nord en tant que directeur de la Chapelle de la Cathédrale de Milan de 1631 jusqu'à sa mort. Bien que possédant une solide doctrine contrapuntique, ce compositeur se montra ouvert aux nouvelles tendances. Ses *Sacri Concentus* (Venise 1612) dont sont tirés les musiques enregistrées ici, sont liés à la pratique

polychorale vénitienne comme nous pouvons le voir dans la Dichiaratione del cantar lontano figurant dans la préface: “cette invention a été expérimentée par mes chantres et par moi-même dans la Cathédrale de Pesaro ainsi que partout où j’ai été”; la partie qui commence “doit rester près de l’orgue”, les autres “éloignées de l’orgue, à l’écart, séparées l’une de l’autre, non visibles de l’église, comme s’il s’agissait de plusieurs choeurs”.

Luigi Battiferri (Sassocorvaro, XVII^e siècle-id. ou Sassoferrato, post 1682) fut maître de chapelle à S. Angelo in Vado de 1642 à 1650. Des documents d’époque ainsi que lui-même, nous apprennent qu’il occupa différentes charges à Ferrare (à l’Académie de la Mort et à celle de l’Esprit Saint) et qu’il fut maître de chapelle à Urbino (1658-1660) et à Pesaro (1664-1666). Ses recueils publiés ne contiennent que de la musique sacrée. Les Ricercari sont tirés de Ricercari a quattro, a cinque a sei, con 1,2,3,4,5,6 soggetti sonabili (Bologne 1669). Dans la préface de ces musiques, Battiferri déclare qu’il a composé les ricercari dans sa patrie et qu’il les a écrits après avoir constaté que cette forme avait presque disparu et que les organistes s’étaient consacrés à des formes plus simples. Ce recueil se veut d’être un hommage aux organistes de Ferrare de talent tels Luzzasco Luzzaschi, Ercole Pasquini et enfin le grand Girolamo Frescobaldi qu’il nomme “mon Maître”: du reste, tout le recueil semble avoir pour modèle les Fantaisies frescobaldiennes de 1608 qui sont construites sur plusieurs sujets. La musique se présente “in partitura” comme toute composition ayant avant tout un aspect théorique et un caractère d’étude (nous pensons à l’Art de la fugue de Bach). Le

Salve Regina et le Vola de Libano sont en revanche tirés de Messa et salmi concertati (Venise 1642) et de Il primo libro libro de mottetti a voce sola (Bologne 1669); le Vola de Libano est un exemple de composition à une voix et basse continue, genre très présent dans les recueils des compositeurs des Marches.

Originaire de Pesaro où il fut chanoine à la cathédrale et probablement organiste, Vincenzo Pellegrini (deuxième moitié du XVII^e siècle-1631 ou 1632) fut nommé maître de chapelle à la Cathédrale de Milan où il demeura jusqu’à sa mort. Les Canzoni de intavolatura d’organo fatte alla francese (Venise 1599) furent dédiées à Livia della Rovere, épouse de Francesco Maria II, duc d’Urbino. Willi Apel (1967) avait attiré notre attention sur ces morceaux alors qu’ils étaient encore peu connus, à cause de l’aspect novateur de leur conception. Ces chansons sont en effet construites “a contrasto”, elles anticipent ainsi un type de composition qui se développera durant ces années: au cours du morceau se succèdent des sections différentes de par leur écriture (avec accords ou imitative), leur temps et leur rythme. En outre, les sections sont souvent construites sur le même air qui varie de temps à autre: c’est également en ce sens qu’elles suggèrent le principe constructif de la chanson à variation qui jouera un rôle important dans la production de Frescobaldi.

De tous les compositeurs présents dans le recueil, Pietro Pace (Lorette, 1559- id. 1622) est le seul qui ait exercé son activité uniquement dans les Marches. Il fut organiste à la Santa Casa de Lorette de 1591 à 1592, puis à Pesaro en 1597 et de nouveau à Lorette de 1611 à 1622; il fut également au service

des Della Rovere. Dans les dédicaces de ses livres, nous apprenons qu’il se consacra à la musique dès son plus jeune âge et qu’il fut le maître de la toute jeune Maria Della Rovere. Le recueil de Motets de 1619 dont sont tirés les deux exemples, est conçu de sorte que “chaque Motet ait un Air spirituel en langue vulgaire si cela plaît”: c’est pourquoi des exemples en latin dans l’ancien style polyphonique alternent avec des morceaux de style monodique et en langue vulgaire ayant le même contenu. Ces morceaux sont des exemples de la musique pieuse qui donna naissance à l’oratorio et, comme l’affirme l’auteur, ils furent interprétés dans la “Congrégation de la Conception” dans “l’Oratoire de la Compagnie de Jésus” à Lorette.

Quant à Antonio Giannettini (Fano, probablement 1648-Münich, 1721), il n’existe actuellement aucun document en mesure de prouver qu’il exerça dans les Marches: ainsi que de nombreux compositeurs, il exerça son activité presque exclusivement en dehors de la région. En 1674, il fut nommé chantre basse et en 1676, organiste à la chapelle de St. Marc à Venise. De 1686 jusqu’à sa mort, il fut maître de chapelle chez les Ducs de Modène. Il jouissait apparemment d’une grande considération à la cour car son salaire était nettement supérieur à celui de ses prédécesseurs. Giannettini ne se consacra pas seulement au genre sacré pour lequel il écrivit de nombreux oratorios mais aussi au théâtre (outre des sérénades, il écrivit une dizaine de pièces de théâtre).

Gabriele Moroni

DIE MUSIK IN DEN MARKEN ZUR ZEIT RIDOLFIS

Die Kenntnis, die wir von der Musik des siebzehnten Jahrhunderts aus den Marken haben, ist ziemlich begrenzt durch den Mangel an eingehender Forschung, die einen jahrhundertealten Hang der Region zum Partikularismus zu büßen scheint, aber auch durch die geringe Zahl an urkundlichen Quellen. Das künstlerische Leben dieser Zeit war natürlich stark geprägt von der politischen Ordnung, vom Fehlen großer, auch nur mit Ferrara oder Bologna vergleichbarer Städte, und auch von der damaligen wirtschaftlichen Lage, die der ganz Italiens entsprach.

Die Geschichte der letzten Jahre des sechzehnten Jahrhunderts und der Anfänge des siebzehnten Jahrhunderts ist durch das sukzessive Verschwinden der Einzelstaaten gekennzeichnet, die vom Kirchenstaat einverleibt werden. Bis 1631 gehört der nördliche Teil der Region zum Herzogtum Urbino, das unter der Herrschaft der Della Rovere steht und neben zahlreichen Städten und kleineren Dörfern vier große Ortschaften, Urbino, Pesaro, Senigallia und Gubbio, umfaßt. Davon

ausgenommen ist das Gebiet von Fano, das seit 1463 unter der direkten Herrschaft des Papstes steht. Mit dem natürlichen Ende der Dynastie der Della Rovere im Jahr 1631 fällt das Herzogtum aus lehnsrechtlichen Gründen an den Papst, und der Vorrang Urbinos gegenüber den anderen Orten nimmt nach und nach ab. Das Ende des Herzogtums Urbino mußte gezwungenermaßen Auswirkungen auf künstlerischem und musikalischem Gebiet haben, denn neben der aktiven Rolle der Herzöge bei der Veranstaltung von Festen mit Musik und der direkten Aufsicht über die Cappella del Sacramento in Urbino fiel auch das Mäzenatentum gegenüber den Musikern weg.

Der graduelle Übergang der Region unter die Herrschaft des Kirchenstaates führte jedoch nicht zu einer Angleichung der politischen Ordnung; wir wohnen vielmehr einer Zersplitterung und einer inneren Aufteilung in größere Bezirke bei. Diese Zersplitterung hat insofern ihre Entsprechung im musikalischen Leben, als es mit der Ausnahme Urbinos bis 1631 und der Loretos als bedeutendem Zentrum der Kirchenmusik keine Orte gibt, die eine größere Anziehung ausüben.

Das musikalische Leben wurde jedoch auch durch die allgemeine Wirtschaftskrise und die Abnahme des Handelsverkehrs, die während

eines Großteils des sechzehnten Jahrhunderts und im ersten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts die Marken wie ganz Italien betrafen, in Mitleidschaft gezogen. Trotzdem hatte die Region weniger unter den Ereignissen zu leiden, die anderswo zwangsläufig Auswirkungen auf allen Ebenen hatten: wir erinnern an den im siebzehnten Jahrhundert in Italien stattfindenden und wahrscheinlich beispiellosen Bevölkerungsschwund (in Städten wie Mailand, Genua und Neapel halbierte sich infolge der Pest die Bevölkerungszahl), von der die Region jedoch kaum betroffen wurde. Für sie kann man insgesamt von einem langsamen, aber stetigen Anwachsen der Bevölkerungszahl sprechen.

Das Fehlen großer Städte ist vielleicht der Grund dafür, daß der berufliche Werdegang vieler Musiker aus den Marken zwar dort seinen Anfang nahm, sie aber dann ihr Glück woanders versuchten, wo sie bessere und fruchtbarere Arbeitsbedingungen vorfanden: eine Liste, die die Absicht hätte, alle Autoren zu umfassen, die aus ihrer Heimat weggingen (um dann vielleicht am Ende ihrer Laufbahn dorthin zurückzukehren), würde mit der bloßen Ausnahme des Lauretaniers Pietro Pace und des Pesaresen Galeazzo Sabbatini fast alle bedeutenden Musiker umfassen. Auf alle Fälle ist das musikalische Spektrum bunt gemischt, und wir treffen deshalb zahlreiche von auswärts kommende Komponisten an, die in den Marken tätig sind (oder öfters: anfangen).

Aus der Untersuchung des Musiklebens jener Zeit läßt sich feststellen, daß sich parallel zur Entwicklung im übrigen Italien

das Melodrama zunehmend ausbreitet und die Intermezzi-Tradition bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts andauert.

Auch wegen der Verbreitung der Pastorale, des Lust- und des Trauerspiels empfindet man im Adel und unter Intellektuellen bzw. bei den Gemeinden selbst nach und nach das Bedürfnis, von gelegentlich als Theater genutzten Räumlichkeiten zur endgültigen Wahl einer festen Spielstätte überzugehen.

In Ancona fanden Theaterraufführungen, Feste und der Musikbetrieb an den unterschiedlichsten Orten und insbesondere in Adelspalästen statt; bei der Aufführung öffentlicher Schauspiele griff man auf die Loggia dei Mercanti aus dem fünfzehnten Jahrhundert zurück. Dennoch kommt man zur Errichtung eines festen Theaters, das man aus einem Teil des Arsenal (das schon in unregelmäßigen Abständen als Theatersaal verwendet wurde) gewinnt und 1664 mit dem Giasone von Francesco Cavalli eingeweiht wird. Überall sucht man ein bißchen nach festen Spielstätten: in Urbino (wo der Saal des Teatro di Corte zur Verfügung stand), in Fossombrone (mit dem geräumigen Saal der sogenannten Corte Alta), in S. Angelo in Vado, in Senigallia (wo seit 1566 so wie in Pesaro, Urbania, Cagli und schon früher in Fano der Saal des Rathauses benutzt wurde) und in Pergola, wo die Accademia degli Immaturi um 1675 das Teatro della Luna aus einem Kornspeicher gewann. Während man in einigen Städten für das ganze siebzehnte Jahrhundert auf die alten Säle öffentlicher Gebäude zurückgriff (wie im Falle Jesi und Senigallia), gibt es zahlreiche Gemeinden, die den Bau neuer Theater beschließen. In

Macerata wird 1663 ein festes Theater eröffnet (1665 wird dort die Dori von Marcantonio Cesti aufgeführt) und in Urbino hatte die 1632 entstandene Accademia dei Nobili für den Bau des Teatro dei Pascolini gesorgt; in Pesaro wird 1637 das Teatro del Sole eingeweiht mit Asmondo, einem Trauerspiel mit Gesangs- und Tanzintermezzi. In Fano wird 1677 das von Torelli entworfene und gebaute Teatro della Fortuna und in Fabriano 1691 das Teatro dell'Aurora eingeweiht.

Obwohl, wenigstens nach dem, was wir bisher wissen, nur sporadisch Opern aufgeführt werden, gibt es dennoch einige Städte, die ein gewisses kontinuierliches Theaterschaffen aufweisen können. Das ist in Macerata der Fall mit an die zwanzig belegten Opern und Intermezzi im Jahrhundert, oder in Pesaro, wo der Theaterbetrieb nach und nach immer mehr zunimmt und wo seit 1695 und für das ganze folgende Jahrhundert jedes Jahr Opern aufgeführt werden.

Außer der Inszenierung von Melodramen ist die Musik in Form von Intermezzi oder Einlagen in Theaterstücken vertreten: es sei auf die Pastorale Filli di Sciro hingewiesen, die 1609 im Arsenal von Ancona mit einem eigens zu diesem Anlaß hinzugefügten und mit Musik versehenen Prolog aufgeführt wird, oder auf die Intermezzi L'esilio d'Amore für das 1623 ebenfalls im Arsenal aufgeführte Trauerspiel Il Medoro, und auch noch auf den 1632 in Ancona als Intermezzi aufgeführten Il merito schernito. In Fano wurden in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts Aufführungen und Feste unter Mitwirkung der Accademia dei Musici Fanesi veranstaltet. 1626 kam es dort zur Aufführung "einiger bemer-

kenswerter Vergnügungen", die zwischen zwei Akten einer "schönen und ridikülen Komödie" die klassische Sage von Kirke und Picus wieder aufleben ließen. Um noch ein Beispiel anzugeben: Abermals in Macerata werden 1638 während der Vorstellung der Commedia degl'inganni Intermezzi vorgetragen.

Häufig ist die Musik kein Erlebnis für sich, sondern gehört zu einer Reihe von Veranstaltungen zur Krönung eines bedeutenden Ereignisses. Beispielfhaft dafür sind die Hochzeitsfeiern anlässlich der Vermählung von Federico Ubaldo Della Rovere mit Claudia Medici, der Schwester Cosimos II., die 1621 in Urbino und Pesaro stattfanden. Urbino und Pesaro, aber auch S. Angelo in Vado und Urbania wurden zur Hochzeit prunkvoll geschmückt. Biagio Miracoli bereitete das Lustspiel Fuga amorosa vor und Ignazio Bracci ersann die szenische Feier L'Illarocosmo o sia il Mondo lieto, die Pietro Pace eindrucksvoll vertonte. In Urbino, wo der Durchzug des Brautpaares vorgesehen war, fanden in der Öffentlichkeit und am Hof Feiern statt, und während des Gottesdienstes wurde vierchörige Musik vorgetragen.

Von einiger Bedeutung in dieser Zeit sind die seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts in zahlreichen Orten entstandenen Akademien, und zwar nicht nur wegen des dort stattfindenden Musikbetriebes, sondern auch deswegen, weil sie, wie wir gesehen haben, Musikveranstaltungen und sogar die Errichtung von Theatern (Urbino und Pergola) fördern.

Trotz der zunehmenden Verbreitung

und Bedeutung, die das Bühnenschaffen annimmt, bleiben jedoch die Dom- und Stiftskirchen, an denen die Musikkapellen (Gruppen von bei der Kirche angestellten Musikern) tätig sind, die wichtigsten Stätte musikalischen Schaffens und musikalischer Ausbildung - nicht nur, weil die kirchenmusikalische Tätigkeit überwiegt, sondern auch, weil in den Kapellen die Ausbildung der Musiker stattfand und die an Bühnen oder bei Privatleuten beschäftigten Musiker von den Domkapellen kamen. Wenn wir ganz seltene Fälle (die Musikkapelle Apiros wurde 1671 gegründet) ausschließen, weist der größte Teil der im siebzehnten Jahrhundert tätigen Kapellen ein bereits hundertjähriges Bestehen auf. So wurde 1507 die Kapellordnung der Musikkapelle von Loreto festgelegt und im selben Jahr in Urbino eine Kapelle ins Leben gerufen. Für andere Orte hingegen, wie z.B. Fano und Recanati, verfügen wir über Angaben, die das Vorhandensein einer Gruppe von Chorsängern schon seit dem fünfzehnten Jahrhundert bestätigen.

So wie die Marken des siebzehnten Jahrhunderts von zahlreichen kleinen, untereinander relativ unabhängigen Ortschaften geprägt sind, können wir gleichermaßen das Vorhandensein zahlreicher Musikkapellen in den einzelnen Orten feststellen: Urbino, Pesaro, Fano, Senigallia, Jesi, Ancona, Fabriano, Fermo, Macerata und Ascoli. Zur Bestätigung dieser oben erwähnten Zersplitterung und vielleicht auch eines gewissen Lokalpatriotismus ist es interessant festzustellen, daß es voneinander unabhängige Kapellen, und dazu noch von einer gewissen Bedeutung, in nah beieinanderliegenden Städten gibt: Osimo, Loreto

und Recanati z.B. liegen nur wenige Kilometer voneinander entfernt.

Wenn wir von dem erwähnten Wegzug in andere Regionen absehen, ist es interessant, die Mobilität der Musiker innerhalb der Region zu beobachten.

Die Zusammensetzung der Kapellen hat sich vor allem gegenüber dem sechzehnten Jahrhundert wesentlich verändert, was mit dem Konzil von Trient und dem damit einhergehenden unvermeidlichen Abschluß von den nordeuropäischen Ländern in Zusammenhang steht. Der Aufenthalt von Komponisten, die von jenseits der Alpen kommen (die sogenannten "Niederländer"), wird immer seltener, während er noch für das sechzehnte Jahrhundert an zahlreichen Orten nachgewiesen ist (in Loreto, Osimo, Ancona, Fano und sogar in einem zweitrangigen Ort wie S. Elpidio). Innerhalb der Region scheint es jedoch möglich zu sein, bestimmte Gebiete auszumachen, innerhalb derer sich die Musiker bewegen. Eine bevorzugte Route war die Achse Urbino-Pesaro-Fano, begünstigt durch die geographische Nähe und in den ersten dreißig Jahren des siebzehnten Jahrhunderts durch die Herrschaft der Della Rovere über die ersten beiden Städte: von einundzwanzig in Pesaro tätigen Maestri findet man fünf an der Cappella del Sacramento in Urbino wieder, und drei in den Verzeichnissen der Kapellen von Fano, Pesaro und Urbino. Ein anderer großer Ort wie Fermo weist dagegen engere Verbindungen mit näher liegenden Städten wie Ascoli, Loreto und Camerino auf. Ein ganz besonderer Fall stellt Loreto dar: von neunzehn am Heiligen Haus tätigen Maestri sind es ganze fünfzehn, die ein Amt in Rom innegehabt hatten,

und dreizehn davon unmittelbar bevor sie die Stelle in Loreto bekamen. Die Verbindung mit Rom ist einfach zu erklären, wenn wir die rechtliche Stellung der Stadt Loreto (1629) in Betracht ziehen, aufgrund derer der Grund, auf dem die Kapelle von Loreto steht, zu “keinem Bistum” gehörte und unmittelbar Rom und dem Heiligen Stuhl unterstand. Der ständig in Rom residierende Schutzherr des Heiligen Hauses übte die ordentliche Gerichtsbarkeit über das Heilige Haus aus. Trotzdem ist Loreto keine Insel im Gebiet der Marken. Es gibt vielmehr mit einer anderen Stadt eine ganze Reihe von Verbindungen, die wir nicht außerachtlassen dürfen: in der Zeit von 1533 bis 1632 sind in Loreto etliche Meister als Kapellmeister oder Organisten tätig, die man dann, mit Aufträgen versehen, in Urbino an der Cappella del Sacramento oder bei den Della Rovere wieder antrifft: das ist der Fall bei Francesco Lupino, Leonardo Meldert, Pietro Pace, Francesco Maria Borelli und Antonio Centi. Diese Verbindungen kann man einerseits den Beziehungen zuschreiben, die die Della Rovere mit der Stadt Loreto und den dort tätigen Meistern hatten, und andererseits ihrer Aufmerksamkeit gegenüber der Kapelle von Urbino. Was Loreto betrifft, sei daran erinnert, daß in der Zeit von 1564 bis 1578 Giulio Feltrò Della Rovere Schutzherr des Heiligen Hauses war und daß es in Loreto eine Cappella dei Duchi di Urbino gab. Etliche in Loreto tätige Komponisten widmeten den Della Rovere Musikstücke (darunter Costanzo Porta und Pietro Pace). Das Interesse der Herzöge an der Musikkapelle in Urbino wird hingegen von einer Reihe von Briefen bezeugt, die direkte Eingriffe in deren Betrieb verraten.

Es ist ziemlich schwierig, das Repertoire auszumachen, das in den Dom- und Stiftskirchen, an denen es eine Musikkapelle gab, gepflegt wurde. Zumindest in den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts mußten die Folgen des Konzils von Trient zu spüren gewesen sein. Bischöfliche Besuche gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts zeigen die Absicht, zu überprüfen, ob die Entschlüsse des Tridentinums befolgt wurden, d.h. in die Musik sollte kein unzuchtiger oder schamloser Gesang (d.h. weltliche Melodien) eingeführt und der Gregorianische Gesang nicht verändert werden. Die himmlischen Lobpreisungen sollten keine musikalischen Künsteleien enthalten, sondern klar und deutlich sein.

Aufgrund der damals zusammengestellten Verzeichnisse oder gut erhaltener Dokumente scheint es, daß das Repertoire der römischen Schule bevorzugt wurde. Spärlich vertreten sind dagegen Komponisten aus dem Raum Bologna (eine um so bedeutendere Tatsache, wenn man die geographische Nähe bedenkt) und der venezianischen Schule. Was Fermo betrifft, besitzen wir ein 1598 zusammengestelltes Bücherverzeichnis der Kapelle, das letzte, das wir bis 1765 in den Kapitularbüchern eingetragen finden. Aus der Überprüfung der über sechzig Titel ergibt sich nicht nur die Präsenz von Autoren, die in der Region leben (Castagna, Vespa, Porta und Pyonnier) oder in Rom tätig sind, sowie von Autoren aus dem Raum Venetien (allerdings die, die sich dadurch auszeichnen, daß sie die Richtlinien des Konzils von Trient durch einen einfacheren polyphonischen Stil befolgen), sondern

schließlich auch die niederländischer Komponisten, die in Italien tätig sind. Reicher ausgestattet ist die Musikkapelle von Loreto. Auch hier sind außer dem Vorhandensein von in der Region tätigen Autoren (Porta, Pellegri, Cifra, Rossi und Ferretti) auch Musiker der römischen Schule, in Rom tätige Spanier und Komponisten aus Venetien vertreten. Dem sind noch ganze vier Bücher des Bolognesers Colonna mit vierstimmigen Messen hinzuzufügen, sowie eine reiche Sammlung, die unter anderem zahlreiche Autoren aus dem Gebiet der Poebene enthält. Obwohl Autoren dabei sind, die dafür bekannt sind, daß sie den neuen Konzertstil oder die monodische Schrift in der geistlichen Musik durchsetzten, ist der gemeinsame Nenner aller Musikstücke des Repertoires von Loreto, daß es polyphonische Kompositionen im alten geistlichen Stil sind.

Ein wachsender Einfluß auf die Kirchenmusik wurde dank der Tätigkeit der Philippinischen Väter und der Jesuiten von den Andachtsbräuchen und vom Oratorium ausgeübt. Obwohl unsere Kenntnis in diesem Bereich sehr begrenzt ist, beweisen gedruckte Libretti und heimatgeschichtliche Untersuchungen die zunehmende Verbreitung dieser Gattung vor allem in Jesi und in Ascoli Piceno.

Formen von Andachtsmusik wurden in Loreto festgestellt. In Il Secondo Libro degli Scherzi et Arie Spirituali (Venedig 1617) und im Buch Motetti (Venedig 1619) behauptet Pietro Pace, daß die gedruckten Musikstücke zu Loreto in der “Kongregation der Unbefleckten Empfängnis, im Oratorium der Gesellschaft Jesu, konzertiert” worden seien. Der Gattung der Andachtsmusik

gehören auch die Scherzi sacri (Rom 1616) eines weiteren in Loreto tätigen Komponisten, Antonio Cifra, an. Sie enthalten einen Dialogo nella Angelica Salutatione a Maria Vergine und geistliche Madrigale. Es ist wahrscheinlich, daß diese Kompositionen von derselben Kongregation der Unbefleckten Empfängnis, von der Pace sprach, zur Ausführung kamen.

Soweit wir wissen, scheint es, daß das Oratorium in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts begann, eine gewisse Verbreitung zu finden: 1657 stimmten die Oratorianer der Kirche des hl. Philipp in Macerata der Einrichtung von Musikoratorien zu, und in Jesi regte die Kongregation des Oratoriums von St. Philipp seit 1660 die Aufführung von Oratorien in der Kirche St. Johannes der Täufer an. Gerade aus den Zeugnissen, die sich auf diese letztere Stadt beziehen, können wir uns eine Vorstellung dieses Brauches machen. Das Oratorium fand vom ersten November bis Ostern des folgenden Jahres an allen Sonntagen statt. Der Aufführung ging eine von einem Knaben vorgetragene Predigt und eine, meistens von einem Philippinischen Vater oder sogar vom Bischof selbst gehaltene, Predigt voraus. Die Musik wurde unter Beteiligung örtlicher Musiker, die meistens von der Domkapelle oder aus anliegenden Städten kamen, ausgeführt. Durch die Anregung der Ordens der Philippiner verbreitete sich das Oratorium dann in den wichtigsten Kirchen der Stadt, wo es an der Festen der Heiligen, denen die Kirche geweiht war, aufgeführt wurde.

Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts ist das Oratoriumschaffen nun schon in allen wichtigeren Orten der Marken anzutreffen.

Auch in den Klöstern kommen die Oratorien zur Aufführung und waren an feierliche Ereignisse, wie z.B. den Jahrestag der Stiftung eines Kirchengebäudes, gebunden.

Die hier vorgestellten Musikstücke und Autoren geben einen sicherlich begrenzten, aber dennoch repräsentativen Überblick über die Musik und die Musiker, die zur Zeit Ridolfis in den Marken tätig waren, d.h. in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts.

Ignazio Donati (Casalmaggiore ca. 1575 - Mailand ca. 1638) war in den Marken in Urbino, Pesaro und Fano tätig, um dann nach Norditalien zu gehen und dort seine Laufbahn als Leiter der Kapelle des Mailänder Doms (von 1631 bis zu seinem Tode) abzuschließen. Er war ein Komponist, der zwar über eine solide kontrapunktische Ausbildung verfügte, sich aber dennoch neuen Tendenzen gegenüber offen zeigte. Seine *Sacri Concentus* (Venedig 1612), aus denen die hier aufgenommene Musik genommen wurde, stehen in Zusammenhang mit der venezianischen mehrchörigen Technik, wie wir aus der in der Einleitung enthaltenen "Erklärung des fernen Gesangs" entnehmen können: "Diese Erfindung wurde von mir & von meinen Sängern im Dom zu Pesaro und draußen, wo ich stand, ausprobiert"; der Teil, der beginnt, "muß bei der Orgel", die anderen "weit abseits der Orgel bleiben, einer getrennt vom anderen, von der Kirche aus ungesehen und auf mehrchörige Art".

Luigi Battiferri (Sassocorvaro 17.Jh. - ebenda oder Sassoferrato nach 1682) war von 1642 bis 1650 Kapellmeister in S. Angelo in Vado.

Aus Quellen dieser Zeit und von ihm selbst entnehmen wir, daß er verschiedene Ämter in Ferrara (an der *Accademia della Morte* und an der *dello Spirito Santo*) innehatte und Kapellmeister in Urbino (1658 - 1660) und Pesaro (1664 - 1666) war. Die *Ricerche* sind den *Ricercari a quattro*, *a cinque*, *a sei*, *con 1, 2, 3, 4, 5, 6 soggetti sonabili* (Bologna 1669) entnommen. In der Einleitung zu den Musikstücken erklärt Battiferri, er habe die *Ricerche* in der Heimat komponiert, und er habe sie geschrieben, weil er festgestellt habe, daß diese Form fast verschwunden sei und daß sich die Organisten leichteren Formen zugewandt hätten. Die Sammlung soll eine Huldigung äußerst tüchtiger Ferrareser Organisten sein, wie Luzzasco Luzzaschi, Ercole Pasquini und schließlich des großen Girolamo Frescobaldi, den er "meinen Meister" nennt. Die ganze Sammlung scheint übrigens die über mehrere Themen aufgebauten *Fantasie Frescobaldi* von 1608 zum Vorbild zu haben. Die Musik präsentiert sich so in der Partitur, wie es typisch war für Kompositionen, die vorwiegend theoretisch und zum Studium gedacht waren (denken wir nur an die Kunst der Fuge von Bach). Der *Messa et salmi concertati* (Venedig 1642) und dem *Il primo libro de mottetti a voce sola* (Bologna 1669) sind hingegen das *Salve Regina* und das *Vola de Libano* entnommen. Letzteres ist ein Beispiel einer einstimmigen Generalbaßkomposition, eine in den Sammlungen von Komponisten aus den Marken häufig anzutreffende Gattung.

Ursprünglich aus Pesaro, wo er Kanoniker an der Domkirche und wahrscheinlich Organist war, wurde Vincenzo Pellegrini (zweite Hälfte 16.Jh. - 1631 oder 1632) am Mailänder Dom

zum Kapellmeister ernannt, wo er bis zu seinem Tode blieb. Die *Canzoni de intavolatura d'organo fatte alla francese* (Venedig 1599) waren Livia della Rovere, der Gattin von Francesco Maria II., Herzog von Urbino, gewidmet. Wegen der Neuheit der Konzeption hat Willi Apel auf diese Stücke 1967 aufmerksam gemacht, als sie noch wenig bekannt waren. Die Lieder sind nämlich "kontrastiv" aufgebaut und nehmen so den Kompositionstyp vorweg, der sich in jenen Jahren zu verbreiten beginnt. Im Verlauf des Stückes folgen in ihrer Schriftweise, Zeit und Rhythmus verschiedene (akkordische und imitative) Abschnitte aufeinander. Die Abschnitte sind ferner oft auf demselben motivischen und jeweils variierten Material aufgebaut. Auch hierin regen sie das Konstruktionsprinzip der Variation beim Lied an, das im Schaffen Frescobaldi eine wichtige Rolle einnehmen sollte.

Von den Komponisten in der Sammlung ist Pietro Pace (Loreto 1559 - ebenda 1622) der einzige, der ausschließlich in den Marken tätig war. Er war von 1591 bis 1592 Organist am Heiligen Haus von Loreto, dann 1597 in Pesaro und von 1611 bis 1622 erneut in Loreto. Er diente auch bei den Della Rovere. Den Widmungen seiner Bücher entnehmen wir, daß er sich von klein auf der Musik widmete und Musiklehrer der jungen Maria della Rovere war. Die *Motettensammlung* von 1619, aus der die beiden Beispiele entnommen sind, ist so angelegt, daß "jedes Motett eine geistliche, wenn man will volkstümliche, Melodie hat": Beispiele auf Latein und im alten polyphonischen Stil wechseln sich daher mit Stücken desselben Inhalts auf Italienisch und im monodischen Stil ab. Die Stücke sind Beispiele für jene Andachtsmusik,

worin das Oratorium seinen Ursprung hat, und wurden, wie der Autor bestätigt, in der "Kongregation der Unbefleckten Empfängnis im Oratorium der Gesellschaft Jesu in Loreto" aufgeführt.

Von Antonio Giannettini (Fano wahrscheinlich 1648 - München 1721) gibt es gegenwärtig keine Zeugnisse, die eine Tätigkeit in den Marken bestätigen. Darin entspricht seine Figur der zahlreicher Komponisten aus den Marken, die fast ausschließlich außerhalb des lokalen Rahmens tätig waren. 1674 wurde er an der Kapelle von St. Markus in Venedig zum Bassisten und 1676 zum Organisten ernannt; von 1686 bis zu seinem Tode war er Kapellmeister bei den Herzögen von Modena. Es scheint, daß er am Hofe sehr gut angesehen war, denn sein Gehalt war wesentlich höher als das seiner Vorgänger. Giannettini war sowohl auf dem Gebiet des Theaters (er schrieb außer *Serenaten* an die zehn Theaterstücke) als auch in der Kirchenmusik aktiv, wofür er zahlreiche Oratorien schrieb.

TESTI

ECCE TU PULCHRA ES amica mea
oculi tui columbarum.
Tu pulcher es dilede mi et decorus.
Lectulus noster floridus, tigna domorum
nostrarum cedrina, laquearia nostra
cipressina

VOLA DE LIBANO sponsa Ecclesia,
vola carissima de cubilibus
Padronuum, vola. Coronaberis ad gaudia,
ad palmas, ad triumphos, advola.
Elevatum est signum in nationibus, Crux
sancta salvatoris nostri, et dispersa sunt
castra tenebrarum.

Dominus quasi vir pugnator omnipotens
nomen eius.

In cruce potentias arcum confregit, in
Cruce conquassavit inimicos.

Quis similis tui in fortibus Domine, quis
similis tui terribilis atque laudabilis.

Dux fuisti in misericordia populo tuo,
quem redemisti dextera tua magnificata
est in fortitudine dextera tua clavis con-

fixa fulminavit abissum.
O admirabilis potentia crucis.
Adoramus te.
O formidabilis fortitudo Crucifixi.
Glorificamus te.
O triumphalis gloria Redemptoris.
Benedicimus gratias agimus tibi.

Tu salus, tu virtus, tu pax, tu vita, tu pre-
sidium. Tu bona, tu pia, tu lux, tu via, tu
scala Caeli. Pone me iuxta te si consistant
contra me castra non timebo, non timebo
mala, non timebo.

Sperabo Triumphabo.

BENEDICTUS DEUS et Pater Domini
Nostri Iesu Christi Pater miseri-
cordiarum et Deus totius consolationis
qui consolatur nos in omni tribulatione
nostra.

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 miseri-
cordes oculos ad nos converte
et Iesum benedictum tractus ventris tui
nobis post hoc exilium ostende
O clemens o pia o dulcis Virgo Maria.

DALLE TENEBRE USCITO infernal
mostro rugge, con strepitoso suon
non mai più udito, ognun l'odia e lo fugge
peste crudel e fera tenta chiuder il giorno
in tetra sera col rio venen che va spargen-
do intorno. Ahi maligno e vorace privo di
senno di pietà e di pace.

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.

PECCAI FUI TROPPO ARDITO chiesi
pietà pentito e non tosto confessai l'er-
rore che mi sentii donar spirto migliore.
Chi crederia che mentre l'uom s'incolpa
sciolto n'andasse all'hor d'ogni sua colpa

CANTATE DOMINO canticum
novum.

Laus eius in ecclesia Sanctorum in terrae
Israel in eo qui fecit eum et filij Sion exul-
tent in rege suo.

Laudent nomen eius in choro in timpano
et psalterio. Psallant Ei.

L'INGRESSO alla gioventù di Claudio Nerone,
dramma per musica del Dott: Gio: Battista Neri
da recitarsi nel Teatro Fontanelli di Modona, in
Modena MDCLXXXII

Atto secondo, scena ottava, Claudio

VA' DI ROZA VIRTUDE alma più vile
Il regular imperi egli è di gaudio, e
vuol che sia di pena
esce dalle corone sol della gloria il raggio
io ben l'intendo e son di lui più saggio.
Dissi giurando al cor
compagno al Dio d'amor
sempre sarò
soave, felice il regno mio sarà
se in faccia alla beltà
il trono innalzerò.

Bella veramente sei tu o mia diletta, gli occhi tuoi son di colomba.
Bello veramente sei tu o mio diletto e pieno di grazia.
Il nostro talamo è fiorito, le travi delle nostre case sono di cedro, le soffitte di cipresso.

Vola dal Libano Chiesa sposa, vola carissima dai giacigli dei padroni. Vola, sarai coronata alle gioie, alle lodi ed ai trionfi, vola.
È stato innalzato un segno in tutte le terre, la Croce santa del nostro salvatore ed è stato disperso il dominio delle tenebre.
Il Signore come gran combattente, onnipotente il suo nome.
Nel segno della croce annientò la potenza delle armi, sulla croce abbatté i nemici.
Chi simile a te con i forti Signore, chi come te terribile e degno di lode.
Fosti guida nella misericordia al popolo tuo che hai redento, la tua destra è stata magnificata nella sua forza, la tua destra, trafitta con i chiodi, ha fulminato l'abisso.
O meravigliosa potenza della croce. Adoriamo te.
O formidabile forza del crocefisso. Ti glorifichiamo.
O trionfale gloria del Redentore. Ti benediciamo, ti rendiamo grazie.
Tu salvezza, tu valore, tu pace, tu vita, tu presidio.
Tu valida, tu pia, tu luce, tu via, tu scala del cielo.
Ponimi presso di te, e se insisterà contro di me la milizia del male non temerò, non temerò i mali, non avrò paura.
Avrò speranza, trionferò.

Dio Benedetto e padre del nostro signore Gesù Cristo, Padre di ogni misericordia Dio di tutta consolazione che ci conforta in ogni nostra tribolazione.
Salve regina madre di misericordia via dolcezza e speranza nostra salve.
A Te ricorriamo noi esuli figli di Eva, a Te sospiriamo gementi e piangenti in questa valle di lacrime.
Orsù dunque avvoca nostra rivolgì a noi i tuoi occhi misericordiosi e mostraci, dopo questo esilio, Gesù benedetto nato dal tuo seno.
O clemente o pia o dolce vergine Maria.

Beato l'uomo che viene trovato senza macchia e che non si perde dietro l'oro ne confida nelle gioie della ricchezza.
Quale egli sia noi lo loderemo, ha compiuto infatti cose straordinarie nella sua vita.

Cantate al Signore un nuovo cantico: le laudi di lui risuonino nella chiesa dei Santi. Si rallegri Israele in lui, che lo ha fatto e i figli di Sion esultino nel loro Re.
Lodino il suo nome in coro in timpano e salterio.
Lode a lui.

Truly beautiful art thou, my bride, thy gaze is as meek as a dove.
Truly beautiful art thou, my spouse, and full of grace: our nuptial chamber blossoms, the beams of our bower are perfumed cedar, the ceilings of cypress wood.

Flight from Lebanon Holy bride, fly sweetly from the pallets of our masters. Fly, thou wilt be crowned with joy, with praise and glory, o fly.
A sign is given throughout the land, the holy Cross of the Lord, our Saviour, scattering the dominion of the shades. Our God, great warlord, all-powerful be His name.
In the sign of the Cross He defeats the power of arms; before the Cross His enemies fall.
Who is mighty unto Thee, o Lord, who so awesome and worthy of praise.
Thou hast led Thy people out of adversity, Thy right arm is strengthened, Thy right hand, pierced with nails, has vanquished the abyss.
O marvellous power of the Cross, we adore Thee.
O formidable strength of the Crucifix, we glorify Thee.
O glorious triumph of the Redeemer, we bless Thee, we thank Thee.
Thou art salvation, worth, peace, life, dominion Thou art the truth, o holy, the light, the way, the stairway unto heaven.
Take me in Thy arms, I will not fear the armies of the night, I will not fear the evil, I will not be afraid.
I will hope, and victory will be mine.

Blessed God, Father of our Lord, Jesus Christ, Father of all forgiveness. God of all consolation, comfort us in our suffering.

Hail Queen, mother of our suffering, life of sweetnes

and hope, we praise thee, and turn unto thee, exiled children of Eve, sighing, groaning, crying in this vale of tears. Come, o Advocate, turn thy forgiving gaze upon us and show us, after this, our exile, the blessed fruit of thy womb, Jesus. O merciful, holy, gentle virgin, Mary.

Out of the shadows, a monster roars with frightful sound such as ne'er was heard, and every man runs in terror seeking refuge. Cruel scourge which threatens to close the light of day in darkest night with savage poison scattered all around. Alas, cruel and ruthless, lacking piety and peace.

Blessed is the man without stain of sin, who puts not his trust in gold or the joy of riches. We will praise him for he has done amazing things all his days.

Boldly, I sinned, I asked forgiveness, and the instant I confessed my fault, I felt my spirit soar. Who would ever have believed that, sinning, a man could be freed of all his sins.

Sing a new song to the Lord His praises sound in the church of Saints. Israel rejoices in Him, the sons of Sion exult in their King. Sing His praise in chorus to the sound of drums and psaltery. All praise Him.

L'ingresso alla gioventù di Claudio Nerone
Second Act, eighth scene, Claudio.

Get thee behind me, vile spirit of no virtue. To rule supreme should be a pleasure, though you would wish it otherwise. From crowns the rays of glory alone should shine. This I understand, for I am wiser than he. I swore that I would always be a friend of the God of love, my

reign sweet and happy, if I raised the throne in the sight of beauty.

Que tu es belle, ma tendre amie, que tu es belle! Tes yeux ont le charme des colombes.

Toi aussi, mon amour, tu es beau, tu es superbe. Nous avons un lit de verdure, les branches de cèdres forment les poutres de notre maison, les genévriers en sont les cloisons.

Vole du Liban, Eglise, épouse de Dieu, vole très chère, du chevet des puissants. Vole, tu seras couronnée dans la joie, les louanges et les triomphes, vole. Un signe s'est dressé sur toutes les terres, la Sainte Croix de notre sauveur, et la domination des ténèbres a été dispersée. Le seigneur est comme un grand combattant, son nom est omnipotent. Sur la croix, il anéantit la puissance des armes, sur la Croix il abattit ses ennemis. Qui à ton image est parmi les forts O Seigneur, qui comme toi est terrible et digne de louanges. Tu fus le guide miséricordieux de ton peuple dont tu es le rédempteur, ta main droite a été glorifiée pour sa force, ta main droite percée par les clous a foudroyé l'enfer. O merveilleuse puissance de la Croix, nous t'adorons! O formidable force du Crucifix, nous te glorifions. O triomphale gloire du Rédempteur, nous te bénissons, te rendons grâce. Toi, source de salut, de vertu, de paix, de vie, de protection. Toi, la bonté, la sainteté, la lumière, la voie qui porte au ciel, fais-moi rester à tes côtés, et si les forces du mal s'acharmeront contre moi, je ne craindrai aucune peine, je n'aurai pas peur. J'aurai la foi et l'espérance, je triompherai.

Béni soit Dieu tout puissant, père de notre Seigneur Jésus Christ, Père de toutes les miséricordes, Dieu de toutes les consolations qui nous soutient dans chacune de nos peines.

Salut, ô Reine, mère de miséricorde, douceur de notre vie, notre espérance, salut! Enfants d'Eve, exilés, nous crions vers toi. Vers toi nous soupignons, gémissant et pleurant dans cette vallée de larmes. Toi, notre avocate, tourne vers nous ton regard miséricordieux. Et, après cet exil, montre-nous Jésus, le fruit béni de ton sein. O démente, o miséricordieuse, o douce vierge Marie.

Sorti des ténèbres, le monstre infernal rugit avec une violence inouïe, chacun le hait et le fuit, peste cruelle et sauvage qui tente de plonger le jour dans les ténèbres en répandant alentour son venin néfaste. Ah, malin et vorace privé de raison, de pitié et de paix.

Bienheureux l'homme qui est sans péché et qui ne court pas après les richesses ni ne recherche la joie dans les richesses. Cet homme-là nous le louerons car il a accompli des choses extraordinaires dans sa vie.

Je péchai, je fus trop audacieux, repent, j'implorai pitié et à peine ma faute fut-elle confessée, je sentis mon âme redevenir meilleure. Qui pourrait croire que lorsque l'homme se rend coupable d'une faute il est au même moment pardonné de sa faute?

Chantez en l'honneur du Seigneur un chant nouveau. Qu'on loue le Seigneur dans l'assemblée des fidèles! Israël: réjouis-toi: il est ton Créateur; peuple de Sion, quelle joie! Il est ton roi. Qu'on glorifie le Seigneur par des danses, qu'on le célèbre au rythme du tambourin et aux accords de la lyre! Alléluia, vive le Seigneur!

L'ingresso alla gioventù di Claudio Nerone,
Acte II, scène 8, Claude

Va-t'en âme vile aux mauvaises vertus. Commander des empires est une joie, et toi, tu veux en faire une peine. Des couronnes ne sortent que les rayons de la gloire. Je comprends bien tout cela et je suis plus sage que lui. La main sur le cœur, je fis serment d'être à jamais le compagnon du dieu d'amour; mon règne sera heureux et harmonieux si je dresse mon trône face à la beauté.

Siehe, meine Freundin, du bist schön; schön bist du, deine Augen sind wie Taubenaugen. Siehe, mein Freund, du bist schön und lieblich. Unser Lager ist grün. Die Balken unserer Häuser sind Zedern, unsere Täfeln Zypressen.

Eile vom Libanon herbei, Kirche, meine Braut, eile herbei, Allerliebste, vom Lager der Gebieter. Eile herbei, und du wirst gekrönt werden mit Freuden, Lobgesängen und Jubel, eile herbei. In allen Landen wurde ein Kreuz errichtet, das Heilige Kreuz unseres Heilands, und das Reich der Finsternis wurde vernichtet. Der HERR, gewaltiger Streiter, allmächtig ist sein Name. Im Zeichen des Kreuzes vernichtete er der Waffen Macht, am Kreuze schlug er die Feinde nieder. Wer ist dir gleich, HERR, unter den Mächtigen, wer ist wie du, ungeheuerlich und lobenswert. In der Barmherzigkeit warst du deinem Volke Führer, das du erlöst hast. Deine Rechte wurde ihrer Stärke gerühmt; deine von Nägeln durchbohrte Rechte siegte über den Abgrund. O wunderbare Macht des Kreuzes. Wir beten dich an. O außerordentliche Stärke des Gekreuzigten. Wir preisen dich. O herrlicher Ruhm des Erlösers. Wir loben dich, wir danken dir. Du Heil, du Kraft, du Frieden, du Leben, du Schutz. Du Gute, du Barmherzige, du Licht, du Weg, du Himmelsleiter. Nimm mich bei dir auf, und sollten auch die Heerscharen des Bösen gegen mich drängen, so fürchte ich nicht die Übel und habe keine Angst. Hoffnung habe ich und ich frohlocke.

HERR, unser Gott, Vater unseres Herrn Jesus Christus, barmherziger Vater, trostspendender Gott, der uns beisteht in jeglicher Bedrängnis.

Sei gegrüßt, o Königin, Mutter der Barmherzigkeit, unser Leben, unsre Wonne und unsre Hoffnung, sei gegrüßt! Zu dir rufen wir verbannte Kinder Evas; zu dir seufzen wir trauend

und weinend in diesem Tal der Tränen. Wohlan denn, unsre Fürsprecherin, wende deine barmherzigen Augen uns zu, und nach diesem Elend zeige uns Jesus, die gebenedeite Frucht deines Leibes.

O gütige, o milde, o süße Jungfrau Maria.

Aus dem Reich der Finsternis kommend, tobt das höllische Ungeheuer in noch niemals vernommenem Gebrüll. Jedermann haßt es und flieht es. Wilde und grausame Plage, versucht es, schlimmes Gift umherspritzend, in düsterem Abend den Tag zu beschließen. Ach, böses und gefäßiges Tier bar jeden Verstands, Erbarmens und Friedens.

Wohl dem, der ohne Makel angetroffen wird und weder hinter dem Gold her ist, noch auf die Freuden des Reichtums vertraut. Wer er auch sei, wir loben ihn, denn er hat außerordentliche Dinge in seinem Leben geleistet.

Ich sündigte, zu kühn war ich gewesen. Reumütig bat ich um Gnade, und kaum hatte ich die Missetat gebeichtet, wurde ich frohen Mutes. Wer würde es glauben, daß der Mensch gerade in dem Augenblick, in dem er Schuld auf sich lädt, von seiner Schuld befreit wird.

Singet dem HERRN ein neues Lied; die Gemeinschaft der Heiligen soll ihn loben. Israel freue sich seines Schöpfers, die Kinder Zions seien fröhlich über ihren König. Sie sollen loben seinen Namen im Reigen, mit Pauken und Harfen sollen sie ihm spielen. Halleluja!

L'ingresso alla gioventù di Claudio Nerone
Zweiter Aufzug, achte Szene, Claudio:

Verschwinde, feige Seele böser Kräfte! Über Reiche gebieten ist eine Freude, und du willst, daß es schmerzvoll sei. Einzig Ruhm strahlt aus den Kronen. Das verstehe ich wohl und bin weiser

als er. Von ganzem Herzen schwor ich, dem Gott der Liebe immer Gefährte zu sein. Meine Herrschaft wird milde und glücklich sein, wenn ich den Thron zu der Schönheit Angesicht emporhebe.

Fonti Sources Quellen

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

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

Luigi Battiferri:
Il Primo Libro de Motetti a voce sola di Luigi Battiferri Urbinato, Maestro di Cappella dell'Insigne Accademia dello Spirito Santo di Ferrara dedicati all'illustrissimo, et eccellentissimo Sig. Marchese Ippolito Bentivoglio. Opera Quarta Bologna Giacomo Monti 1669.

Ricercari a quattro, a cinque, a sei, con 1, 2, 3, 4, 5, 6 soggetti sonabili di Luigi Battiferri Urbinato, Maestro di Cappella dell'Insigne Accademia dello Spirito Santo di Ferrara, Bologna, Giacomo Monti, 1669.

Messa et salmi concertati a tre voci cioè Alto, Tenore e Basso, con Mottetti, Letanie & Salve Regina à Due, & Tre voci di Luigi Battiferri da Sascorbara Maestro di Cappella nella città di Sant' Angelo in Vado. Opera seconda. Venezia Alessandro Vincenti, 1642

Pietro Pace

Motetti a quattro, a cinque et a sei voci, con il basso per sonar nell'organo, et ciascheduno motetto ha una aria spirituale volgare, se piace, a una e doi voci imitando le latine dette arie volgare, con il salmo Dixit & Magnificat a otto voci, da concertarsi in organo o altri istromenti. Opera decimaottava. Venezia, Giacomo Vincenti, 1619.

Giovanni Antonio Giannettini
L'ingresso alla gioventù di Claudio Nerone, dramma per musica del Dott: Gio: Battista Neri da recitarsi nel Teatro Fontanelli di Modona, in Modena MDCLXXXII. Modena Biblioteca Estense.

CD EL 942302 DDD

Conceived, produced and directed by Marco Mencoboni for E lucevan le stelle snc music productions, Macerata, Italy.

Original sound recording made by E lucevan le stelle.

Sound engineer: Paolo Mencoboni

Musical assistance: Nick Robinson

Recording location: S. Agostino, Corinaldo, April 25-27/1994

Digital Mastering: Guido di Toma, Roma

Front cover: Claudio Ridolfi, Maddalena ai piedi della Croce, S. Maria del Piano, Corinaldo

© Gabriele Moroni, Costanza Costanzi, Marina Massa

Translations: Michael Jacob, Edith Orhan, Reinhard Sauer, Aline Testi

Graphics and photos: Luigi Ricci, Macerata

Production assistant: Chetty Moretti, Le Sibille, Macerata

Printed by Biesse Grafiche Torresi, Macerata