

Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. – Como
Università Cattolica del Sacro Cuore - Brescia

17.

Barocco Padano

5

Atti del XIII Convegno internazionale
sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII

Brescia, 18-20 luglio 2005

a cura di

ALBERTO COLZANI - ANDREA LUPPI - MAURIZIO PADOAN

A.M.I.S. (Antiquae Musicae Italicae Studiosi)
Como 2008

Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. - Como

Volume pubblicato con il contributo
della Fondazione della Comunità Bresciana ONLUS

con il patrocinio della Società Italiana di Musicologia

ISBN 978-88-97859-02-4

© 2008

A.M.I.S. - Via Leonardo da Vinci, 41 - 22100

Como amis_como@gmx.de

INDICE

JEFFREY KURTZMAN, <i>Hymns Published in Italy, 1542-1700</i>	p.	9
ROBERT KENDRICK, <i>Le intonazioni musicali delle Lamentazioni di Geremia: esegesi e significato</i>	»	101
DANIELE TORELLI, <i>Orazio Tarditi e i compositori della Congregazione Camaldolese</i>	»	123
CHRISTINE GETZ, <i>I Regii concerti spirituali (1605) di Stefano Limido e l'esportazione dello stile drammatico italiano</i>	»	177
THOMAS DUNN, <i>Lo zio oscuro: the Music of Giacinto Bondioli</i>	»	195
LUCIA BRIGHENTI, <i>La musica sacra di Simpliciano Olivo</i>	»	233
PABLO L. RODRIGUEZ, <i>La musica delle Quarantore nella Cappella Reale spagnola nel XVII secolo</i>	»	281
PIOTR POZNIÁK, <i>Un manoscritto polacco del Seicento con musica di Girolamo Frescobaldi</i>	»	301
DANILO COSTANTINI – AUSILIA MAGAUDDA, <i>La cappella musicale novarese di S. Gaudenzio negli anni 1649-1724</i>	»	319
MICHAEL DODDS, <i>La modalità dal tardo Cinquecento al primo Settecento: trattatistica, pratica liturgica e paradigmi di cambiamento</i>	»	407
MARC VANSCHEEUWICK, <i>Una crisi in ambiente musicale bolognese: la polemica fra G.P. Colonna e A. Corelli (1685)</i>	»	439
FRANCESCO PASSADORE, <i>Gli «eccellentissimi autori» di don Stefano Corradini. Scelte e strategie per un'antologia motettistica (1624)</i>	»	455
LICIA MARI, <i>Il Diario di Santa Barbara (1572-1602): prima ricognizione di un'inaspettata fonte mantovana</i>	»	467

MAURIZIO PADOAN, <i>Organici, eventi musicali e assetti spaziali della policoralità barocca: Santa Maria Maggiore a Bergamo e la cattedrale di Parma (1637-1659)</i>	»	505
ROBERTA CARPANI, <i>La «condotta dei musicisti» e dei comici nel 1677 a Milano</i>	»	641
LICIA SIRCH, <i>Intorno al Sant' Alessio di Carlo Grossi</i>	»	701
<i>INDICE DEI NOMI</i>	»	739

Questi Atti relativi al convegno del 2005, indubbiamente, assumono il senso di un importante approdo, in quanto rappresentano il coronamento di un lungo percorso iniziato nel 1985. Vent'anni di incontri che, tenutisi con regolare cadenza biennale prima a Como e poi a Brescia, hanno prodotto ben undici volumi, contribuendo a meglio delineare il portato di una vicenda - qual è quella dell'età barocca - di singolare interesse per la storia della musica e non solo. Alla base di questo lungo percorso, sin dalle prime battute, si è posto un progetto di ricerca pluriennale, i cui termini nel corso del tempo sono stati ridefiniti sulla scorta di istanze e sollecitazioni, quasi sempre riconducibili al dibattito che, immancabilmente, ha accompagnato i contributi espressi dai vari relatori intervenuti.

Il quadro complessivo dei convegni, pur non eludendo gli intendimenti di fondo, rivela in certa misura questi mutamenti di prospettiva che si disvelano patentemente soprattutto negli anni Novanta, allorquando la centralità dell'ambito padano, propria dei primi tre incontri, pare declinare a vantaggio di orizzonti più ampi e per certi versi più frequentati. In questo arco temporale si iscrivono Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi e i tre volumi dedicati a tematiche italo-tedesche che aprono un versante affatto nuovo, ma al tempo stesso assonante con le scelte di campo precedentemente adottate, ove solo si considerino sia l'insistita perseveranza di esplicita impronta barocca, sia l'impegno ad andare oltre il pre-giudizio superando ipoteche storiografiche troppo schematiche e sbrigative. Le indicazioni emerse in questo secondo ciclo, tenutosi a Villa Vigoni (Lovenjo di Menaggio), hanno assunto un riconosciuto rilievo non foss'altro per aver chiarito come in un dominio molto vasto (si pensi al Sacro Romano Impero) l'apporto italiano, dal tratto radicalmente univoco, si proponga in un processo di irradiazione pervasivo, mantenendo inalterata la propria specificità.

Nondimeno, l'A.M.I.S. - ad onta di questa fortunata esperienza musicologica - decide nel 1999 di mutare rotta, elaborando un progetto di ricerca a lungo termine che prevede una forte polarizzazione su un tema da sempre estremamente avvertito dal gruppo comasco: la musica sacra in area padana nel periodo barocco. Una scelta che indubbiamente suonava come un ritorno alle 'origini', a quei due primi convegni (e per certi versi anche al terzo) che, su suggerimento di Jerome Roche, avevano esplorato aspetti fondamentali di una regione (la Lombardia) più circoscritta, ma non per questo meno rappresentativa. Proprio gli esiti di quegli incontri indussero l'associazione comasca ad ampliare lo scenario. Si era capito che l'Italia del Nord era una regione culturalmente troppo omogenea per poter sottrarre al continuum padano una singola unità territoriale ancorché importante (in realtà, già Seicento inesplorato - ove compaiono i testi del terzo convegno - sembra cogliere in certa misura quest'esigenza). Si trattava allora di rilanciare - sulla base di una più aggiornata disposizione - una ricognizione a tutto campo, volta a riscattare una vicenda per troppo

tempo sacrificata in un'inclemente marginalità dal giudizio sommario ed aprioristico di certa storiografia. Un giudizio, a ben vedere, assai radicato se è vero che uno studioso attento come Daniele Torelli, in Barocco Padano 4, lamenta ancora la parzialità di indagini condotte sulla "produzione musicale per le scene, o oratoriale, oppure ascrivibile all'ampio genere della cantata" che giungono a disattendere "la ricca opera in varia misura contigua alla liturgia o al contesto ecclesiastico". Il suo rilievo riesce molto severo anche perché parte dalla convinzione – pienamente condivisibile in quanto documentata – che l'impegno nel repertorio sacro assumesse per il compositore una centralità assoluta. In effetti, al di là delle conclusioni – del tutto fondate – di Gino Stefani, che riconoscono la chiesa come la sala da concerto più popolare del Seicento, a corroborare il ruolo essenziale esercitato dalla musica sacra soccorre la larga, sconfinata e capillare diffusione del suo repertorio. Oltre che dalle stampe, tale diffusione era assicurata da numerose copie manoscritte che presenti anche nelle cappelle più importanti quali - per esempio - Santa Maria Maggiore a Bergamo (cfr. Maurizio Padoan, in Barocco Padano 5), dovevano probabilmente comporre il corpus di maggior rilievo nelle realtà meno accreditate, come dimostra sempre nel XVII secolo il caso di Capo d'Istria (cfr. Metoda Kokole, in Barocco Padano 4). Non va poi sottovalutata la possibilità che composizioni quali i mottetti, meno vincolati all'uso liturgico, avessero campo di proporsi anche in altri ambienti come vera e propria musica da camera.

Mette conto poi rilevare che, a differenza di altri 'luoghi' tipici del Seicento italiano - uno per tutti il teatro -, la chiesa non circoscrive l'evento musicale a pochi centri privilegiati, ma lo estende in un quadro estremamente ampio ed articolato. Ed è singolare notare come in questa straordinaria proiezione territoriale, anche istituzioni 'minori' e 'periferiche' operino spesso dei musicisti compositori che non raramente contribuiscono a definire nuovi orientamenti stilistici.

I volumi dell'A.M.I.S. crediamo abbiano fatto piena luce anche su questi aspetti, dimostrando che il portato di una tradizione non può essere colto nel suo vero valore procedendo per vertici. I numerosi studi proposti, in effetti, hanno messo in evidenza quanto prezioso e, a volte, determinante sia stato l'apporto di siffatte presenze 'minori' in una temperie che, soprattutto nelle ultime due decadi del XVI secolo e nella prima metà del XVII, muove sotto il segno di una sperimentazione febbrile. Un'attitudine che, è bene sottolinearlo, ha campo di imporsi in tutto il sistema sotteso all'attività dei musicisti: dal livello istituzionale, al calendario liturgico (con riferimento ai 'capitoli' o 'obblighi' dei componenti la cappella), agli organici, ai repertori.

Un'attenta lettura degli Atti non può non comportare una significativa e generale revisione storiografica. La nuova immagine che i vari studi ci consegnano è quella di un'area dotata di una forte identità. Identità che non deriva da un processo di omologazione, bensì da un convergere non occasionale, da una koiné culturale fatta di interrelazioni, di scambi, che investono tutte le variabili di una realtà composita, sì, ma pur sempre disposta a mediare ed ad assimilare sulla base di un universo comune del discorso. Un universo che,

oltretutto, tende ad espandersi. La civiltà del Barocco padano si irradia in tutto il continente: dall'area tedesca alla Polonia, alla Boemia, al variegato arcipelago della Dalmazia. Una migrazione ben nota che tuttavia i nuovi studi presentati negli incontri dell'A.M.I.S. hanno consentito di inquadrare da un'angolazione più individuata, a partire dall'indagine di Miroslaw Perz (La musica lombarda al "Mare Protestantarum") che, nel primo convegno del 1985, con riferimento all'intavolatura di Pelplin, gettava nuova luce sulla sorprendente presenza di numerose opere, attribuibili a compositori lombardi, in uno scenario segnato in modo pressoché univoco dal protestantesimo.

È del tutto superfluo rilevare come queste implicazioni d'ordine religioso si collochino su uno sfondo che la storiografia musicale non può eludere. Il tema della riforma cattolica, in particolare, è stato toccato più volte, soprattutto nei convegni bresciani. A parte il penetrante contributo di Paolo Prodi (Barocco Padano 4), il dibattito è risultato oltremodo animato laddove sono venute a confronto concezioni espresse da ambiti estetici diversi. Sul processo di 'riconversione' della spettacolarità proposto dal 'disciplinamento sociale' di San Carlo, per esempio, le valutazioni espresse da Claudio Bernardi (autorevole studioso del teatro sacro barocco) sono apparse molto lontane dai giudizi formulati in ambito musicologico. Questa discrasia – che si impone sicuramente anche in altri domini (si pensi all'architettura, ove gli orientamenti borromaici risultano decisamente rivolti al nuovo) – giunge a corroborare la convinzione che sia indisconoscibile l'opportunità di calare il dato musicale nel contesto culturale di appartenenza. In quest'ottica, il Comitato promotore ha coinvolto non occasionalmente (soprattutto nel convegno del 2007) studiosi attivi in altre aree disciplinari: dal teatro, alle arti figurative, alla storia della chiesa. È evidente che, in una visione interdisciplinare, anche le vicende musicali possono fornire preziose indicazioni per meglio comprendere non solo i processi estetici ma anche quelli storici. L'affermazione, nell'implicare la storia in generale, potrebbe sembrare pretenziosa, ma non è così. A titolo di esempio, lo studio dei mutamenti teorici e stilistici nell'ambito musicale tra Cinque e Seicento riesce interessante per quanto attiene l'individuazione – per rifarci all'epistemologia di Hans Blumenberg – della linea di confine delle 'soglie epocali'. Un altro esempio rimanda alla crisi del Seicento. Il turning point del 1619-1622, segnalato come l'avvio della prima crisi economica generalizzata del XVII secolo, non trova sempre probanti conferme nelle attività musicali del Nord Italia. Alcune cappelle, di fatto, continuano ad investire risorse ragguardevoli per pagare i musicisti. Ciò accredita le conclusioni della storiografia contemporanea più aggiornata che parla di una crisi "a macchia di leopardo".

Va sottolineato che la prospettiva inquadrata in tanto riesce ambiziosa, in quanto inevitabilmente impone l'esigenza di proiettare l'indagine in più direzioni, superando i limiti di una visione esclusivamente polarizzata sul dato musicale. Non nascondiamo, tuttavia, che a rendere più arduo il nostro compito, intervengono problemi di carattere economico tali da mettere in dubbio la realizzazione del convegno che si dovrebbe tenere, sempre a Brescia, nel luglio del 2009. È noto che – da alcuni anni – nel nostro Paese, tali difficoltà investono

tutte le attività culturali. Nondimeno, è mortificante constatare il persistere di una politica culturale discriminante se è vero che è più facile ottenere per l'effimero piuttosto che per progetti votati al rigore della ricerca scientifica.

Per quanto attiene alla nostra disciplina, dobbiamo constatare che da troppo tempo l'insegnamento nelle sedi padane dell'Università Cattolica è costretto a svolgere un ruolo marginale. Anche in questa direzione, auspichiamo un'inversione di tendenza. Di certo non rinunceremo facilmente a sostenere le nostre ragioni. In noi risuonano, ancora oggi, le parole che Jeffrey Kurtzman ha avuto la generosità di esprimere concludendo i lavori dell'ultimo convegno: «Prendendo in esame tutti i volumi degli Atti, ci si rende conto di quanto rilevante sia il patrimonio di informazioni e di idee riportato. Essi, nel loro insieme, costituiscono la più importante fonte per la storia della musica sacra del Seicento italiano». Sono parole pronunciate da uno dei più autorevoli studiosi statunitensi, un amico cui l'A.M.I.S. deve molto sia per i contributi presentati in tanti convegni, sia per le indicazioni e i suggerimenti offerti al Comitato ordinatore. In queste parole troviamo la forza per continuare, nonostante tutto.

Il presidente
Maurizio Padoan

MAURIZIO PADOAN

***Organici, eventi musicali e assetti
spaziali della polichoralità barocca:
Santa Maria Maggiore a Bergamo
e la cattedrale di Parma (1637-1659)***

ORGANICI, EVENTI MUSICALI E ASSETTI SPAZIALI DELLA POLICORALITÀ BAROCCA: SANTA MARIA MAGGIORE A BERGAMO E LA CATTEDRALE DI PARMA (1637-1659) *

I. Limiti dell'indagine

L'indagine affronta una tematica molto ampia e complessa da un'angolazione altamente selettiva. Il quadro di riferimento è costituito, soprattutto, dalla vicenda musicale delle cappelle attive in Santa Maria Maggiore a Bergamo¹ e nel Duomo

* Questo studio rimanda ad un ampio ed articolato piano di ricerca che, tuttora, sto sviluppando in diversi archivi padani. In questa pluriennale e defaticante ricognizione, mi ha accompagnato, passo dopo passo, mia moglie Elena, che ha espresso un contributo fondamentale nell'individuazione e classificazione dei documenti. Per quanto riguarda, in particolare, l'acquisizione delle fonti presso l'Archivio della Fabbrica del Duomo di Parma, desidero manifestare la mia profonda gratitudine a don Alfredo Bianchi.

¹ Sulla cappella di S. Maria Maggiore nel '600, cfr. JEROME ROCHE, *Music at S. Maria Maggiore, Bergamo, 1614-1643*, in «Music and letters» XLVII (1966), pp. 296-314; MAURIZIO PADOAN, *Tarquino Merula nelle fonti documentarie*, in AA.VV., *Contributi alla musica lombarda del Seicento*, Bologna-Milano, A.M.I.S., 1972, pp. 62 e ss.; ID., *La musica in S. Maria Maggiore nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598-1626)*, Como, A.M.I.S., 1983; ID., *Sulla struttura degli ultimi mottetti di Alessandro Grandi*, in «Rivista internazionale di musica sacra» 6/1 (1985), pp. 8-13; ID., *La musica liturgica tra funzionalità statutaria e prassi*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1987, pp. 369-394; ID., *Un modello esemplare di mediazione nell'Italia del Nord: S. Maria Maggiore a Bergamo negli anni 1630-1656*, in «Rivista internazionale di musica sacra» 11/2 (1990), pp. 115-157; ID., *Giovanni Legrenzi in Santa Maria Maggiore a Bergamo*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1994, pp. 9-27; ALBERTO COLZANI, *La cappella musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo dopo Legrenzi*, *ibid.*, pp. 29-45; PIER MARIA SOGLIAN, *Documenti di età early modern per la storia musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo*, in *Mayr a S. Maria Maggiore (1802-2002). Atti del Convegno di Studi per il Bicentenario della nomina di Giovanni Simone Mayr a Maestro della Cappella in Bergamo*, a cura di Livio Aragona - Francesco Bellotto - Marcello Eynard, Bergamo, Civica Biblioteca e Archivi Storici «Angelo Mai» Fondazione Donizetti, pp. 87-101; PAOLA PALERMO, *La Cappella musicale di Santa Maria Maggiore dal 1657 al 1759 attraverso i documenti dell'Archivio della Misericordia Maggiore*, *ibid.*, pp. 103-117; OSVALDO GAMBASSI, *Fanciulli cantori in S. Maria Maggiore a Bergamo fino al periodo di Mayr*, *ibid.*, pp. 119-149; RODOBALDO TIBALDI, *Musici bolognesi a Bergamo tra XVII e XVIII secolo: appunti ed osservazioni*, *ibid.*, pp. 199-215; PAOLA PALERMO - GIULIA PECIS CAVAGNA, *La musica nella Basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo dal 1657 al 1810*, Turnhout, Brepols (in corso di stampa). Per un quadro di riferimento generale, cfr. JEROME ROCHE, *North italian church music in the age of Monteverdi*, Oxford, University Press, 1984.

di Parma². L'attenzione si polarizza prevalentemente sulla configurazione e disposizione degli organici in un arco temporale abbastanza esteso che sottende una segmentazione non casuale, ma fondata su due ordini di motivi. Anzitutto l'individuazione del 1637, ancorché possa sembrare l'esito di una cesura troppo netta nel *continuum* secentesco, pare assumere legittimità in quanto rappresenta un momento nel quale si avvertono chiari segni di ripresa dopo la drammatica epidemia del 1630. In secondo luogo, la definizione del margine conclusivo va riferita alla linea di evoluzione della cappella bergamasca che proprio alla fine del 1659 inizia la sua parabola discendente, anche in relazione al licenziamento di Pietro Andrea Ziani avvenuto il 31 gennaio 1660³. In questa scelta, in tanto discutibile in quanto unilaterale⁴, si è inteso assumere Santa Maria come parametro di riferimento in virtù del ruolo di primo piano da essa esercitato in area padana nel '600.

Riferimenti non episodici alla cappella bergamasca vengono proposti in MAURIZIO PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco* in *La Musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di Sergio Martinotti, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 13-64 e ID., *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra in area padana nel primo Barocco*, in *Tullio Cima, Domenico Massenzio e la musica del loro tempo*, Atti del Convegno Internazionale (Ronciglione 30 ottobre-1° novembre 1997), a cura di Fabio Carboni - Valeria De Lucca - Agostino Ziino, Roma, Ibimus, 2003, pp. 269-320.

² La bibliografia relativa alla vicenda secentesca della cappella del Duomo di Parma si risolve nelle scarse indagini di NESTORE PELICELLI, *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, in «Note d'archivio» IX (1932), pp. 217-246 e ID., *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, in «Note d'archivio» X (1933), pp. 32-43. Il primo studio, benché dedicato alla Steccata, può essere utile in quanto riporta in appendice un elenco di musicisti che, saltuariamente, sono attivi anche nel Duomo.

³ Cfr. COLZANI, *La cappella musicale di Santa Maria Maggiore* cit., p. 33.

⁴ In verità, anche la vicenda della cappella parmigiana pare denunciare un graduale declino a partire dagli anni '60. Lo si evince dall'andamento delle spese sostenute, in occasione delle festività più importanti dell'anno, ove emerge una flessione che da evidente nel periodo 1662-1672, si fa decisamente marcata negli anni successivi. In particolare mette conto rilevare che, nell'arco temporale di circa vent'anni (1660-1681), soltanto in due occasioni (Assunzione del 1667 e Invenzione della Croce del 1672) gli importi superano le 200 lire. Inoltre la festività più importante, l'Assunzione, a partire dal 1674 riduce il numero delle funzioni da tre a due. L'*écart* con le decadi precedenti (cfr. tabella 2) sembra indicare un'involuzione determinata da ragioni economiche. La congettura non riesce infondata se si osserva la sostanziale stabilità dei compensi assegnati ai musicisti tra il 1637 e il 1681. Ad onta di un sensibile apprezzamento delle monete 'forti' rispetto alla lira parmigiana (MARZIO ACHILLE ROMANI, *Nella spirale di una crisi. Popolazione, mercato e prezzi a Parma tra Cinque e Seicento*, Milano, Giuffrè, 1975, p. 220; cfr. anche nota 34), nelle notespesa si verificano modesti ritocchi a favore esclusivamente dei musicisti più quotati. Questa tendenza si accentua in modo particolare dopo il 1678 con il ricorso sistematico a cantori (da 3 a 8, a seconda della festività) che vengono gratificati con una cifra (£ 7,6 per ufficio) che rappresenta quasi il doppio di quanto registrato per gli altri componenti la cappella. Cfr. Archivio della Fabbriceria della Cattedrale di Parma (da qui in avanti AFDP), *Mandati F 7*, 1660-1681, e *Mandati F 8*, 1661-1673. Sono grato a Lucia Brighenti per aver messo a mia disposizione i documenti da lei individuati in queste due filze.

Il confronto tra le due istituzioni viene proposto in un ambito circoscritto, ma di indiscutibile rilevanza, qual è quello delle festività più importanti dell'anno. Per Santa Maria ho preferito limitare la rilevazione in modo quasi assoluto all'Assunzione della B.V.M., sia per la valenza esemplare della festività, sia per evitare di ampliare oltre misura – con risultati per altro modesti – un orizzonte che riesce pienamente rappresentativo. La prospettiva prescelta per il Duomo di Parma è invece orientata a cogliere diverse solennità in quanto - di là dalla posizione preminente che l'Assunzione riveste pure in questa chiesa – ricorrenze quali la Pasqua e, in certi casi, il Natale, il Corpus Domini o altre feste occasionali consentono di meglio chiarire gli orientamenti adottati da una cappella musicale della quale abbiamo ben poche indicazioni per quanto concerne l'attività ordinaria.

La mia ricognizione – esperita in modo 'comparato' e non raramente estesa ad altre realtà (una per tutte il Duomo di Brescia) - ha inteso cogliere costanti e varianti in uno scenario che, nonostante risulti per certi versi mosso, pare orientato a tradurre le soluzioni sperimentate nella prassi in stilemi cristallizzati e quindi proponibili nel lungo periodo. È bene precisare che le conclusioni da me tratte vanno spesso considerate delle mere ipotesi. Anche laddove la documentazione appare inequivocabile, di fatto permangono dubbi ed incertezze imputabili ad uno spettro di variabili molto vasto che viene eluso dalle fonti. La stessa individuazione di un modello nell'ambito della policoralità risulta una semplificazione che, quando non sconfinava nell'arbitrario, di certo si traduce nel virtuale. Ogni evento musicale, a ben vedere, è troppo complesso e condizionato dal contingente per poter essere sussunto in un paradigma. Il rischio sta proprio nel volere adattare apoditticamente uno schema di lettura 'preconfezionato' ad una realtà in cui la discrezionalità dell'*ad libitum* è presupposto imprescindibile. La stessa configurazione dei 'concerti' si muove sotto il segno di un continuo mutamento. E siffatto segno non soltanto emerge nel vario dispiegarsi della policoralità o dei generi musicali (salmo, mottetto, sonata, ecc.), si anche investe il repertorio. Pure laddove questo ci è noto (come in Santa Maria) non abbiamo la certezza che il maestro di cappella vi attingesse nelle grandi festività, quanto meno perché possiamo presumere che molta musica 'd'uso' fosse manoscritta⁵. E nel caso vi avesse attinto, in un *corpus* cospicuo (si pensi a quello di Santa Maria) quali composizioni avrebbe scelto? Il 'programma' dei 'concerti' sarebbe risultato monografico o avrebbe riportato opere di diversi autori?

⁵ Lo attesta in modo inequivocabile un passo di una deliberazione, adottata dai reggenti a meno di un mese dalla morte di Giovanni Cavaccio: «[...] perché nelli libri della chiesa di S. Maria se ne trovano alcuni manoscritti che sono opere di esso Giovanni e si adoperano in chiesa per far musica si è data autorità alli S.^{ti} Deputati di poterli comperare» (Bergamo, Civica Biblioteca «A. Mai», *Terminazioni* MIA 1281, 1623-1634, 7 settembre 1626, ff. 118v-119r; tutte le fonti bergamasche che citerò da qui in avanti appartengono alla Civica Biblioteca «A. Mai»).

Sulla scorta di questi interrogativi (e di molti altri che meriterebbero di essere valutati), il mio lavoro ha soltanto la presunzione di cogliere linee di tendenza e di dare delle risposte orientative. In quest'ottica, uno degli aspetti più interessanti che mette conto di rilevare è rappresentato dai 'concerti' in Santa Maria. La prassi in atto nella basilica sembra rispondere pienamente ai presupposti dell'estetica barocca, volgendo ad una scoperta teatralità. La cantoria collocata in una posizione centrale nei pressi del 'pubblico', con i grandi solisti che si esibiscono in uno spazio molto simile ad un palcoscenico, esprime a tutto tondo l'impronta eminentemente spettacolare dell'evento (cfr. IV.1.). Come avviene in tutte le più importanti chiese, l'*ethos* devozionale si stempera in virtù di una flagrante sovraesposizione estetica. Il dualismo angelo-sirena (i due simboli che esprimono la tensione tra sacro e profano nell'età barocca)⁶ si rivela semplicemente una sterile posizione teorica. La contrapposizione tra queste due figure continua a riproporsi in numerose testimonianze, tuttavia è proprio questa sua eccessiva ridondanza a renderla un luogo comune, un *topos* del tutto evanescente. Nella realtà, come ho già avuto occasione di affermare⁷, sembrerebbe imporsi la Sirena, ma il suo richiamo è sovrastato dalla magia di Circe⁸, il simbolo del movimento e della trasformazione, che non investe soltanto la grande spettacolarità teatrale ma irrompe nel sacro, risolvendo ogni tensione tra opposte polarità. In effetti il movimento e la trasformazione non sono i tratti che caratterizzano anche i grandi eventi liturgici? La musica si unisce al rito e la chiesa diventa teatro, ammaliando gli astanti con tutte le soluzioni possibili. Se il mutamento è una delle peculiarità tanto della cerimonia liturgica quanto dei 'concerti', l'appercezione - lungi dal risolversi su un solo piano - si muove in più direzioni, implicando tanto l'udito, quanto la vista degli astanti. Nell'insieme delle condotte festive, i 'concerti', con il loro ampio e vario dispiegarsi di effetti sonori, si diffondono nello spazio architettonico con traiettorie ora diffratte, ora intermittenti, ora rettilinee e concordi nel «tutti». Nondimeno la trasformazione è tratto che non si ferma all'esito policorale, ma investe anche l'esibizione del virtuoso. La conferma viene da un resoconto di Fausto Ciro del 1638 nel quale l'attenzione si polarizza sull'artificio straordinario di un musicista «Mantovano il quale, quando con preste fughe, quando con tardi riposi, ò con

⁶ GINO STEFANI, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, S.F. Flaccovio, 1975, p. 95.

⁷ MAURIZIO PADOAN, *Dalla Potentia auditiva all'universal genio de'spettatori. La ricezione della musica nel pensiero teorico tra Rinascimento e Barocco*, in «Rivista Italiana di Musicologia» XXXVI (2003), pp. 227-280; XXXVII (2003), pp. 29-78.

⁸ Su questa figura simbolica, cfr. JEAN ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circe et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1954, trad. italiana di Laura Xella, *La letteratura dell'età barocca in Francia*, Bologna, Il Mulino, 1985.

piacevoli respiri cangiava in tante maniere la voce, quante forme d'animali cambiava Proteo»⁹.

Certamente i reggenti delle istituzioni musicali avevano piena coscienza del forte richiamo esercitato dai 'concerti'. Ad onta di tutte le argomentazioni tese a legittimare, in primo luogo, i forti investimenti necessari per promuovere l'attività delle cappelle, la vera ragione che sta alla base di tali investimenti rimanda all'esigenza di coinvolgere, attraverso la musica, il maggior numero possibile dei fedeli¹⁰. Questo accade in Santa Maria e nel Duomo di Parma, due chiese che

⁹ Ho già proposto e commentato questo passo di Fausto Ciro in un altro studio (PADOAN, *Dalla Potentia auditiva all'universal genio de'spettatori* cit., pp. 237-238). In considerazione dell'interesse assunto, lo riporto anche in questa sede: «Fù poi dalli Musici dato principio à cantare la Messa; e fù stimata la Musica delle più eccellenti di quante per gran tempo si siano udite in Venetia. Da questa meravigliosa armonia di soavi accenti, da sovrano stupore erano stupefatti in maniera gli animi de gli uditori, che rassembravano tutti come in estasi rapiti [...]. Frà gli altri si guadagnò l'applauso del popolo un Musico soprannomato il Mantovano; il quale, quando con preste fughe, quando con tardi riposi, ò con piacevoli respiri cangiava in tante maniere la voce, quante forme d'animali cambiava Proteo. Hora troncava la voce, poi la ripigliava. La fermava, la ritorceva. Hor scema, hor piena gorgheggiando fuora la mandava. La mormorava talvolta grave, poi l'assottigliava. Raddoppiava con bellissimi passaggi le differenze de' suoni, e del concerto; e sempre con equal melodia si sentivano le vezzose e dilettevoli rime. Variava lo stile, le pause affrenava, affrettando poscia le fughe: e dalla gola lusinghiera e dolce fatta lunga & articolata scala, ondeggiando per gradi quell'armonia, fuora della bocca l'effalava: formando di trilli un dolce contrapunto, e trasformando la sua lingua, in mille lingue. Questo cigno canoro con garula armonia, con soave suono abbellendo il canto di mille cotrapunti rapiva con dolcezza tale gli animi de gli ascoltatori, che estatici ne divenivano. E qual più grata melodia, ò più dilettevole suono del suo canto; che ora con lieti accenti in mezzo à i pianti faceva eccitare le risa; ora tra le risa scaturire da gli occhi per tenerezza il pianto». (FAUSTO CIRO, *Venetia festiva per gli pomposi spettacoli fatti rappresentare [...] per la nascita del Real Delfino di Francia [...]* Venezia, Andrea Balba, 1638, pp. 32-33).

¹⁰ Riporto alcune testimonianze appartenenti all'ambito padano: «[...] pro maiori et frequentiori devotione totius populi Cremonensis omni studio curent ipsi per tempora Praefecti, quod in perpetuum singulis diebus Sabbathi post Vesperas cantetur solemniter et musicaliter cum Organi pulsatione [...]», Cremona, 1596 (cit. da ALBERTO COLZANI, *La cappella delle laudi a Cremona fino al servizio di Tarquinio Merula*, in *Contributi alla musica lombarda* cit., pp. 161-209: pp. 176-177); «[...] spesa honorata che si fa nella musica per augmento del culto divino, et honore di costeo sacro tempio, et che non è opera di lascivia, ma di devotione, anzi per buon spatio di tempo trattiene quasi tutta la Città in esercizio spirituale [...]» (Archivio dell'Arca di Sant'Antonio, B 66, IX, 16 febbraio 1602); «Desiderando li S.ri Presidenti, che nonostante li presenti travagli, la V.^{da} Chiesa di S. Maria Capella di questa m.^{ca} Città sia convenevolmente officiata, et che perciò non sia affatto abandonata la musica; per occasione della quale si mantiene la frequenza, et il concorso del popolo alii Divini officij, et per conseguenza si rende il dovuto ossequio al divino culto [...]» (*Terminazioni* MIA 1280, 1616-1622, 1617, f. 92v); «Sarebbe bene a differir le feste dell'inverno mezz'hora e trequarti per dar tempo alla nobiltà et al popolo di potervi concorrere et anco sarebbe bene ordinare, che si cantasse tutto il vespro, et qualche motet-

non badano a spese pur di garantire alla città celebrazioni fastose. Certamente la MIA («Misericordia Maggiore», l'ente che soprintendeva alle attività della basilica bergamasca) era in grado di contare su risorse economiche ragguardevoli e questo contribuisce a spiegare la sua posizione eminente in area padana¹¹.

II. SANTA MARIA MAGGIORE

II.1. *Linee di tendenza della cappella nel lungo periodo*

Che la cappella di Santa Maria, nel primo Barocco, si imponga come una delle realtà musicali più interessanti in ambito padano è una conclusione affatto inoppugnabile. Per averne conferma è sufficiente considerare l'attivo apporto espresso dalla prestigiosa istituzione in un arco temporale piuttosto esteso che - grosso modo - va dalle ultime decadi del '500 sino al 1630, l'anno in cui la grande epidemia colpì così duramente l'Italia settentrionale da determinare una crisi pressoché generalizzata. Soprattutto nella prima parte del Seicento, in assoluta consequenzialità con gli esiti del '500, la basilica bergamasca pare muoversi con agio e tratto deciso nell'incessante processo di febbrile sperimentazione che percorre la temperie barocca¹². È in questa rapida evoluzione che la MIA giunge alla definizione di un modello votato a coniugare importanti scelte istituzionali con un puntuale impegno nel garantire alla musica sacra un ruolo d'eccezione nella prassi liturgica e devozionale. Se il primo versante rimanda ad un assunto ove la funzione culturale pone in interrelazione la cappella con l'Accademia dei chierici e con quanto proposto - a vari livelli - dalla chiesa (approdando a non episodici momenti di incontro fattuale¹³), il secondo implica forti investimenti volti a sostenere le ingenti spese necessarie per 'mantenere' organici vocali e strumentali stabili di assoluto valore.

to per eccitar il popolo al concorso, et alla divotione, et ciò tanto più che si fa una buona spesa nella musica et è dovere anco valersene» (*Terminazioni MIA 1281, 1623-1634, 1628, f. 161v*).

¹¹ Cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione nell'Italia del Nord* cit.

¹² CLAUDE PALISCA (*Baroque Music*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1968, p. 6) ritiene che questa fase di intensa sperimentazione si concluda verso il 1640: «By 1640 in Italy an accumulation of many techniques used in common marks the end of the individualistic experimental phase. Between approximately 1640 and 1690 a style that had been spontaneous and pragmatic becomes more and more regulated by rules and standards». È fuori di dubbio che, in questa fase, anche la basilica bergamasca contribuì all'individuazione di soluzioni innovative; basti solo pensare ai maestri di cappella che si susseguono dal 1598 al 1632 (Cavaccio, Grandi e Merula) o al contributo, sia pure limitato nel tempo, di un compositore interessante quale Bonamente, attivo negli anni di Tarquinio Merula.

¹³ Cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 36.

Come accade per altre istituzioni, è proprio il piano finanziario a condizionare sostanzialmente la vicenda musicale di Santa Maria. Fino al 1616 la cappella può contare su risorse economiche sufficienti a sostenere gruppi di musicisti salariati particolarmente numerosi. Il 1617, invece, in relazione ai gravi riflessi della guerra di Gradisca¹⁴, interrompe bruscamente¹⁵ questa fortunata linea di tendenza in una fase, peraltro, di congiuntura favorevole per altre città del Settentrione (1614-1618: *l'estate di San Martino*¹⁶). Il periodo della 'prima' crisi economica generalizzata del Seicento (1619-1622)¹⁷ non impedisce tuttavia una ripresa, almeno parziale, che comporta un sensibile recupero¹⁸ fino alle soglie del 1625, allorché il bilancio della MIA, in preoccupante passivo, determina una nuova contrazione dell'organico (ridotto a 14 elementi)¹⁹. I tre anni che precedono la peste, caratterizzati dalla presenza di Alessandro Grandi²⁰, nonostante la grave carestia del 1628-1629²¹, riportano la cappella su valori non molto lontani da quelli registrati

¹⁴ Un'importante testimonianza è proposta dal cancelliere della MIA MARC'ANTONIO BENAGLIO, *Relazione della carestia e della peste di Bergamo e suo territorio negli anni 1629 e 1630*, ed. moderna a cura di Giovanni Maria Finazzi, in «Miscellanea di storia italiana» VI, Torino, 1865, pp. 409-485: 428-429.

¹⁵ Il numero dei salariati nei primi sedici anni del secolo si attesta su valori che oscillano tra le 24 e 32 unità (cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 75 e ss.). La crisi del 1617 determinò un drastico ridimensionamento dell'organico: fino a tutto il 1618, il complesso musicale poté contare sulla disponibilità di soli sette musicisti (*ibid.*, p. 158).

¹⁶ La fortunata definizione, riferita all'economia lombarda, si deve a CARLO MARIA CIPOLLA, *Introduzione*, in *Storia economica italiana*, a cura di Carlo Maria Cipolla, Torino, Einaudi, 1959, p. 17.

¹⁷ Fondamentale risulta ancora oggi il saggio di RUGGERO ROMANO, *Tra XVI e XVII secolo. Una crisi economica: 1619-1622*, in «Rivista storica italiana» n. 74 (1962), pp. 480-531. Molto illuminante riesce anche RUGGERO ROMANO, *Opposte congiunture: la crisi del Seicento in Europa e in America*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 5-6. Un'interessante interpretazione della crisi congiunturale che colpì, durante il secondo decennio del XVII secolo, tutto il sistema economico della Lombardia spagnola è proposta da Giuseppe De Luca. Secondo De Luca il «turning point del 1619-1622, segnalato come l'avvio della depressione inarginabile dell'economia ambrosiana – definitivamente inabissata poi dalla terribile peste del 1630-1631 – non sembra costituire più il preludio di una decadenza assoluta della centralità urbana». In realtà, la crisi del 1619-1622 e quella successiva del 1630 vanno considerate in termini positivi in quanto giungono a ridefinire i paradigmi produttivi ed organizzativi in relazione al nuovo andamento dell'economia europea (cfr. GIUSEPPE DE LUCA, *Commercio del denaro e crescita economica a Milano tra Cinquecento e Seicento*, Milano, Edizioni del Polifilo, 1996, p. 205).

¹⁸ Nel 1620 l'organico può contare su 20 elementi. Tale organico si ripropone – con modeste oscillazioni - anche negli anni immediatamente successivi (fino al 1624 compreso); cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 160.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 160-161.

²⁰ Cfr. PADOAN, *Sulla struttura degli ultimi mottetti di Alessandro Grandi* cit., pp. 8-13.

²¹ Notevole fu l'impegno finanziario della MIA a favore dei poveri colpiti durissimamente dalla carestia. Lo testimonia efficacemente Marc'Antonio Benaglio: «Il ven. consorzio della Miseri-

tra il 1620 e il 1625: 21 musicisti nel 1627, 18 nel 1628 e 16 nel 1629²². La drammatica epidemia del 1630²³ assume il significato di una svolta epocale. E questo non solo in ragione del collasso economico e dell'alto indice di mortalità che ovviamente non risparmiò – così a Bergamo come in altre realtà settentrionali – i musicisti (basti pensare ad Alessandro Grandi), sì anche perché con la peste si chiude un'importante vicenda nella storia di Santa Maria Maggiore. Forse la più importante in quanto, come si osservava più sopra, questa vicenda si rivela momento topico nella definizione di un articolato modello che sottende uno straordinario impegno nell'adottare ed aggiornare risoluzioni e provvedimenti, finalizzati ad investire tutti gli aspetti implicati da una concezione affatto innovativa delle attività musicali promosse nella basilica: dalla razionalizzazione istituzionale²⁴, al potenziamento degli organici, all'acquisizione di un repertorio stilisticamente innovativo²⁵, alla predisposizione di un calendario liturgico che moltiplica le occasioni in cui è richiesta la presenza di voci e strumenti²⁶, sulla scorta di uno statuto ove eccellenza estetica e spettacolarità s'impongono come presupposti ineludibili²⁷.

Si può quindi affermare che, alla fine delle prime tre decadi del '600, il percorso della cappella sia tracciato in tutte le direzioni: lo provano in modo inequivocabile le fonti documentarie degli anni successivi ove i puntigliosi e frequenti interventi dei reggenti si stemperano in una disposizione intesa, per lo più, a ribadire norme disciplinari collaudate. In virtù di quanto implicato da quest'inerzia amministrativa e a dispetto della netta cesura del 1630, non sorprende cogliere

cordia in questi tempi ha procurato di corrispondere alla comune aspettazione, anzi ha superato ogni concetto nel profonder non solo tutte le entrate, ma anche grosso capitale per sovvenire i poveri in questi tempi tanto miserabili. Perciocché continuando le solite distribuzioni, che assorbono per ordinario tutta l'entrata, e non ostante che il pio luogo si trovi di già aggravato di grossi debiti fatti per soccorrere i poveri negli anni addietro, ha tuttavia offerto spontaneamente, e pagato alla magnifica città in questo grave bisogno sei mila ducati, come si vede nelle parti de' 22 febbraio e 8 giugno prossimi passati [...]» (BENAGLIO, *Relazione della carestia e della peste di Bergamo* cit., p. 423). Per un approfondimento, cfr. PAOLO ULVIONI, *Il gran castigo di Dio: carestia ed epidemie a Venezia e nella Terraferma, 1628-1632*, Milano, F. Angeli, 1989, pp. 127-140.

²² Cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit., p. 137.

²³ Per un approfondimento, cfr. LORENZO GHIRARDELLI, *Il memorando contagio seguito in Bergamo l'anno 1630. Historia scritta d'ordine publico*, Bergamo, Fratelli Rossi, 1681 (l'autore ricopriva l'incarico di cancelliere della città e dell'Ufficio di Sanità; l'*Historia*, edita dopo la sua morte, è considerata il più importante contributo sul contagio nello Stato di Venezia). Per altre indicazioni, cfr. BENAGLIO, *Relazione della carestia e della peste di Bergamo* cit., e ULVIONI, *Il gran castigo di Dio* cit., pp. 133-140.

²⁴ Cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 123-177.

²⁵ *Ibid.*, pp. 43-50.

²⁶ Cfr. PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra* cit., pp. 286-320.

²⁷ Cfr. PADOAN, *La musica liturgica tra funzionalità statutaria e prassi* cit., e ID., *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra* cit.

tratti importanti di continuità tra i due versanti che spezzano il *continuum* secentesco. Tra le diverse variabili, ad imporsi come costanti sono soprattutto il quadro dei ‘capitoli’ assegnati ai musicisti e la configurazione degli organici. Il primo ambito si esplica riproponendo – in termini di assoluta identità – i numerosi impegni liturgici dei musicisti; il secondo accoglie come soluzione stabile la ‘semplificazione’ del gruppo vocale-strumentale che avviene negli anni ’20, sulla base di parametri non solo quantitativi ma anche selettivi, al fine di individuare nuovi equilibri e possibilità timbriche diverse dal passato.

Soprattutto se si osserva l’evoluzione del gruppo strumentale, che abbandona in modo tanto graduale quanto definitivo gli apporti più tradizionali (trombone e cornetto) per privilegiare gli archi (2 violini e violone), si può percepire in questo processo di ‘semplificazione’ – di là dalle ragioni economiche più volte richiamate – il segno di un allineamento sia con le scelte operate dalla maggior parte delle cappelle italiane, sia con quanto proposto dall’editoria, sempre meno incline a tradurre l’opulenza di uno stile concertato grandioso²⁸.

Tuttavia questo approdo non delinea un modello irreversibile. Nelle grandi festività – una per tutte l’Assunzione di Maria – il richiamo di una luminosa tradizione che si esprime in *topoi* consolidati e condivisi quali il decoro e lo splendore della basilica, sistematicamente esaltata come «cappella della magnifica città²⁹, esige intonazioni di fastosa sontuosità³⁰. Per di più – come ho osservato nelle mie

²⁸ Jerome Roche interpreta in termini del tutto positivi il ridimensionamento degli organici dopo il 1616. Tale ridimensionamento – secondo lo studioso inglese – poneva finalmente in sintonia Santa Maria Maggiore con altre cappelle che da tempo avevano ridotto sensibilmente il numero dei musicisti. Queste cappelle, infatti «had already found that they could not afford to maintain a size sufficient to perform Palestrina and his contemporaries, still less massive works for more than one chorus, and welcomed the new style of music for a few voices that was flowing in a steadily increasing stream from the publishers» (ROCHE, *Music at S. Maria Maggiore* cit., p. 305). Per quanto attiene alla ‘semplificazione’ del gruppo strumentale, si deve ricordare che dopo il 1630 sono stati soprattutto gli strumenti ad arco a rivestire nella musica italiana un ruolo decisivo. Lo attestano ampiamente le raccolte italiane del tempo ove il trombone viene richiesto per l’ultima volta nel 1656 e il cornetto - presente sempre più sporadicamente dopo il 1631, non compare più dopo il 1660; cfr. STEPHEN BONTA, *L’impiego di strumenti nella musica sacra in Italia (1560-1700)*, in *Tradizione e stile, Atti del II convegno internazionale di studi sul tema «La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del ‘600»*, a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, A.M.I.S., 1989, pp. 12-17.

²⁹ PADOAN, *La musica liturgica tra funzionalità statutaria e prassi* cit., p. 373.

³⁰ «Sempre che si fa musica devonsi cantar tutti i Salmi, & un paro di motetti per ogni Messa, & per ogni Vespro, & dopo ciascun Salmo sonar gli Organi, ma nelle solennità maggiori, cioè nelli giorni privilegiati si devono sonar gli Organi anco mentre li RR. Sacerdoti vanno processionalmente dalla Sacristia al Choro, & dal Choro alla Sacristia, & far musica più solenne, secondo il giudizio del Maestro di Cappella, il quale doverà haver riguardo di corrispondere nelle maggiori solennità, & nelle maggiori frequenze del popolo con la magnificenza della musica al decoro della Chiesa» (*Capitoli, e obblighi de’ Cantori di Santa Maria*, MIA 2285; il documento non è

prime battute - la magnificenza della musica rappresenta un forte richiamo per i fedeli, una ragione sufficiente (non solo a Bergamo) per superare tutti i limiti imposti dai Padri della Chiesa³¹. Non è quindi sorprendente che la contrazione degli organici stabili sia compensata dal coinvolgimento di numerosi musicisti 'forestieri', in occasione delle più importanti ricorrenze dell'anno. Ed è interessante notare che l'implicazione dei musicisti 'forestieri', soprattutto a partire dal 1637, non è circoscritta all'ambito locale ma si estende anche ad altre città. È un tratto che contraddistingue l'Assunzione di Maria, ma in alcuni casi - come vedremo più avanti - anche altre solennità quali la Natività della B.V.M. e il periodo pasquale.

A ben vedere, il 1637 si rivela una data importante nella vicenda secentesca di Santa Maria Maggiore, in quanto dopo il collasso determinato dalla peste, esprime un chiaro segno di ripresa. Si tratta di una ripresa ancora parziale; gli anni Trenta denunciano in effetti un'instabilità che si risolverà soltanto nel 1642, con l'elezione a maestro di cappella di Giovanni Battista Crivelli: una presenza decisiva per l'istituzione bergamasca in relazione sia all'aggiornamento del repertorio, sia alla rilevante apertura agli apporti di musicisti provenienti da altre città dell'Italia settentrionale³². Ho già affrontato - in altre indagini - questi temi mettendo a fuoco gli sviluppi della cappella (1630-1657) e il quadro evolutivo dell'Assunzione (1637-1654)³³. Sulla scorta di quelle indagini è apparso evidente che l'orientamento dei reggenti - dopo il contagio - mirasse a contenere le spese per gli organici stabili, che mediamente - nei decenni successivi - si attestano su valori non elevati e abbastanza vicini nello spettro di oscillazione: (12-14 unità)³⁴. Sem-

datato, ma è stato sicuramente redatto negli anni 1623-1626, cfr. PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra* cit., p. 281.

³¹ Ho ragione di ritenere che le prese di posizione della Chiesa post-tridentina non abbiano mai messo in difficoltà Santa Maria Maggiore. Non va poi dimenticato che un provvedimento, adottato da papa Nicolò V, nel 1453, riconosceva alla basilica un'assoluta autonomia di gestione.

³² Sull'intensificazione dei contatti con alcuni dei più importanti centri dell'Italia del Nord, promossa prima dal Crivelli e poi - in maggior misura - dal Cazzati, cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit., pp. 118-119.

³³ Cfr. PADOAN, *La musica liturgica tra funzionalità statutaria e prassi* cit. e ID., *Un modello esemplare di mediazione* cit. Mette conto precisare che alcuni dati, proposti in questi due studi, vengono qui aggiornati in relazione ad una nuova 'lettura' delle fonti.

³⁴ Con ogni probabilità questa scelta della MIA fu determinata dal persistere di difficoltà economiche non trascurabili. Anzitutto il crescente peso di oneri di carattere prevalentemente militare imposti da Venezia tra il 1635 e il 1656 (cfr. IVANA PEDERZANI, *Venezia e lo «Stado de Terraferma». Il governo delle comunità nel territorio bergamasco (secc. XV-XVIII)*, Milano, Vita e Pensiero, 1992, pp. 280-282). In secondo luogo la svalutazione della moneta di conto. Bergamo, nell'arco del secolo XVII, subì - come ha accertato José-Gentil Da Silva - un deprezzamento della propria moneta pari al 42 %. Una flessione vicina a quella di Bologna (40%), ma molto marcata rispetto ad altre grandi città: Venezia (34%), Milano (28%) e Genova (19%). È importante notare che questa flessione si verifica in una percentuale pari al 91% nella prima metà del secolo. Anche

pre tali indagini hanno rilevato la linea di continuità che accompagna nel tempo la celebrazione dell'Assunzione con investimenti mediamente ingenti, soprattutto in relazione all'ingaggio di musicisti attivi in altre città. In questa sede, intendo cogliere alcuni aspetti, che nelle mie ricognizioni precedenti erano posti in secondo piano o del tutto elusi, nella convinzione che essi possano costituire un modello di riferimento in tanto paradigmatico, in quanto espresso da una cappella che – nell'arco temporale inquadrato – si allinea con le direttrici stilisticamente più avanzate del Nord Italia³⁵.

II.2. Gli organici strumentali

In questa prospettiva, uno dei tratti più interessanti, è rappresentato dagli strumenti impiegati che, in tutte le cappelle padane più accreditate, determinano il carattere solenne della festività³⁶. Se si osserva la Tabella 1, lungo l'asse diacronico, la presenza degli strumenti risulta una costante essenziale che si accentua in modo evidente laddove si sommano le due serie, cioè a dire il numero dei musicisti salariati con quello degli elementi ingaggiati ('forestieri'). Da un punto di vista selettivo emerge – anzitutto – la variabile «organisti» che tende a collocarsi sul valore 3. Gli intendimenti sottesi a questa scelta volgono chiaramente alla compensa-

in questo quadro i valori di Bergamo sono più elevati rispetto a città quali Bologna (87%), Venezia (60%), Milano (87%), Genova (85%). Tuttavia, altri centri del Nord – quali Cremona, Reggio, Mantova e Modena - accusano un deprezzamento ancora maggiore; cfr. JOSÉ-GENTIL DA SILVA, *La dépréciation monétaire en Italie du nord au XVII^e siècle: le cas de Venise*, in «Studi Veneziani» XV (1973), pp. 305-306. Un altro grave problema per Bergamo fu l'invasione di moneta scadente: «Voisine de la grande Milan et dépendante de Venise, exportatrice de tissus de basse qualité, la ville est peut-être plus que d'autres envahie par la mauvaise monnaie; les pièces affluant appelées par la production, le commerce, les paiements importants et les spéculations qui s'y imbriquent» (*ibid.*, p. 312). Molto più marcato risulta il deprezzamento della moneta di conto a Parma: «dal 1600-1609 al 1640-1649 i corsi del ducato, della doppia e dello scudo raddoppiarono; il ducato d'argento si accrebbe del 63%». Nella seconda metà del secolo l'ascesa dei cambi delle monete 'grosse' fu più contenuta: circa il 45% per la moneta d'oro e il 39% per quella d'argento (cfr. ROMANI, *Nella spirale di una crisi* cit., pp. 225-224).

³⁵ Lo provano gli aggiornamenti del repertorio promossi dal Crivelli e dal Cazzati (cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit., pp. 139-148).

³⁶ Lo conferma in modo efficace l'Uberti: «[...] voglio, che considerino, che si come sono divisi i giorni, trà quali altri sono feriali, altri festivi, & altri solenni; così è necessario, che anco siano diversi i canti, cioè uno per li giorni feriali, e questo potremo dire, che sia il canto fermo [...]. L'altro canto è per li giorni festivi, ne i quali particolarmente si deve lodare Dio [...] e questo è, se non m'inganno, il canto regolato delle voci [...] l'ultimo è per li giorni solenni, e questo è il suono de gl'stromenti [...] e che per maggiore solenizzazione delle feste, devansi accoppiare le voci, e gl'stromenti, l'insegna l'istesso Profeta [...]» (GRAZIOSO UBERTI, *Contrasto musico*, Roma, Lodovico Grignani, 1630, pp. 98-101).

zione. La disposizione è simmetrica (1+2 / 2+1), a seconda che in cappella figurino uno o due organisti, i musicisti ingaggiati risultano due o uno. Tuttavia, il dato più interessante è costituito dalla sequenza definita dal gruppo degli archi. Il tracciato della Tabella 1 – anche in questo caso – consente di sommare le due serie relative agli elementi stabili e a quelli ‘forestieri’. La prima serie è sostanzialmente costante nel tempo: sino al 1652 la compongono due violini e un violone, cui si aggiunge un secondo violone a partire dal 1653, l’anno in cui viene eletto maestro di cappella Maurizio Cazzati³⁷. L’altra serie (‘forestieri’), anche se in modo non del tutto lineare, tende al rialzo: con l’Assunzione del 1650, in particolare, gli indici iniziano a salire in modo sensibile sino a raggiungere il vertice nel 1656, allorché, sommando i due ambiti (elementi stabili e ‘forestieri’), si giunge ad un gruppo di ben 13 archi (3 violini, 5 viole e 5 violoni). Di fatto, in questo quadro di circa dieci anni, il segno di maggiore discontinuità con il passato va riferito ad un notevole impiego delle viole e dei violoni. Le prime (attribuite solo ad elementi esterni, in quanto la cappella non ha suonatori di viola stabili) raggiungono valori (5-4) del tutto sorprendenti negli anni 1656-1657. I secondi (sempre sommando i musicisti salariati con quelli ingaggiati) accentuano il loro apporto in un arco di tempo più esteso, che va dal 1654³⁸ al 1659, con un ambito di oscillazione molto stretto (4-5) se si esclude la ‘punta’ del 1655 ove i suonatori sono sette in un organico complessivo di undici archi. Eccezion fatta per il violino, le note-spesa tendono ad essere generiche nella indicazione degli archi, quasi in osservanza ad una prassi terminologica tanto varia ed elusiva, quanto invalsa in diversi contesti, non ultimo quello editoriale. Nondimeno, sulla base delle accurate indagini condotte, proprio nell’archivio bergamasco della MIA, da Stephen Bonta³⁹, possiamo affermare che sia le viole, sia i violoni impiegati in Santa Maria Maggiore appartengono alla famiglia del violino⁴⁰. Semmai il problema è stabilire quale fosse il

³⁷ Il Cazzati venne eletto dalla MIA il 17 aprile 1653 (cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit., p. 132).

³⁸ I dati relativi all’Assunzione del 1654 sono certamente sottodimensionati in quanto la polizza, concernente i pagamenti dei musicisti provenienti da altre città, riporta una somma rilevante (21 doppie) destinata a «pagar ad altri Musicisti pur forestieri» senza alcuna ulteriore precisazione (cfr. Appendice 1).

³⁹ Cfr. STEPHEN BONTA, *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?* in «The American Instrument Society» III (1977), pp. 64-99; ID., *Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy*, in «The American Instrument Society» IV (1978), pp. 5-42. Tutti e due gli studi sono stati riproposti in STEPHEN BONTA, *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music in the 17th Century*, Ashgate, Aldershot, 2003.

⁴⁰ L’impiego della viola da gamba contrabbasso nelle chiese dell’Italia settentrionale nel ‘600 è documentato anche in questo mio studio. Per quanto attiene, invece, agli altri membri della famiglia, l’unica indicazione inequivocabile, a me nota, che ne attesti l’uso è proposta da Giovanni Battista Spaccini nella sua cronaca di Modena: «Adi 15 [aprile 1609], mercordi santo. S’è cominciato li divini officii. Il signor cardinal e andato a Sassuolo ne i Capuzini dove stara il rimanente

loro registro. Per quanto attiene alle viole, si potrebbe avanzare l'ipotesi che – laddove fossero almeno due – si suddividessero nei tradizionali ruoli di contralto e di tenore⁴¹. Un indizio in questa direzione è costituito dall'articolazione proposta nell'Assunzione del 1656 (cfr. Appendice 1) che si esplica in due viole contralto e due viole tenore. In linea generale, verrebbe fatto di escludere che il termine «viola», senza altra precisazione (contralto/tenore), designi il violone o il contrabbasso. Ad accreditare questa conclusione intervengono diverse liste-spese che dal 1653 al 1659 registrano puntualmente una notevole presenza di suonatori non 'provisionati' (cioè 'forestieri') di violone e contrabbasso, distinguendoli implicitamente dalle viole. Non è azzardato, quindi, affermare che in questo segmento temporale (1653-1659), caratterizzato per altro dalla presenza di Maurizio Cazzati, i vari strumenti ad arco impiegati (dal violino, alla viola, al violone e al contrabbasso) riescono, almeno in certa misura, identificabili. D'altro canto – pur ammettendo una singolare predilezione del Cazzati per il violone e per il contrabbasso – se si giungesse a considerare le viole in questione strumenti bassi, sarebbe difficile poi giustificare il forte squilibrio che si verificherebbe nell'organico complessivo degli archi (musicisti 'provisionati' + 'forestieri'). A titolo di esempio, si può osservare come tale squilibrio apparirebbe in tutta la sua evidenza nell'Assunzione del 1655 ove, su un totale di undici musicisti, ben nove sarebbero suonatori di violone e contrabbasso. Nondimeno, ad una lettura attenta dei resoconti contabili, non può sfuggire una variante che, sebbene non mi pare riesca a metter in discussione i criteri di interpretazione da me adottati, merita di essere considerata. Tale variante, presente nella lista-spese del 1654 (cfr. Appendice 1), è costituita da un pagamento «per una corda messa sul Contra basso», non accompagnato dalla registrazione dello strumento cui l'annotazione si dovrebbe riferire. I possibili destinatari di questa indicazione dovrebbero essere, in teoria, Lazzaro Norsino (violone), Giacomo Moresco (violone), Giovanni Barbiero (viola) e l'organista del Duomo (viola). I primi due musicisti, nei documenti da me consultati, non risultano mai suonatori di contrabbasso (o «violon doppio», «violon grande», «violon grosso») e quindi – a meno che non si provi l'identità di violone e contrabbasso – sono da escludere. Per Giovanni Barbiero e l'organista del Duomo, invece, non è così. Il primo compare nel ruolo di «violon grosso continuo» nell'Assunzione del 1659; il secondo in quello di «contra basso» nelle festività mariane immediatamente suc-

della settimana. I signori prencipi ne i Capuzzini di costi. Sua Altezza viene a San Pietro agli officii, dove si fa buonissima musica: v'e Paolino [Bravusi] per mastro di capella, don Nicolò Rubino dal Cornetto, una muda di viole da gamba che sono da Viadana, un Luca romano che canta un falsetto accentato per eccellenza [...]; cfr. GIOVANNI BATTISTA SPACCINI, *Cronaca di Modena*, a cura di Albano Biondi - Rolando Bussi - Carlo Giovannini, Vol. II (1603-1611), Modena, F. C. Panini, 1999, p. 368.

⁴¹ Questa prassi è documentata sin nei primi anni del '600, cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 208-211.

cessive all'Assunzione del 1654: la Natività della B.V.M del 1654 e l'Assunzione del 1655 (cfr. Appendice 1). È probabile che – in virtù di questo riscontro immediato – il destinatario della corda «messa sul Contra basso» sia l'organista del Duomo, un musicista versatile in grado – come tanti altri – di esprimersi con diversi strumenti (dall'organo al violino⁴², alla viola e al contrabbasso).

L'elevato numero di violoni, che caratterizza gran parte degli anni '50 del Seicento, ci induce a pensare ad un uso anche solistico dello strumento. Stephen Bonta, sulla scorta dei notevoli compensi attribuiti ad alcuni suonatori 'forestieri' – riportati nelle liste-spesa dell'Assunzione relative agli anni 1655, 1656 e 1658 (ma si potrebbe aggiungere anche il 1653, cfr. Tabella 1 e Appendice 1) –, afferma che essi «are probably among the early virtuoso 'cellists'»⁴³. L'affermazione dello studioso pare convincente, anche se non escluderei che pure tra i suonatori locali ci fossero dei musicisti di alto profilo professionale. Si può, di fatto, ipotizzare che quantomeno Lazzaro Norsino – impegnato tra l'altro al violoncino⁴⁴ nell'Assunzione del 1653 – fosse in grado di esercitare un ruolo concertante nel gruppo degli archi.

Proprio in relazione a questi esiti solistici, secondo lo studioso americano, gli anni Cinquanta segneranno nella vicenda di Santa Maria Maggiore un importante mutamento di indirizzo⁴⁵, differenziando in modo evidente il violone, inteso come proto-violoncello, dal contrabbasso. Nella prima metà del secolo il termine violone in Santa Maria sembrerebbe invece sinonimo di «violon doppio», di contrabbasso⁴⁶. In ogni caso, al di là dell'ambiguità del termine (particolarmente ricorrente è l'indicazione «violon basso»), la funzione spesso assegnata allo strumento, in questo arco temporale, sarebbe dunque quella del contrabbasso. L'impiego del violone si sarebbe, di conseguenza, risolto nella realizzazione del Basso Continuo, impedendo alla cappella musicale di allinearsi con le direttrici stilisticamente più avanzate che miravano ad esplicitare pienamente le virtualità del violino basso. E questo – conclude Stephen Bonta – nonostante la presenza in

⁴² Cfr. l'Assunzione del 1652 (Appendice 1).

⁴³ «They, too, must have been soloists, unlike the local violonists hired for the same feast each year, but at far lower fees (compensi). And if they were soloists, it was not as contrabassist, since this instrument also appears at the feast for 1655. Nor would they have been viol players, as we have seen. In fact, these are probably among the earliest virtuoso «cellists» (BONTA, *Terminology for the Bass Violin* cit., p. 20).

⁴⁴ Anche sulla scorta delle testimonianze bergamasche, Bonta ritiene che «violoncino and violoncello were the same if not very similar instruments». Lo studioso statunitense, inoltre, rileva che il termine violoncello compare per la prima volta nei registri della basilica bergamasca nel 1690 (*ibid.*, p. 27).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁶ «[...] it would seem that both terms, *violone* and *violone basso*, meant *contrabbasso*, at least until the 1650's» (*ibid.*, p. 17).

Santa Maria Maggiore, negli anni 1631-1632, di Tarquinio Merula che aveva da poco pubblicato la sua prima raccolta con parti concertanti per violone⁴⁷.

L'ipotesi avanzata dall'autorevole studioso statunitense mi pare convincente soltanto se riferita ai primi trent'anni del Seicento, un periodo nel quale nella cappella bergamasca sono attivi solo due suonatori di «violone doppio»: Gerardo Colleoni⁴⁸ e Giuseppe Dalmasoni. Il primo è in organico negli anni 1605-1607 e 1611-1612, il secondo compare – in modo non continuativo e con diverse mansioni – in tutte e tre le prime decadi del secolo⁴⁹. Ambedue i musicisti erano sicuramente impegnati, per usare un'espressione di Dalmasoni, a «dar maggior corpo alla musica»⁵⁰. Oltretutto, per Dalmasoni il violone assume indiscutibilmente il carattere di strumento complementare: egli è in primo luogo violinista⁵¹. Alla luce di questi rilievi si può legittimamente inferire che – quanto meno nell'organico stabile – fosse presente soltanto il contrabbasso di proprietà della MIA e, in mancanza del violone (proto-violoncello), non vi fossero musicisti in grado di «concertare».

Dopo la peste – a mio giudizio - si potrebbe pensare ad un mutamento di rotta, in quanto viene ingaggiato Giovanni Battista Moreschi che, a differenza di Dalmasoni, compare sempre in veste di suonatore di violone o violone basso, senza quindi indicazioni, quali «grande» o «doppio» o «grosso», che potrebbero richiamare il contrabbasso. È vero che – come afferma Bonta⁵² – al Moreschi vengono affidati in consegna gli strumenti in dotazione alla basilica e dunque anche il contrabbasso, tuttavia questo non prova che il musicista non avesse un proprio violone, realmente 'basso', e ne facesse uso sin dall'inizio degli anni Trenta in un contesto del tutto nuovo, contraddistinto dall'elezione a maestro di cappella di Tarquinio Merula.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁸ «Considerato che il Violon grande qual in chiesa si trova non viene da alcuno sonato et desiderandosi che si soni si è posto parte che sia eletto mastro Girardo Colleone a sonarlo nelle feste principali in detta chiesa et ogni volta ancora che sarà dimandato dal maestro di cappella di essa con salario di L. 105 all'anno [...]» (*Terminazioni* MIA 1279, 1610-1615, 7 giugno 1611, f. 69r).

⁴⁹ Dalmasoni, nel XVII secolo, figura in organico dal 1600 al 1616 e dal 1619 al 1621. Successivamente la sua collaborazione con la cappella è del tutto occasionale (PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 181-190; 212-215).

⁵⁰ «[...] nelle principali solennità dell'anno si sono servite d'un Violone doppio per dar maggior corpo alla Musica» (*Scritture* MIA 1451, 1611-1621, 1614, f. 232r).

⁵¹ Nel 1626, Dalmasoni afferma: «[...] accettato per sonar me di violino prencipal et non altro [...] che sia ritornato al mio primo locho del sonar il mio primo strumento di violino nell'organo primo [...]» (*Scritture* MIA 1452, 1622-1631, ff. 264r-266r).

⁵² BONTA, *Terminology for the Bass Violin* cit., p. 13.

Nondimeno, al di là di questa puntualizzazione, il tratto più evidente della Tabella 1 è costituito dal dominio incontrastato degli archi nell'ambito strumentale. Siffatto dominio definisce una peculiarità che pare propria di Santa Maria. Nessun'altra chiesa importante del Nord Italia (da San Marco a Venezia al Santo, a San Petronio a Bologna⁵³, alla Steccata e – come vedremo – al duomo di Parma) rinuncia a proporre – quanto meno nei 'concerti' - strumenti quali il trombone e il cornetto. Se si esclude il 1654, di fatto nell'organico stabile della basilica bergamasca il primo strumento non compare più dopo il 1628, mentre il secondo viene meno quattro anni dopo⁵⁴. Che si tratti di una scelta determinata da presupposti estetici e non da ragioni congiunturali, è provato dagli ingaggi effettuati dalla MIA per le più importanti solennità. Un suonatore di cornetto (non 'provisionato') figura con una certa frequenza nei documenti solo fino al 1634⁵⁵. In seguito riappare episodicamente: nell'Assunzione del 1651, nella Pasqua del 1652⁵⁶ e nell'Assunzione del 1658. Non molto diverso si rivela l'impiego del trombone, limitato alle due più avvertite festività mariane della basilica: l'Assunzione del 1632⁵⁷, 1633⁵⁸, 1637, 1638 e 1656 (cfr. Appendice 1); la Natività del 1632⁵⁹ e 1634⁶⁰.

Un'altra peculiarità riscontrabile nella Tabella 1 è costituita dal ruolo del tutto trascurabile assunto dal chitarrone: lo strumento, sempre assente nel gruppo stabile, si propone nell'Assunzione degli anni 1637-1639, 1642 e 1653. In compenso,

⁵³ OSVALDO GAMBASSI, *La cappella Musicale di San Petronio*, Firenze, Olschki, 1987. Cfr. anche Archivio Fabbriceria di San Petronio, *Nota delle spese fatte per la festa di S. Petronio dal sec. XV al 1799*, Busta 430, fasc. 1).

⁵⁴ Cfr. PADOAN, *Un esemplare modello di mediazione* cit., p. 139.

⁵⁵ L'ultima occorrenza dell'anno è quella della Natività della B.V.M., cfr. *Spese MIA* 1392, 1633-1644, f. 16^{bis}. Il nome del suonatore non è indicato, tuttavia dovrebbe trattarsi di Giulio Cesare Celani, componente l'organico stabile di Santa Maria fino al 1632. Più interessante è l'indicazione di un pagamento precedente, fatto sempre al Celani in occasione delle festività natalizie. Val la pena riportare la polizza in quanto viene messo bene in evidenza il rilevante impegno dei musicisti in questo particolare periodo: «Io Giulio Cesare Celano [sic], essendo invitato dal Molto R. sig.r Pre fermo Bressani à sonar il Cornetto in S.ta Maria Maggiore. / La Vigilia di Natale al primo Vesp.o Uff. 1. / La Notte al Matutino et a la messa uff. 3. [sic] / Il Giorno di Natale messa et Vesp.o uff. 2. / san stefano Messa et Vesp.o uff. 2. / san Giovanni messa è vesp.o uff. 2. / san silvestro à vespero uff. 1. / il p.o di del'anno 1634 messa et vesp.o uff. 2. / La vigilia della epifania et il giorno vesp.o Messa è Vesp.o uff. 3. / la domenica seguente adì 8 Genaro Messa et Vesp.o uff. 2 [...]» (*ibid.*, 11 febbraio 1634, f. 212r).

⁵⁶ Cfr. *Spese MIA* 1393, 1645-1654, f. 354.

⁵⁷ Cfr. *Spese MIA* 1391, 1611-1633, f. 50r. I suonatori ingaggiati sono due.

⁵⁸ Cfr. *Spese MIA* 1392, 1633-1644, 13 settembre 1633, f. 17r.

⁵⁹ *Ibid.*, f. 52r.

⁶⁰ *Ibid.*, f. 16^{bis}.

la cappella può valersi di una cetera («citarà») - di grosse dimensioni⁶¹ - suonata, in alternativa al violino e alla viola, dal versatile Ottavio Mazza. A completare il quadro degli strumenti interviene poi il fagotto, il cui impiego è abbastanza frequente negli organici di altre cappelle del Nord Italia nell'arco temporale delimitato dalla Tabella 1. I valori di questo strumento presentano una cadenza regolare (un'occorrenza per anno) negli ingaggi per l'Assunzione sino al 1642, allorquando si registra la disponibilità – sia pure parziale – di un secondo suonatore⁶². Dopo il 1646, la sua incidenza è affatto marginale. Come del tutto accidentale risulta il «flautino per la sonata» del 1656.

II.3. Strumenti e voci.

La Tabella n. 1 consente anche di mettere a fuoco il rapporto tra voci e strumenti. Sommando le due serie (musicisti salariati e 'forestieri'), il numero dei suonatori (comprendendo anche gli organisti) risulta in molte occasioni superiore al 50% dei cantori⁶³: questo tratto è particolarmente evidente negli anni '50 ove (con l'unica eccezione del 1650 e 1654) si pone senza soluzione di continuità, con valori (voci/strumenti) non di rado molto vicini (18/12 nel 1651, 17/11 nel 1652, 21/14 nel 1655, 27/20 nel 1656 e 21/15 nel 1658). Una 'lettura' comparata delle due serie (cantori e suonatori) non mi pare che possa spiegare questa preponderanza degli strumenti sulla base del criterio della compensazione. Certo, è possibile che gli strumenti intervenissero di 'rinforzo' raddoppiando le parti vocali. Tuttavia gli squilibri che, in taluni anni, contraddistinguono il quadro vocale (a titolo d'esempio valga l'articolazione del 1650 con 4 S, 3 A, 10 T¹ e 5 B) potevano – almeno in parte – essere risolti ricorrendo ad elementi non 'provisionati'. Di solito, quando ci si rifà a questa componente il referente è costituito dai *pueri*. Nondimeno, nella basilica bergamasca - come in altre chiese - erano presenti numerosi sacerdoti («cappellani residenti», «cappellani semplici» e «cappellani forensi»⁶⁴) sele-

⁶¹ Una polizza, relativa alla Pasqua del 1631, indica Ottavio Mazza come suonatore di «citerone» (*ibid.*, 5 maggio 1631, f. 54r). L'indicazione è confermata da altre polizze successive (cfr. Appendice 1) e da una 'supplica' del 16 marzo 1635: «Ottavio Mazza Musico in S.^{ta} Maria Maggiore essendo stato [...] condotto al servitio di detta cappella, tanto per sonare il violino, et anco il Citerone, et altri instrumenti, secondo le occasioni [...]» (*Scritture* MIA 1453, 1631-1638, f. 282r). Inutile sottolineare come lo strumento richiami i ceteroni dell'*Orfeo* di Monteverdi.

⁶² Si tratta di Francesco Grancini suonatore di violino e fagotto (cfr. Appendice 1).

⁶³ Nel conteggio vengono esclusi il maestro di cappella e i musicisti dei quali non è stato possibile stabilire il ruolo.

⁶⁴ A titolo di esempio, nel 1657, il quadro del clero in Santa Maria era il seguente: 15 cappellani residenti; 7 cappellani semplici, tenuti alla celebrazione della messa, ma non alla residenza corale; 8 cappellani forensi, impegnati fuori città. Cfr. ANGELO MELI, *La Misericordia Maggiore di Bergamo*

zionati con estremo rigore. Come per i chierici, anche per i cappellani era fondamentale avere attitudini musicali⁶⁵; non è quindi azzardato pensare ad un loro coinvolgimento nei ‘concerti’. Intervengono poi altre due variabili, che mette conto tenere presenti. Anzitutto la duttilità dei cantori, molto spesso impegnati in registri vocali diversi (non solo a Bergamo)⁶⁶ che consentiva, entro certi limiti, di ridefinire gli organici. In secondo luogo, la disponibilità di alcuni musicisti che – pur di venire assunti – accettavano di cantare gratuitamente⁶⁷.

e il vescovo cardinale San Gregorio Barbarigo, in «Bergomum» LVII (1963), p. 26. Il numero di questi sacerdoti varia nel tempo. Nel 1620, Marc'Antonio Benaglio osserva che «per aumento del divino culto, & per honore di questa Chiesa sono già molti anni [dal 1612] esse Residenze accresciute fino al numero di venti»; i cappellani non residenti erano invece otto (MARC'ANTONIO BENAGLIO, *Istituzione et Ordini della Misericordia Maggiore di Bergamo*, in Bergamo MDCXX, per Valerio Ventura, pp. 55-57).

⁶⁵ Per i cappellani, in particolare, si chiedeva «cognitione del canto fermo» (PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 36). Anche la vicenda secentesca del Duomo di Parma non si allontana da questa radicata linea di tendenza. Lo prova, alla fine del 1667, una presa di posizione del vescovo in relazione all'insufficiente preparazione nel canto fermo dei nuovi beneficiati. Tale presa di posizione fu a tal punto dura da determinare un vero e proprio contenzioso tra le parti, che giunse ad implicare la Congregazione dei riti. Il vescovo fu costretto a pubblicare un decreto ove «si dicea che i Consorziali non potevano essere accettati da quel giorno in poi, se non si fossero mostrati istruiti nel canto gregoriano, con esperimento sostenuto davanti al Vescovo, o al suo vicario [...] assegnò un termine di sei mesi per imparar il canto, e farne l'esame». Il decreto fu approvato dalla Congregazione dei riti il 6 settembre 1669. Tuttavia queste disposizioni determinarono serie difficoltà per i beneficiati: nel 1670, il vescovo «mitigò il suo decreto pel canto gregoriano, e lo ridusse ai soli guardacoro, agli ebdomadarii, e ai diaconi». Cfr. GIOVANNI MARIA ALLODI, *Serie cronologica de' vescovi di Parma*, 2 voll., Parma, P. Ficcadori, 1856 (facsimile con moderno indice dei nomi a cura di Felice Da Mareto, Bologna, Forni, 1981), II, pp. 262-263; devo questa segnalazione a Fabrizio Tonelli.

⁶⁶ Abbastanza frequente questa prassi tra tenori e bassi: PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 79.

⁶⁷ Questa ‘procedura’ è documentata in diverse cappelle. Riporto – solo a titolo di esempio – una delle tante ‘suppliche’ che i musicisti erano costretti ad inviare per ottenere un inquadramento tra i salariati. L'istanza, scritta nel 1658, è interessante anche perché - essendo indirizzata al Duca – attesta in modo efficace quanto la Corte interferisse sulle assunzioni dei musicisti della Steccata: «[...] Francesco Maggio figlio di M.ro Michele già Cuoco di V. A. S. Humilissimo et devotissimo ser.^{re} gli espone come sono incirca diciotto mesi, che serve di Musico gratis nella chiesa della B.V.S. della Steccata sotto la battuta del s.^r Simpliciano M.^{ro} di Cappella in d.^{ta} Chiesa, havendo l'orante sempre havuto eruditione dal sig.^r Francesco Manelli da V.A.S. Raccomandatolo, per la qual cosa il supplicante essendo povero figliuolo, ricorre [sic] all'Innata benignità di V.A.S. Humilmente supp.^{ta} restar servita far dar'ordine, che sia dato un loco di Musico salariato in d.^{ta} Chiesa al povero orante, essendone vacanti alcuni di d.^{ti} loghi per essersi absentati li Musicisti, che vi erano, che di tanta gratia per sempre obligatiss.^o restarà a V.A.S. Quam Deus» (Archivio dell'Ordine Costantiniano di Parma, d'ora in avanti AOCP, *Lettere ducali riguardanti la Cappella musicale 1661-1662*, serie XVI, scatola 40, fasc. 1).

Ciò nonostante, è indubbio che il contributo maggiore veniva dai chierici, non remunerati da alcun compenso ed impegnati per le parti di soprano e contralto⁶⁸. La cappella, nel dopo-peste, fa riferimento in diverse circostanze anche a cantori castrati e a falsettisti. (Nulla di eccezionale, lo verificheremo più avanti, se si commisura questo apporto a quello della Steccata o del Duomo di Parma). Oltre a questi virtuosi – dei quali raramente viene chiarito il ruolo (soprano o contralto) –, intervenivano altri elementi regolarmente pagati che, presumibilmente, appartenevano alla categoria dei *pueri*⁶⁹. In ogni caso, soprattutto nelle festività più solenni è scontato che il gruppo dei soprani e dei contralti fosse potenziato – principalmente in funzione di ripieno – dai chierici che studiavano canto nelle scuole della MIA.

È evidente che l'articolato quadro vocale-strumentale, da me virtualmente abbozzato, rappresentava un esito del tutto straordinario e come tale non proponibile se non nella solennità più importante dell'anno. Non è da escludere che il crescente impegno finanziario (ma anche organizzativo) abbia finito col determinare il ridimensionamento di altre festività, indubbiamente avvertite dai fedeli, quali la Natività, il Corpus Domini e il Natale. Per quanto attiene alla Natività di Maria, in particolare, questo nuovo orientamento è percepibile proprio a partire dagli anni di Giovanni Battista Crivelli che, come si è osservato (cfr. II.1), determinano una svolta senza precedenti nelle scelte di indirizzo della MIA, chiamata a sostenere spese molto ingenti nella promozione dei 'concerti' per l'Assunzione. Del tutto diversa è invece la linea di evoluzione delle ricorrenze del periodo pasquale, celebrate per lungo tempo con un rilievo abbastanza modesto. Tuttavia, alla fine degli anni '50, tali ricorrenze assumono progressivamente un profilo sempre più elevato, adottando – almeno per certi versi – il modello esemplato

⁶⁸ L'obiettivo della MIA era di portare i chierici che studiavano nelle sue scuole all'acquisizione di un alto profilo professionale: «[...] che siano buoni da cantar in chiesa con sicurezza, et con affetto, e politezza così in capella come nell'organo la parte sua con buona voce di soprano o di contralto a giudizio del m.co consiglio di essa mia» (*Scritture MIA* 1303, 1550-1621, f. 185v; per un approfondimento, cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 138-158).

⁶⁹ È interessante notare come tra i *pueri* ingaggiati nelle festività del 1640 e del 1641, figurino soprani e contralti allievi di Tarquinio Merula, allora maestro di cappella ed organista nel Duomo di Bergamo. La collaborazione tra il musicista e la MIA s'interrompe (ancora una volta!) bruscamente nel 1642. In una presa di posizione del 14 aprile, infatti, i reggenti dichiarano: «Vedendo, che il sig.^r Tarquinio Merula non si contenta delli spreggi fatti da lui à questo Ven. Luogo in altro tempo, per aggiungere merito à merito procura per tutte le vie, così dirette, come indirette ogni sorte di pregiudizio alla musica della medesima Chiesa di S.^{ta} Maria. Però l'andarà parte, che per l'avenire niuno de' Musici, organisti, e suonatori di qualsivoglia stromento, che in tempo alcuno serviranno in detta Chiesa di S. Maria, così li presenti, come quelli che di tempo in tempo saranno condotti, non possano in tempo, ne luogo alcuno andar à cantare, ò suonare, ove si ritrovi detto s.^r Tarquinio Merula per organista, musico ò maestro di capella, così negli giorni obligati, come in quelli di loro libertà [...]» (*Terminazioni MIA* 1282, 1634-1649, f. 177v).

dall'Assunzione. L'inizio di questa evoluzione si colloca nel 1658 (cfr. Appendice 1), allorché vengono ingaggiati tre cantori milanesi con un esborso non trascurabile di 622,10 lire. I decenni successivi non faranno altro che tradurre gli intendimenti sottesi alle scelte del 1658, con cadenze abbastanza regolari. Che il modello di riferimento sia quello sperimentato nell'Assunzione è provato in diverse occasioni. Nel 1664, per esempio, sono ingaggiati – presumibilmente per i tre uffici di Pasqua - numerosi musicisti della città per il ripieno, con un importo di 259,18 lire⁷⁰. Accanto a loro (ma impegnati per tutto il periodo pasquale) si pongono altri tre cantori 'forestieri' provenienti da Milano e Brescia che vengono pagati 1075 lire, comprese le spese di viaggio. Anche l'ultimo scorcio del secolo prosegue in questo alveo, accreditando il rilievo di una ricorrenza che sembra voler contendere il primato all'Assunzione⁷¹.

⁷⁰ Cfr. *Spese MIA* 1394, 1656-1663, f. 27r. Per essere precisi, alcuni dei musicisti riportati in lista 'servono' anche nella processione del Venerdì Santo. Tra i 'forestieri' figurano due tenori attivi ad Alzano, quindi fuori città.

⁷¹ Nelle *Spese*, il periodo 1684-1688 denuncia una documentazione molto limitata e quindi è impossibile ricostruire il quadro completo degli eventi musicali negli anni Ottanta. Nondimeno, sempre negli anni Ottanta (1682), le fonti ci consentono di apprezzare una celebrazione straordinaria della Settimana Santa che vede la presenza dei parmigiani Ascanio Belli (alto), Giuseppe Calvi (soprano), Giuseppe Rossi (soprano), di un non meglio identificato tenore di Pavia e del ben noto Carlo Ambrogio Lonati, per un importo complessivo di 1.860 lire. A questi musicisti vanno aggiunti altri elementi locali con un esborso, da parte della MIA, di 113 lire (compreso il nolo dell'organo); cfr. *Spese MIA* 1396, 1679-1688, 30 marzo 1682, f. 260r e 20 aprile 1682, f. 265r. Tra i virtuosi parmigiani, si distingue Giuseppe Calvi, indubbiamente conosciuto a Bergamo in quanto attivo nell'organico stabile di Santa Maria negli anni 1673-1676 (cfr. COLZANI, *La cappella musicale in Santa Maria Maggiore* cit., pp. 41-42). Sulla vicenda del musicista – *alias* «Giuseppino» – alla corte di Ranuccio II Farnese intorno al 1690, si veda [CASIMIRO FRESCHOT], *Etat ancien et moderne des Duchés de Florence, Modène, Mantoue, & Parme* [...], Utrecht, G. van Poolsum, 1711, pp. 492 ss. (la citazione è tratta da CARLO VITALI, *Un cantante legrenziano e la sua biografia: Francesco De Castris, musicista politico*, in *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale* cit., pp. 567-603: p. 595. Quanto ad Ascanio Belli, è presumibile che in questo periodo fosse attivo alla Steccata. Una nota dei reggenti dell'importante chiesa parmigiana, senza data, ma probabilmente scritta all'inizio degli anni '80, rivela un garbato contenzioso con la Corte Ducale imputabile alle assenze del cantore. La nota è interessante in quanto registra le difficoltà provocate alla cappella musicale allorché i musicisti andavano a 'servire' in qualche altra istituzione e pretendevano che non avvenisse nessuna ritenuta salariale per l'assenza: «[...] quando si partono altrove in congiuntura di guadagni, ò vanno per cantare in Chiese d'altre Città, ò ne Theatri e nondimeno con suo santissimo zelo [il Duca] ci dichiarò volere che in casi simili fossero contenti di que' denari che d'altrove riportavano, e non dovessero pretendere di più il Mensuale salario dell'Oratorio da essi in que' tempi non servito» (AOCP, *Carteggio riguardante la cappella musicale*, serie XVI, scatola 39).

III. IL DUOMO DI PARMA

III.1. Linee di tendenza nel lungo periodo

Nestore Pelicelli, nel suo articolo sui *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, afferma che «nel 1600 la Cappella corale della cattedrale, come nel secolo precedente, era composta del maestro di Cappella, dell'organista, di un maestro dei Chierici, di instrumentisti e di cantori ordinari in parte sacerdoti provvisti di un beneficio e di seminaristi»⁷². Purtroppo lo studioso, come spesso è rilevabile in altri suoi saggi, non accompagna questa affermazione né con annotazioni dettagliate, né con riscontri documentari precisi, sicché non siamo in grado di cogliere la reale configurazione dell'istituzione musicale parmigiana. La ricognizione archivistica da me effettuata non ha portato importanti indicazioni che consentano di individuare, in particolare, la presenza di organici stabili o – per dirla col Pelicelli - di «strumentisti e di cantori ordinari». (Ovviamente, è possibile che ulteriori indagini giungano a chiarire, in modo inequivocabile, questo importante aspetto).

Nondimeno, pur in assenza di dati certi, non riesce azzardato sostenere che la Cattedrale di Parma – anche nel '600 – si valesse della presenza di un gruppo di musicisti salariati, con ogni probabilità in numero limitato e composto in prevalenza di cantori. Ad avvalorare l'assunto sono delle note-spesa relative agli ingaggi per la celebrazione di alcune delle maggiori festività che si collocano nelle prime due decadi del secolo. Più in particolare, in occasione dell'Assunzione della B.V.M. del 1603 e del Corpus Domini del 1604 figurano in organico rispettivamente sette⁷³ e cinque⁷⁴ musicisti, definiti «sacerdoti» e «reverendi» del Duomo. Il 30 dicembre 1612, nei mandati, appare invece un compenso dato «per amorevolezza alli musicisti del domo senza li quali spesse volte non havrebbe possuto cantare». Più in sintonia con le liste del 1603 e 1604 risulta un documento successivo, del 31 dicembre 1614, che – sia pure sommariamente - registra il denaro speso per quattro musicisti «forestieri» e «sei preti della Chiesa». Ulteriori e più esplicite conferme emergono, poi, negli anni Trenta: Pasqua e Natale del 1635, Assunzione della B.V.M. e Corpus Domini del 1636. Nelle liste di queste solennità, i nomi dei musicisti del duomo intervenuti vengono classificati come «ordinari».

Le indicazioni espresse da tutte queste note di pagamento appartengano indubbiamente ad ambiti ben distinti: le ultime (1635 e 1636) sembrerebbero riconoscere una piena titolarità (definita dal ruolo di ordinario) che risulta difficilmen-

⁷² PELICELLI, *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, X (1933) cit., p. 32.

⁷³ Sette su un totale di 26 musicisti; cfr. AFDP, *Cartella* 3, 1603-1610, 30 agosto 1603.

⁷⁴ Cinque su un totale di 23 elementi (*ibid.*, 4 luglio 1604).

te proponibile in quelle precedenti ove «reverendi», chierici⁷⁵, «musicisti del domo» e «preti della Chiesa» appaiono impegnati occasionalmente, senza alcuna implicazione contrattuale. La soluzione più convincente rimanderebbe, quindi, ai musicisti ‘ordinari’ impiegati, e retribuiti, nelle ricorrenze del 1635 e 1636. Ma – anche in questa direzione – insorgono delle obiezioni senza dubbio fondate. In nessuna cappella musicale a me nota, i musicisti ‘ordinari’ ottengono compensi per prestazioni che, inevitabilmente, si iscrivono nel quadro dei loro ‘capitoli’ o ‘obblighi’ contrattuali. (Si tenga presente, oltretutto, che nelle maggiori festività dell’anno, erano tenuti ad intervenire anche i musicisti ‘straordinari’, gratificati da un salario annuale più modesto rispetto a quello assegnato ai loro colleghi ‘ordinari’).

L’unica ipotesi che, a questo punto, si potrebbe avanzare è che i ‘capitoli’ stabiliti per gli ‘ordinari’ prevedessero non un salario annuale – come riscontrabile in altre realtà – ma remunerazioni frazionate, effettuate soltanto in occasione delle festività di maggiore rilevanza liturgica⁷⁶. Siffatta ipotesi parrebbe concepibile per gli anni in cui il duomo, con l’elezione di Giovanni Battista Chinelli (1634)⁷⁷, tornò ad avere un maestro di cappella stabile. La nomina del compositore parmigiano, mette conto ricordarlo, avvenne dopo un lungo periodo di notevoli difficoltà determinate dalla crisi economica degli anni 1628-1629 e dalle conseguenze della peste del 1630. Probabilmente non è casuale che tale nomina si ponga nel 1634, vale a dire entro il triennio 1632-1635 caratterizzato da una ripresa, anche se effimera, dell’indice di natalità, accompagnata da una maggiore fiducia in ordine alle effettive possibilità di rilancio dell’economia⁷⁸. Non è da escludere che proprio

⁷⁵ Ho trovato un solo mandato in cui i soprani vengono definiti «del Duomo»; si tratta di una polizza relativa al Corpus Domini del 1634 in cui si distingue, esplicitamente, tra «soprani» e «Li duoi soprani del Duomo» (AFDP, *Mandati* F 5, 1631-1644).

⁷⁶ Le chiese che non avevano ingenti risorse finanziarie dovevano ricorrere a soluzioni del tutto particolari nel programmare le attività musicali. È presumibile che, il più delle volte, prevedessero la presenza non occasionale del solo organista ed ingaggiassero un maestro di cappella con un impegno circoscritto alle grandi celebrazioni. Questo modello è documentato a Brescia nella Collegiata dei S.S. Nazaro e Celso. In questa chiesa, per quanto attiene al maestro di cappella, l’unico contratto del Seicento ad essere noto è quello sottoscritto, nel 1679, da Carlo Francesco Pollaroli. L’accordo non solo dispone che la funzione di maestro venga esercitata unicamente nelle feste principali, ma indica anche quali e quanti suonatori e cantori debbano essere ingaggiati. Per esempio, nella festività dei santi titolari della chiesa, il Pollaroli avrebbe dovuto far ricorso a sei voci e a dieci strumenti cui si sarebbero unite «due voci forestiere» (cfr. EMANUELA CARLI, *Le attività musicali nella Chiesa dei S.S. Nazaro e Celso di Brescia nell’età barocca*, tesi di laurea, Università Cattolica di Brescia, a.a. 1988/1989, pp. 81-82).

⁷⁷ Il primo pagamento a favore del Chinelli è relativo al bimestre giugno-luglio 1634; cfr. AFDP, *Mandati* F 5, 1631-1644, 29 luglio 1634. L’ultima retribuzione da me individuata nei *Mandati*, che attesta la sua presenza come maestro di cappella, porta la data del 22 dicembre 1636 ed è attinente al trimestre ottobre-dicembre dello stesso anno.

⁷⁸ ROMANI, *Nella spirale di una crisi* cit., p. 71.

L'aver avvertito i segni di una congiuntura apparentemente favorevole abbia portato i reggenti ad investire nella musica e, contestualmente, ad avviare un piano di razionalizzazione della cappella, sia ricorrendo ad un musicista affermato, qual era il Chinelli, sia istituendo un organico stabile formato da musicisti 'ordinari'. Allo stesso tempo, è legittimo pensare che la grave crisi immediatamente successiva, determinata dalla politica aggressiva di Odoardo Farnese (si pensi alla disastrosa guerra contro la Spagna negli anni 1636-1637) si sia posta come un ostacolo insormontabile per la realizzazione di quanto era negli intendimenti dei reggenti. Sta di fatto che dopo la partenza del Chinelli, la cappella musicale attraversò un lungo arco di tempo senza poter contare su un maestro salariato. Come già nel 1632 e 1633, per le grandi solennità si fece riferimento a Simpliciano Olivo, maestro di cappella alla Steccata. Solo nel luglio del 1651 venne chiamato a reggere l'istituzione musicale, in modo stabile, l'organista Giovanni Battista Grossi⁷⁹, sostituito, alla fine del 1652 dal Chinelli⁸⁰.

Da queste poche annotazioni, riesce evidente come Giovanni Battista Chinelli e Simpliciano Olivo abbiano esercitato un ruolo di primo piano nella vicenda musicale del Duomo di Parma nei tre decenni che seguirono alla drammatica epidemia del 1630. Ad essi si debbono, con ogni probabilità, le scelte di indirizzo che noi – non essendo rimasta traccia del repertorio proposto⁸¹ – possiamo intuire soltanto dalla composizione degli organici che si propongono di anno in anno nelle festività più avvertite. Nel quadro complessivo di tali festività, si rileva che la solennità per eccellenza, come in Santa Maria Maggiore a Bergamo, è quella dell'Assunzione della B.V.M.; una celebrazione che esplica pienamente la titolarità della Chiesa. In primo piano sono posti anche il Corpus Domini e la Pasqua e in minor misura il Natale, mentre decisamente in ombra risultano la Pentecoste, Tutti i Santi ed altre ricorrenze. In quasi tutte queste feste, il numero delle funzioni in cui intervenivano i musicisti era inferiore a quello riscontrabile in altre importanti chiese del Nord Italia, una per tutte la Steccata di Parma⁸², che prevedevano l'esecuzione in musica quanto meno dei primi e secondi vesperi e della messa. In Duomo, soltanto l'Assunzione tendenzialmente ottemperava a questo modello. La Pasqua, tuttavia, in alcune occasioni era preceduta dalla celebrazione di tutta la settimana santa in tanto solenne, in quanto accompagnata dalla musica. Un mandato del 1619, «Per la musica fatta nel duomo la settimana santa et le feste di pascha del 1619 giornate n.º 8», riporta i pagamenti di undici musicisti che in

⁷⁹ Cfr. PELICELLI, *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, X (1633) cit., p. 41.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁸¹ Abbiamo un'unica indicazione, relativa al Corpus Domini del 1640, che attesta l'esecuzione di «musica fatta dal S. Simpliciano Olivio» (AFDP, *Libro dei Recipiet e delli Mandati* F. 15, 1633-1654, f. 111v).

⁸² Cfr. AOCP, *Ordinazioni* 12, 1621-1622, 9 novembre 1622, f. 39.

otto giorni risultano impegnati in 12-13 uffici⁸³. Un altro mandato del 1621 è ancor più significativo in quanto specifica quali fossero le funzioni liturgiche: «Per li musici havendo fatto musica al duomo il giorno delle palme la mattina, il mercoledì la sera la Giobia mattina e sera il venerdì mattina e sera il sabato la mattina la domenica di pascha mattina e sera». Tra i musici posti in lista, troviamo cinque strumentisti: quattro suonatori di trombone (1A, 2T, 1B) ed uno di cornetto che, sulla scorta di una prassi invalsa in altre cappelle, sono proposti anche nel Triduo delle Tenebre, in aperto contrasto con le disposizioni della Chiesa⁸⁴.

III.2. Gli organici

Se consideriamo l'evoluzione della cappella parmigiana nel lungo periodo (dall'ultima decade del secolo XVI agli anni '50 del '600), dobbiamo riconoscere che le fastose celebrazioni delle solennità principali rappresentano un importante segno di continuità. Un segno che la cesura provocata dalla grande epidemia del 1630 non mette affatto in discussione. Dopo il 1630, infatti, l'istituzione musicale pare in grado di superare le gravi difficoltà in modo abbastanza rapido, investendo risorse finanziarie che, mediamente, sono superiori a quelle degli anni precedenti. Se assumiamo come variabile l'Assunzione della B.V.M., la documentazione acquisita attesta questa ripresa già dal 1631, allorquando vengono ingaggiati 19 musici con una spesa, non del tutto trascurabile, di lire 156,02⁸⁵. Sono, tuttavia, i dati successivi ad accertare una marcata e sorprendente tendenza al rialzo: nel 1632 i componenti l'organico sono 20 (₣ 207,12)⁸⁶; nel 1633, 21 (₣ 241)⁸⁷; nel

⁸³ Cfr. AFDP, *Cartella* 1, 19 aprile 1619.

⁸⁴ Su questo tema, cfr. PADOAN, *Ethos devozionale e spettacolarità* cit. Un altro elemento di convergenza con altre cappelle (nella fattispecie, San Marco a Venezia, Santa Maria Maggiore e Cattedrale a Bergamo) è costituito dall'uso della spinetta nel Mattuino: «[₣ 9 all] Sig: Ghirardello Violone per accompagnare la spinetta alli trè mattutini della settimana santa» (AFDP, *Mandati* F 6, 1644-1660, 21 agosto 1651). Cfr. anche PADOAN, *Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra* cit., p. 275.

⁸⁵ AFDP, *Mandati* F 5, 1631-1644. Il totale dei musici per questa festività e per quelle prese in considerazione in seguito comprende, oltre al maestro di cappella, anche l'organista che, essendo 'stabile', non compare nelle liste-spesa.

⁸⁶ *Ibid.*, maestro di cappella è Simpliciano Olivo.

⁸⁷ *Ibid.* Come maestro di cappella figura Simpliciano Olivo che, insolitamente, viene pagato in doppie di Spagna, una moneta «forte». Evidentemente il musicista parmigiano era in grado di pretendere compensi non in valuta di conto (quale la lira) esposta inesorabilmente al deprezzamento. Su questo tema, cfr. ALDO DE MADDALENA, *Moneta e mercato nel '500. La rivoluzione dei prezzi*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 6-8.

1636, 22 (₣ 321,12)⁸⁸. La rilevazione del 1636 è rimarchevole almeno per due ordini di motivi. Anzitutto per la somma di denaro stanziata che – per quanto mi è noto – non trova riscontri nel periodo considerato in questo studio, come può attestare la Tabella 2 ove i valori mediamente si attestano al di sotto delle 250 lire (la punta più elevata, ₣ 272, è del 1650; la più bassa, ₣ 59, del 1638). L'altro motivo di interesse è costituito dalla presenza di elementi provenienti da fuori Parma, che giustifica l'entità del denaro speso: un soprano ed un suonatore di trombone di Piacenza (₣ 93,12), un soprano di Reggio (₣ 33) e un violinista di Borgo (₣ 33). Indubbiamente, questo coinvolgimento di musicisti «forestieri» risulta un esito straordinario. Normalmente il Duomo faceva riferimento ad elementi che appartenevano ad altre cappelle di Parma, soprattutto a quella della Steccata.

Nondimeno, questa ripresa nell'immediato dopo-peste - che giunge ad accertare una evoluzione affatto assonante con la tradizione liturgica della chiesa - pare collocarsi in un orizzonte piuttosto alieno dall'indulgere a processi fortemente innovativi. La composizione degli organici disvela questa sorta di inerzia non fosse altro che per l'esitazione nel proporre in modo convincente l'apporto degli archi. In questa esitazione, si può cogliere la pesante ipoteca espressa da orientamenti consolidati. Nel primo trentennio del secolo, in effetti, a prevalere in assoluto sono i suonatori di cornetto e trombone. In una cappella incline - fin dall'ultimo scorcio del '500 - a concedere uno spazio sempre più ampio agli strumenti, possiamo notare come questi suonatori siano particolarmente numerosi. A titolo d'esempio, nella lista per l'Assunzione del 1607⁸⁹, sono presenti un cornetto ed otto tromboni che diventano rispettivamente due e otto in quella del 1609⁹⁰. Il vertice assoluto viene raggiunto, in occasione del Corpus Domini del 1610⁹¹, con due cornetti e nove tromboni. Ovviamente il registro dei tromboni era vario: i mandati relativi all'Assunzione del 1619 e del 1620⁹² chiariscono, inequivocabilmente, la tessitura dei sei tromboni che compongono, assieme a due cornetti, il gruppo strumentale: due alti, due tenori e due bassi.

Il duomo, in questa predilezione per gli ottoni a discapito degli archi, sembra seguire il modello proposto dalla Steccata che, nei primi trent'anni del '600, si avvale di due soli violinisti, Biagio Marini e Paolo Romano. Sia l'uno, sia l'altro operano nella cappella per periodi abbastanza brevi: il primo dal 1621 all'inizio del

⁸⁸ AFDP, *Mandati* F 5, 1631-1644.

⁸⁹ AFDP, *Cartella* 3, 1603-1610.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² AFDP, *Cartella* 1, 1619-1622.

1623⁹³, il secondo nel biennio 1625-1626⁹⁴. Sempre nella Steccata, ancora più rimarchevole risulta l'esclusione del violone che – a differenza del violino – in questo arco temporale non compare mai nei registri amministrativi⁹⁵. A riprova di questo convergere con le scelte della Steccata, anche nella cappella del Duomo il disinteresse per il violino non è assoluto. Nei mandati del Duomo emergono, eccezionalmente, annotazioni che attestano l'impiego dello strumento nelle prime tre decadi del secolo. Le occorrenze che ho colto sono soltanto due e concernono la celebrazione dell'Assunzione del 1606 e del 1626. Nella lista-spese del 1606, vengono indicati due violini in un insieme composto da due cornetti e da otto tromboni⁹⁶; in quella successiva, appare un unico violino con un cornetto e sette tromboni⁹⁷.

⁹³ Il provvedimento di nomina di Biagio Marini è degno di nota in quanto rivela pienamente il credito di cui godeva a Corte: «A chi piace delle S.S. vostre, che sij accettatto [sic] nel numero delli musici di codesto oratorio per sonare et cantare il sig.^r Biaggio Marini raccomandato da S. Altezza Ser.^{ma} con provisione di scudi 4 da lire 7,6 per scudo il mese à viva voce, stando, che è statto laudato, et approbato da S.A.S. obtentum viva voce omnibus approbantibus», AOC, *Ordinazioni* 12, 1621-1622, 22 gennaio 1621, ff. 33r-v. L'ultimo pagamento registrato a favore del musicista è quello del I bimestre 1623 (AOC, *Ordinazioni* 13, 1623-1624, f. 36v). Biagio Marini come altri musici della Steccata, negli stessi anni, è attivo anche alla Corte Ducale di Parma; cfr. Archivio di Stato di Parma (da qui in avanti ASP), *Ruolo farnesiano* 13, 1620-1624, ff. 78v-79r.

⁹⁴ Il musicista è eletto il 24 marzo 1625 (AOC, *Ordinazioni* 14, 1625, f. 45r). Compare per l'ultima volta nei pagamenti relativi al quarto bimestre del 1626 (AOC, *Ordinazioni* 15, 1626-1628, f. 85v).

⁹⁵ Che i reggenti della Steccata fossero poco interessati all'apporto degli archi è provato da due lettere. Nella prima, letta in consiglio il 5 agosto 1622, Giacomo Antonio Mori Milanese, «musico e suonatore di contrabbasso da gamba», supplica di essere assunto ed inquadrato tra i «provisionati». Gli viene risposto di presentarsi «quando farà bisogno» (AOC, *Documenti riguardanti la Cappella Musicale 1614-1631*, XVI, 39). Nella seconda, letta in consiglio il 15 dicembre 1623, Marco Antonio Benedini chiede di essere ingaggiato, «sapendo non esservi altro» violinista nella cappella. I reggenti respingono l'istanza, affermando lapidariamente che «non vi è bisogno della parte di questo musico» (*ibid.*). L'orientamento dell'istituzione muta decisamente nel dicembre del 1631, allorchando viene assunto il compositore mantovano Carlo Farina «poiché è stato giudicato che nel concerto della musica sia buona la parte del violino» (AOC, *Ordinazioni* 17, 1631-1632, f. 235r). A riprova di questa nuova disposizione, il 2 febbraio 1632 viene eletto un altro musicista d'eccezione, Giovanni Battista Bonamente: «giudicandosi che sia espediente d'annoverare nell'corpo [sic] della musica dell'oratorio della Madonna della steccata il padre fra Gio. Battista de Bonamente del ordine fanciscano sonatore del violino et offerendo lui di volere servire Pero a chi piace delle SS. V.V. che detto Padre sia accettatto nel numero de musici di detto oratorio con provissione [sic] di scudi dieci da lire sette et soldi sei l'anno il mese principiando il mese il primo Giorno del corrente dia la palla negra a chi non piace dia la bianca [...] omnibus approbantibus» (*ibid.*, ff. 429r-v).

⁹⁶ AFDP, *Mandati* F 5, 1631-1644. Il documento non specifica i ruoli dei suonatori. L'individuazione di tali ruoli, da me effettuata, non è del tutto certa per uno degli otto tromboni.

⁹⁷ *Ibid.*

È soltanto a partire dal 1631, che si possono cogliere i primi segni di discontinuità con il passato rappresentati dalla comparsa, non episodica, nelle liste di suonatori di violino, viola, violone e contrabbasso⁹⁸. Tuttavia, come si è osservato, in questa nuova disposizione prevale una linea di indirizzo ancora incerta; per apprezzare un mutamento tanto netto, quanto coerente negli sviluppi, si deve giungere all'Assunzione del 1639 (cfr. Tabella 2), allorquando la cappella – sotto la direzione di Simpliciano Olivo – può contare su due violini ed un violone. Le festività successive non faranno altro che confermare questa scelta di campo che finalmente apre, in modo deciso e definitivo, agli archi. La misura di questo nuovo apporto varia a seconda delle festività; nondimeno, per quanto attiene al violino, lo spettro di oscillazione dei valori lungo l'asse diacronico (da 1 a 4 per l'Assunzione) tende a gravitare mediamente sulle due unità⁹⁹. Un indice di frequenza invece nettamente inferiore caratterizza gli altri archi. La viola rivela una presenza abbastanza stabile soltanto nell'ambito dell'Assunzione. Quanto al violone il suo impiego, molto limitato sino al 1649, si propone interrottamente nella solennità mariana più importante dal 1650 al 1659¹⁰⁰. A ben vedere, il 1650 rappresenta per il decorso del violone un vero e proprio crinale, in quanto – a partire da questa data – il ricorso dello strumento emerge con una certa continuità in quasi tutte le festività indicate nella Tabella 2. Segno evidente di come la cappella parmigiana fosse portata negli anni Cinquanta ad allinearsi, sia pure tardivamente, con gli orientamenti più avanzati del Nord Italia. (Anche in questa nuova disposizione si intravede una certa convergenza con gli indirizzi sperimentati alla Stecca-

⁹⁸ I dati relativi al periodo 1631-1635 attestano l'impiego del violino nell'Assunzione (1631, 1632 e 1636), nel Natale (1634), nel Corpus Domini (1635) e nella Pasqua (1635). Nettamente inferiori riescono le occorrenze per la viola e il contrabbasso. La prima appare nel Natale del 1633; il secondo nell'Assunzione e nella Pasqua del 1633. Da ultimo, il violone viene registrato una sola volta, in occasione del Corpus Domini del 1634 (AFDP, *Mandati* F 4 e F 5). Per quanto attiene alla direzione della cappella, troviamo i nomi del castrato piacentino Alessandro Galli, «per cantare et haver cura della musica» (dall'Assunzione del 1631 alla Pentecoste del 1632), di Simpliciano Olivo (dall'Assunzione del 1632 al Corpus Domini del 1633) e – come si è visto - di Giovanni Battista Chinelli (dal Corpus Domini del 1634 all'Assunzione del 1636).

⁹⁹ Nel periodo successivo (1660-1681), i valori oscillano da 1 a 3. Tuttavia l'andamento degli anni precedenti è confermato in quanto la linea di tendenza, mediamente, si attesta sulle due unità.

¹⁰⁰ Nelle due decadi successive al 1662, gli organici dell'Assunzione rivelano un ricorso al violone abbastanza sporadico. Non così per il Corpus Domini, ove l'apporto dello strumento risulta pressoché continuativo. Per questa solennità, negli anni '60, i mandati registrano spesso addirittura due violoni. Sia pure in minor misura, anche la celebrazione della Pasqua è caratterizzata da una presenza non occasionale del violone (cfr. AFP, *Mandati* F 7, 1660-1681, e F 8, 1661-1673).

ta)¹⁰¹. Il contrabbasso presenta, invece, un profilo del tutto diverso, in quanto la sua apporpo si esprime in modo del tutto occasionale.

Non va sottaciuto, per altro, che l'assegnazione di questi strumenti alla famiglia del violino non sempre è certa. Per la viola i margini di dubbio sono circoscritti ad un solo musicista il cui nome, Francesco Maria Bonani, è accompagnato dall'indicazione generica di «viola» (cfr. Appendice 2). Negli altri casi (Giacomo Antonio Ghirardelli, Andrea Silva e Costante Manelli), nelle liste appare quasi sempre l'espressione «viola da braccio». Più arduo riesce fare chiarezza nell'ambito del violone. A parte le occorrenze ove figurano Andrea Silva, Giacomo Antonio Ghirardelli e Giuseppe Galani (di solito suonatore di violino), risulta impossibile stabilire con certezza che i violoni, registrati nei mandati, appartengano alla famiglia del violino e non a quella della viola da gamba. Oltretutto, a rendere più complessa la questione, interviene il termine «viola grossa», uno strumento suonato sempre, con un'unica eccezione, da Giovanni Giacomo Pellinghelli. Il fatto che per il Pellinghelli, in alcune occasioni, venga indicato il violone, mi induce a pensare che «viola grossa» – in un periodo ancora caratterizzato da una notevole approssimazione terminologica – sia da interpretare come sinonimo di violone¹⁰². In definitiva - facendo riferimento sia ai casi più sopra accertati, sia alle conclusioni di Stephen Bonta -, affermare che nel Duomo di Parma per violone si intendesse il violino basso pare un'ipotesi non priva di fondamento.

¹⁰¹ I dati relativi alla vicenda musicale della Steccata negli anni '40 e '50 da me acquisiti sono ancora parziali e non consentono raffronti sistematici. Tuttavia – orientativamente – possiamo fare riferimento all'organico stabile, registrato il 5 aprile 1647, che è composto da cinque suonatori: uno di cornetto, due di trombone, uno di violino, uno di contrabbasso (AOCP, *Ordinazioni* 26, 1647-1648, ff. 194r-195r). Altre importanti indicazioni si devono al «Rollo de SS.^{ti} Musici [...] della Steccata di Parma», AOCP, Serie XVI, scatola 40). La fonte che – in relazione ai nomi riportati - dovrebbe collocarsi alla fine degli anni '50, riesce interessante sia per i giudizi espressi sui musicisti (molti di essi risultano raccomandati dalla Corte Ducale), sia per la composizione dell'organico stabile. Alla luce di questo documento, la cappella può contare su due cornetti, due tromboni, due violini, un contrabbasso e un liuto.

Per quanto attiene, invece, agli ingaggi di musicisti forestieri, sempre negli anni '50, dati significativi emergono in occasione dell'Annunciazione, la festività più solenne della Steccata. Per questa ricorrenza, sempre a titolo orientativo, nel 1652, vengono registrati tre violini e due tromboni (AOCP, *Ordinazioni* 28, 1651-1652, ff. 45r-46r); nel 1653, tre violini, due tromboni, un cornetto e un liuto (AOCP, *Ordinazioni* 29, 1653-1654, f. 29v).

¹⁰² La mia conclusione è corroborata da quanto afferma Noel O' Regan nel suo eccellente studio sulla musica poliorale a Roma: «During 1610s the *violone* (also called *bassone* or *viola grossa*) became common as a foundation instrument, particularly at S. Pietro [...]»; cfr. NOEL O' REGAN, *The Performance of Roman Sacred Polychoral Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries: Evidence from Archival Sources*, in «Performance Practice Review» 1/7 (1994), pp. 107-146: p. 126.

Anche per il contrabbasso insorgono serie difficoltà interpretative. I musicisti che nelle polizze vengono esplicitamente indicati come suonatori di questo strumento sono due: Antonio da Carpi e Francesco Viola (cfr. Appendice 2). Solo per il secondo abbiamo altri riscontri documentari che ne attestano l'attività come contrabbassista nella cappella della Steccata nel 1646¹⁰³. Il fatto che tanto le fonti del Duomo, quanto quelle dell'Oratorio della Steccata, di solito piuttosto puntuali nel redarre le note contabili, attribuiscono a Francesco Viola il contrabbasso, senza mai riportare altra precisazione, mi porta ad ipotizzare che lo strumento in questione appartenesse alla famiglia del violino. Al dominio delle ipotesi si sottrae invece il già citato Costante Manelli, suonatore di violino e di viola, che troviamo impegnato al «violon grosso» nella Pasqua del 1660 (cfr. Appendice 2). Qui si tratta certamente di un contrabbasso¹⁰⁴ che non può essere ricondotto all'ambito delle viole da gamba.

Da un punto di vista comparativo, è interessante notare come l'insistito ricorso al violone, negli anni '50, sia accompagnato da una marcata flessione nell'ambito dei tromboni: il loro numero, dopo l'Assunzione del 1649 (eccezione fatta per Tutti i Santi del 1652), si riduce a due e, con il 1655, ad uno. Questa diminuzione progressiva non è un dato trascurabile laddove si consideri che dal 1631 al 1641 l'indice di frequenza dello strumento è molto elevato (5 occorrenze nel 1634-1635 e ben 6 nel 1636). Tale indice permane ancora alto tra il 1644 e il 1649, allorché si impone una soluzione, un cornetto e tre tromboni, già adottata nell'Assunzione del 1632 e nel Corpus Domini del 1634, che pare rispondere ad un modello di articolazione 'classico' (SATB)¹⁰⁵. Un altro aspetto degno di rilievo è rap-

¹⁰³ Francesco Viola viene ingaggiato, come suonatore di contrabbasso, in occasione della Annunciazione celebrata alla Steccata nel 1646 (AOCP, *Ordinazioni* 25, 1645-1646, ff. 44r-v). Va rilevato che nell'organico proposto in Duomo per l'Assunzione del 1650, alla «viola grossa» figura un non meglio identificato Francesco. È possibile che, registrando Francesco, si volesse indicare Francesco Viola.

¹⁰⁴ Costantino Manelli – figlio del ben più noto Francesco – figura come suonatore di contrabbasso nel cit. «Rollo de SS.^{ti} Musici [...]» della Steccata di Parma.

¹⁰⁵ I tre suonatori di trombone sono sempre gli stessi (cfr. Appendice 2): Pietro Paolo Canti, Pietro Francesco Bucci e Giovanni Antonio Furia. In ordine al registro dello strumento, per il primo abbiamo soltanto un'indicazione (trombone alto) nella lista dell'Assunzione del 1626 (AFDP, *Cartella* 2). La posizione del secondo è invece chiarita da tre suppliche all'Oratorio della Steccata - una senza data, le altre del 1631 - in cui il musicista si definisce «suonatore di trombone grosso» (cioè basso). Va poi rilevato che il Bucci in altre due istanze, del settembre 1616 e del marzo 1631, chiede di essere assunto dichiarando la propria disponibilità a ricoprire tutti i ruoli: trombone contralto, tenore e basso (AOCP, *Documenti riguardanti la Cappella musicale 1614-1631* cit.). Nel 1633, sempre alla Steccata, in un mandato figura come suonatore di «trombon doppio» (AOCP, *Mandati* 48, 1627-1641). Per Furia, l'unico trombonista rimasto in cappella, dopo il 1655 (la sua presenza in organico è documentata sino al 1668), mancano nelle fonti rilievi preci-

presentato dalla presenza, abbastanza stabile, in organico della tiorba¹⁰⁶ proprio negli anni 1655-1659, cioè a dire nel periodo in cui la cappella si vale – come si è visto – di un solo suonatore di trombone¹⁰⁷.

Sempre nell'ultima decade (cfr. Tabella 2), s'impone all'attenzione la disponibilità di due suonatori di cornetto¹⁰⁸. Il fatto non può passare inosservato se si considerano le difficoltà che, a partire almeno dagli anni '40 del Seicento, dovevano incontrare le più importanti istituzioni per assicurarsi l'apporto di uno strumento segnato da un evidente declino. Anche San Marco a Venezia avverte in modo esplicito tali difficoltà se è vero che i procuratori, proprio all'inizio degli anni '40, incentivano lo studio di uno strumento caratterizzato tanto da un esercizio faticoso, quanto da una «armonia molto grata»¹⁰⁹. Nel Duomo di Parma, per

si; tuttavia si può pensare che – almeno negli anni in cui i tromboni erano tre – egli venisse impiegato nella parte di tenore.

¹⁰⁶ Prima degli anni Cinquanta l'uso della tiorba è molto sporadico. Notevole, in ogni caso, la presenza di Andrea Falconieri nell'Assunzione del 1631 e del 1633 (AFDP, *Mandati* F 5, 1631-1644). Il musicista figura, come suonatore di liuto, anche nella lista dell'Annunciazione celebrata alla Steccata nel 1632 (AOCP, *Ordinazioni* 17, 1631-1632, ff. 336v-337r). Come è noto, Falconieri fu attivo per diversi anni alla Corte Ducale di Parma, in particolare nel periodo 1629-1635 (cfr. ASP, *Ruoli Farnesiani* 15-16 e PELICELLI, *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, X (1933) cit., pp. 235-236).

¹⁰⁷ L'impiego di un trombonista si ripropone come una costante, in diverse festività, anche nel periodo 1660-1681. Sempre in tale arco temporale, del tutto eccezionale risulta invece l'apporto di due suonatori (cfr. AFP, *Mandati* F7, 1660-1681 e F 8, 1661-1673).

¹⁰⁸ Il ricorso sistematico ad uno o due cornetti è attestato anche nelle due decadi successive. Degna di nota, in particolare, la presenza pressoché continuativa di due suonatori (Giovanni Francalanza e Francesco Fontanesi) nelle festività celebrate tra il 1678 e il 1681 (*ibid.*).

¹⁰⁹ «Essendosi dismisso già molto tempo il sonar nelli concerti, che si fano in Chiesa di San Marco, et in tutta la città l'instrumento del Corneto, che soleva render armonia molto grata, et di compita sodistatione, et desiderando gli Eccellentissimi Signori Procuratori di ritornar à ravvivare detto instrumento et essendo informati della molta fatica che conviene fare quelli che lo vogliono esercitare, hanno per dar animo così alli presenti come ad altri che volessero attenderci, terminato che à Pietro Furlan al presente concerto ordinario in Chiesa siano agionti ducati 15 all'anno et à Marco Corradini Cantor ordinario pure in Chiesa siano dati altri ducati 15 all'anno con obbligo à tutti doi di dover nelle Musiche che si farano in detta Chiesa, et sempre, che li sarà ordinato dal Maestro di Capella sonar il detto Corneto, esercitandovisi per dover riuscire sempre migliori [...]» (il documento è pubblicato in JAMES H. MOORE, *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, 2 voll., Ann Arbor, UMI, 1981, I, p. 264). Anche al Santo di Padova si rileva la «carestia» di suonatori di cornetto; nel 1678, il presidente Lepido Zabarella afferma che di questo strumento «non occorre discorrere perché è tanto grande la carestia de soggetti professori [...] che stimo gran difficile [?] la provisione» (cit. da ANTONIO SARTORI, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto*, a cura di Elisa Grossato, con un saggio introduttivo di Giulio Cattin, *Fonti e studi per la storia del Santo a Padova*, V/4, Neri Pozza, Vicenza 1977, p. 214). I due suonatori di cornetto, presenti nel Duomo di Parma nelle diverse festività, sono Giovanni Fontana e Giovanni Francalanza, che risultano in organico anche in al-

altro, i due suonatori di cornetto si propongono in una compagine strumentale che dopo il 1650 è destinata ad assumere proporzioni notevoli se commisurata a quella vocale. L'esito non giunge certamente del tutto inatteso, ma traduce un'attitudine di fondo. Come abbiamo osservato, la cappella, musicale – quanto meno nelle funzioni più importanti – poteva contare su gruppi strumentali sempre ragguardevoli sin dalla ultima decade del Cinquecento. Pure nell'immediato dopo-peste, questa peculiarità ha campo di porsi pienamente, riavviando una linea di tendenza che già negli anni '40 si muove verso valori piuttosto elevati. È tuttavia con la decade successiva che il rapporto voci-strumenti si fa più stretto. In alcune occasioni il numero dei suonatori supera quello dei cantori (cfr. Tabella 2), come attestano le ricorrenze dell'Assunzione (12-9) e del Natale del 1652 (10-6). Se poi dovessimo escludere il maestro di cappella dal gruppo vocale (non vi è nessun indizio che Giovanni Battista Chinelli o Simpliciano Olivo fossero impegnati anche nel canto)¹¹⁰, l'*écart* tra le due compagini risulterebbe in linea generale più contenuto.

Da questo raffronto è evidente che gli organici del Duomo non potevano basarsi solo sui musicisti ingaggiati. Come accertato in altre realtà (da Santa Maria Maggiore a Bergamo al Santo di Padova, alla Steccata, ecc.), la cappella parmigiana, nei 'concerti', si valeva sicuramente del contributo di elementi appartenenti al clero e al seminario (*pueri cantores*) non salariati¹¹¹. È possibile che alcuni di questi elementi fossero in qualche modo gratificati e che la documentazione di emolu-

cune liste della Steccata. In particolare, il già citato «Rollo de SS.^{ti} Musici [...] della Steccata di Parma» svela apertamente le intenzioni dei reggenti con la seguente annotazione: «Il Francalanza cornetto non si leva perché non vi è altro che Possa servire in evento di morte di D. Giovanni già vecchio». Cfr. anche nota 108.

¹¹⁰ Ovviamente è possibile che – almeno in alcune occasioni – i maestri di cappella fossero impegnati come suonatori, per es., all'organo. Mette poi conto precisare come, in un numero molto limitato di ricorrenze, in assenza di un maestro 'titolato', la cappella facesse riferimento per la direzione a musicisti di solito attivi come cantori o suonatori. Oltre al castrato Alessandro Galli (cfr. nota 98), troviamo il tenore Pietro Simone Campari (Natale, Pasqua e Corpus Domini del 1651) e il violinista Matteo Vecchi (Pentecoste del 1658). Tuttavia, contrariamente a quanto rilevato per Alessandro Galli, le fonti non precisano se i due musicisti dovessero anche cantare o suonare.

¹¹¹ L'esigenza di ricorrere a musicisti di 'complemento' pare proporsi a maggior ragione nelle due decadi successive (1661-1681) ove il numero degli strumenti (sempre elevato), risulta spesso uguale o superiore a quello delle voci. In particolare, il rapporto tra i due gruppi volge in modo deciso a vantaggio dei suonatori dopo il 1678, allorché – come si è osservato alla nota 4 – la cappella pare orientata a puntare soprattutto su cantori di alto profilo professionale. A titolo di esempio, nell'Invenzione della Croce del 1681 i mandati registrano, per due funzioni (messa e vespro), 4 voci, tutte gratificate con emolumenti che si avvicinano al doppio di quanto pagato al quinto cantore. Il gruppo strumentale è composto da 2 violini, 2 cornetti, 1 fagotto e 1 liuto. Ovviamente l'organico doveva avvalersi anche di un organista, non riportato nella polizza in quanto stabile (cfr. AFP, *Mandati* F 7, 1660-1681, e F 8, 1661-1673).

menti del tutto occasionali non ci sia pervenuta¹¹². Proprio in relazione a questi musicisti di 'complemento' che - in assenza di un gruppo stabile - erano forse in numero maggiore rispetto a quello di altre istituzioni, ci è impossibile valutare quale fosse la reale configurazione della cappella. Sulla scorta delle indicazioni acquisite in diversi centri, è presumibile che fosse prevalentemente l'ambito vocale il più interessato dal coinvolgimento di tale componente. Del resto gli squilibri, anche forti, ravvisabili tra le singole voci parrebbero corroborare questa conclusione. Ovviamente non va trascurata, in modo assoluto, l'eventualità che gli strumenti raddoppiassero le voci in virtù di una prassi policorale consolidata e particolarmente seguita al Santo di Padova ove, nel primo Seicento, il trombone e il cornetto erano inquadrati rispettivamente nella parte del basso e del soprano¹¹³. Verrebbe fatto di spiegare sulla base di questa prassi anche l'insistita predilezione del Duomo di Parma per il cornetto. Nondimeno ho l'impressione che una simile scelta non appartenesse alla 'normalità' e questo per due ordini di ragioni. Anzitutto per la disponibilità di chierici in grado di esprimersi come *pueri cantores*; in secondo luogo per la presenza non episodica in organico di castrati (soprani ed alti) cui non sembra azzardato riconoscere un alto profilo professionale¹¹⁴. Certamente questa presenza, che costituisce un aspetto peculiare della cappella, finiva con l'assumere un rilievo straordinario sia in versione solistica, sia in proiezione policorale, in una temperie votata - è bene ribadirlo - all'eccedenza estetica, tanto vicina ad esiti teatrali, quanto eteronoma rispetto ai limiti dell'*ethos* devozionale.

¹¹² Si potrebbe ipotizzare una distinzione di tipo amministrativo tra i musicisti più quotati e gli elementi di 'complemento', di norma impiegati nei ripieni, sulla base di un modello abbastanza simile a quello adottato in Santa Maria Maggiore a Bergamo e in San Petronio a Bologna. Per la basilica bergamasca si veda l'Appendice 1. Per San Petronio si può far riferimento alle liste della fine degli anni '50 che, da subito, caratterizzano il nuovo impulso dato da Maurizio Cazzati alla cappella. Esemplari risultano i documenti contabili del 1659 che suddividono chiaramente i compensi: la «Spesa per li musicisti forestieri fatti venire per la festa di S. Petronio quest'anno 1659 celebrata per la prima volta nella Capella nuova trasportata indietro nella 6^a crociera aggiuntata alla chiesa vecchia [...]» e la nota relativa ai musicisti della città (ben 52!). Che questi ultimi fossero destinati ai ripieni è chiarito dalla lista del 1660: «Pagati a n.º 55 musicisti da ripieni della città, a £. 1.10 per funzione [...]» (cfr. Archivio Fabbriceria di San Petronio, *Nota delle spese fatte per la festa di S. Petronio* cit.). Non è da escludere che i musicisti parmigiani di 'complemento' costituissero un punto di riferimento importante per le funzioni celebrate nelle occasioni meno rilevanti dell'anno liturgico. Questo giustificherebbe la presenza di maestri di cappella stabili e salariati, quali il Chinelli e il Grossi.

¹¹³ Cfr. MAURIZIO PADOAN, «L'armonico bombo»: *organici strumentali al Santo di Padova nel primo Barocco*, in *Affetti Musicali*. Studi in onore di Sergio Martinotti, a cura di Maurizio Padoan, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 23-45: p. 29.

¹¹⁴ Basti pensare al contributo espresso, con una certa continuità, da Alessandro Galli, celebre soprano castrato. (Nel Duomo di Parma figura quasi sempre nel ruolo di contralto, cfr. Appendice 2). Galli, che era anche compositore, fu a lungo attivo sia nella cappella ducale, sia in quella della Steccata.

IV. LA DISPOSIZIONE NELLO SPAZIO

IV. 1. Santa Maria Maggiore: organo vecchio, organo nuovo e cantoria

Si può certamente affermare che la magnificenza propria della policoralità caratterizzi le feste tradizionalmente più avvertite in tutte le chiese in grado di investire cospicue risorse finanziarie nella musica sacra. San Marco a Venezia, Santa Maria Maggiore a Bergamo, il Santo di Padova, San Petronio a Bologna e la Steccata di Parma, solo per citare i centri di elaborazione e di irraggiamento stilistico di maggior rilievo nell'Italia del Nord, hanno le possibilità di incrementare gli organici stabili con musicisti 'forestieri', proponendo 'concerti' che esercitano una funzione di richiamo straordinaria per i fedeli. Se circoscriviamo l'angolazione alla disposizione dei 'cori', siamo indotti a riconoscere che è soprattutto in queste singolari occasioni che venivano sperimentate nuove soluzioni. I documenti, di solito, eludono questo particolare versante del far musica, rilevando tutt'al più il numero dei 'cori' e le eventuali cantorie. Fortunatamente non è sempre così in Santa Maria Maggiore a Bergamo, nel Duomo di Parma e nel Duomo di Brescia, in quanto alcune note-spesa danno delle interessanti indicazioni su un tema che a mio giudizio è ben lontano dal riuscire marginale.

In questo quadro, il punto di riferimento fondamentale è costituito dalla basilica bergamasca che – in virtù di una documentazione molto ampia – rivela degli orientamenti che investono il lungo periodo: dall'ultimo Cinquecento all'arco temporale considerato in questa indagine. Con riferimento al primo trentennio circa del secolo XVII, nei miei studi precedenti ho chiarito, credo in modo convincente, i seguenti punti¹¹⁵:

I. Le parti principali (voci e strumenti) impegnate nei 'concerti' venivano collocate sui due organi 'grandi', che erano ancora posti "in excelsis", sulle cantorie del transetto (uno *in cornu Epistolae*, l'altro *in cornu Evangelii*, cfr. tavole 1-4). La disposizione dei musicisti ottemperava ad un modello sperimentato nella seconda metà del '500 sia in Santa Maria Maggiore sia in altre chiese dell'Italia settentrionale, come può, per esempio, attestare il Santo di Padova.

II. Tra gli strumenti posti sui due organi, un ruolo rilevante era assegnato ai due violini e in minor misura al cornetto e alle viole.

III. La disposizione cinquecentesca dei tromboni («in choro et organo»)¹¹⁶, si era semplificata in un ruolo dedicato prevalentemente al sostegno delle voci in

¹¹⁵ Cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., e ID., *La musica liturgica tra funzionalità statutaria e prassi* cit.

¹¹⁶ L'opportunità di impiegare il trombone «in choro et organo» è documentata a partire dal 1554, allorché Geronimo Morari ottiene un emolumento «pro recognitione servitutis sue

cantoria. (Ovviamente, ancorché io non avessi individuato documenti che lo attestassero, non escludevo che questi strumenti in alcune occasioni fossero chiamati ad esprimersi sugli organi come prime parti, per esempio nelle canzoni strumentali o nelle sonate).

IV. Quanto al «violon doppio», diverse testimonianze indicavano che il suo uso era circoscritto ad una funzione ancillare dovendo semplicemente «dar maggior corpo alla Musica» «sulla cantoria neli salmi»¹¹⁷. Inoltre, due passi tratti da due ‘suppliche’ – scritte da Giuseppe Dalmasoni nel 1626 – provavano inequivocabilmente che questa prassi in Santa Maria Maggiore era durata a lungo. In considerazione della rilevanza assunta da queste due passi, penso che sia opportuno riproporli:

Io vide che lo poteva sonarlo [il violone] anchora me in quel tempo andar sulla cantoria neli salmi et che potessi poi anchora andar per tempo sugli organi ali choncerti [...] ¹¹⁸
[...] sonar sulla chantoria ali salmi et ali choncerti poi partirmi chon li altri andar sugli organi [...] ¹¹⁹

In questa sede, devo riconoscere che la mia interpretazione delle due testimonianze, offerte da Dalmasoni, è mutata alla luce di una lettura più attenta. Contrariamente a quanto ho affermato nel mio libro, mi pare che i due passi indichino lo spostamento non tanto del violone dalla cantoria all’organo, quanto di alcuni mu-

sonandi ad lecturinum in Ecclesia Dive Marie ultra somam ordinariam quo sibi datur pro sonando in organo»; cfr. *Terminazioni* MIA 1264, 1550-1554, 8 febbraio 1554, ff. 119v-120r; si veda anche la terminazione del 6 settembre 1554 (*ibid.*, f. 150v). Per altre indicazioni, che attestano l’imporsi di questa prassi negli anni successivi, cfr. *Terminazioni* MIA 1265, 1555-1560, 10 febbraio 1558, f. 144v; *Terminazioni* MIA 1266, 1561-1562, 20 agosto 1562, f. 165r; *Terminazioni* MIA 1267, 1563-1566, 9 settembre 1563, f. 56v e 21 agosto 1564, f. 111v; *Terminazioni* MIA 1268, 1566-1569, 20 giugno 1566, f. 33r e 24 luglio 1566, f. 40v. Per quanto attiene al cornetto, pure impiegato «in choro et organo», cfr. *Terminazioni* MIA 1267, 1563-1566, 19 gennaio 1565, f. 132r e *Terminazioni* MIA 1270, 1573-1575, 22 luglio 1574, ff. 118r-v. I ‘concerti’ «in organo», già dagli anni ’60, dovevano assumere nella basilica un rilievo tale da indurre i reggenti a pretendere che nulla fosse lasciato all’improvvisazione; lo attesta esplicitamente uno dei «Capitula organiste» assegnati a Leonardo da Brescia nel 1566: «sia tenuto et obligato nelle feste principali richieder li musici della detta chiesa per far concerti nel organo et avisarli in quel tempo avanti che sarà necessario, atio si possano debitamente provare et parimente se esso organista sara avisato, o, interpellato per far concerti ut supra sia tenuto, et obligato esser diligente et assiduo, acio con opere si veda et conosca la sufficientia di esso organista et suo valore» (Cfr. *Capitoli dei salariati* MIA 1519, 9 dicembre 1566). Sono grato ad Alberto Colzani per aver messo a mia disposizione la copiosa documentazione, da lui acquisita negli anni ’70, sulla vicenda cinquecentesca della cappella bergamasca.

¹¹⁷ Sono espressioni di Giuseppe Dalmasoni; cfr. nota 50.

¹¹⁸ *Scritture* MIA 1452, 1622-1631, f. 264r.

¹¹⁹ *Ibid.*, f. 266v.

sici (oltre a Dalmasoni, un altro suonatore implicato poteva essere Morari ‘obbligato’ a suonare il trombone contralto e tenore in cappella e il violino nei ‘concerti’)¹²⁰. Come dire che almeno Dalmasoni passava dal violone ad un altro strumento, cioè il violino. Questo ‘riassetto’ della cappella dimostra che dall’inizio del secolo ben poco era mutato nella prassi. È quindi del tutto legittimo pensare che nel 1626 compito di Dalmasoni fosse quello, da lui precisato nel 1601, di «concertare con il violino di sopra negl’organi tra un salmo e l’altro, et ove piacerà al maestro di capella»¹²¹.

Ovviamente il paradigma sopra definito – di là da ogni testimonianza documentaria – può apparire troppo rigido, soprattutto in una stagione incline a sperimentare in modo febbrile nuove soluzioni in nome di un *ad libitum* che offre ampi margini alla discrezionalità. Il moltiplicarsi dei ‘cori’¹²² o l’esecuzione di un repertorio al di fuori degli schemi più adusati (si pensi al *Vespro della Beata Vergine Maria* di Monteverdi acquisito nel 1611) comportavano certamente l’esigenza di ridefinire la configurazione della cappella.

È in virtù di questa continua sperimentazione che – superati gli anni immediatamente successivi alla peste del 1630 – Santa Maria Maggiore muta, quantomeno nelle grandi festività, il modello di articolazione impostosi nel periodo precedente, proponendo un’organizzazione spaziale della musica del tutto nuova. Nei documenti, questo mutamento di prospettiva viene segnalato per la prima volta in una polizza, relativa all’ingaggio dei musicisti ‘forestieri’ della città per l’Assunzione del 1637, che distingue tra tre postazioni (cfr. Appendice 1): «organo nuovo», «organo vecchio»¹²³ e cantoria¹²⁴. Questi rilievi vengono ulteriormente chiariti in una

¹²⁰ «Geronimo Morari sonator di trombon et di violino e stato condotto con obbligo di sonar in Capella il trombon contralto, overo trombon tenore, et ne concerti il violino nel modo et secondo l’ordine del maestro di capella [...]» (*Scritture* MIA 1303, 1550-1621, 1619, f. 472v). È bene notare che dopo la crisi del 1617, il numero dei tromboni si riduce ad uno. Questo ridimensionamento, come si è visto (cfr. II.1.), indica una fase nuova nella basilica bergamasca che, negli anni successivi, concederà uno spazio sempre più limitato agli ottoni (cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 166). Ovviamente, tale evoluzione può essere messa in relazione con le rilevanti difficoltà economiche che la MIA dovette affrontare nella terza decade del secolo. Tuttavia a me pare più convincente pensare che su questa scelta abbiano influito nuovi orientamenti di carattere estetico.

¹²¹ *Scritture* MIA 1449, 1600-1605, f. 24r.

¹²² Anche per le prime decadi del ‘600 è documentata la predisposizione di palchi provvisori che ampliano l’articolazione della cappella. A titolo di esempio, il 13 agosto 1611, vengono pagate 36 lire «a Mastro Gio. Antonio Fantone marangone et compagni per spese fatte per le due cantorie per la solennità dell’Assunzione»; cfr. *Giornale* MIA 1200, 1611-1615, f. 41A.

¹²³ La realizzazione dell’organo ‘nuovo’, dotato di tredici registri e collocato *in cornu Epistolae*, fu ultimata da Costanzo Antegnati nel 1597. L’organo ‘vecchio’, messo in opera – sempre da Costanzo Antegnati – nel 1594, venne portato nel 1624 da 9 a 13 registri da Stefano Angelini «per ridurlo alla bontà e perfezione dell’altro» (cfr. LUIGI PILON, *L’attività degli Antegnati nella Basilica*

nota di pagamento successiva (Assunzione del 1640) che giunge, ad un tempo, a precisare quale funzione esercitassero i musicisti sugli organi e ad individuare la cantoria indicata genericamente nel 1637. Più in particolare, la nota evidenzia anzitutto come negli organi grandi della basilica fossero posti i ripieni; in secondo luogo definisce la cantoria come «nuova» («nuova» in quanto realizzata tra il 1628 e il 1629¹²⁵). Siffatta disposizione in tanto riesce fondamentale, in quanto pare imporsi sino allo spostamento degli organi dal transetto al coro (1648-1649) e – almeno per certi versi – anche dopo tale spostamento. Nondimeno, questo schema tripolare, a ben vedere risulterebbe del tutto inadeguato se non venisse ampliato con il ricorso ad un'altra cantoria. Infatti, se i 'concerti' si fossero basati soltanto sulle tre postazioni indicate dai documenti, si sarebbe realizzata una proiezione sonora asimmetrica: i ripieni sui due organi – posti in posizione molto elevata sul transetto – avrebbero trovato un unico referente, cioè a dire i musicisti impegnati nella «cantoria nuova», collocata non già in una prospettiva centrale, ma nell'ambito destro del coro (dal lato dell'epistola). È quindi evidente che – sempre nel coro – di fronte alla «cantoria nuova» doveva essere attiva anche la «cantoria vecchia» (dalla parte del vangelo o, se si vuole, della sacrestia). I documenti, del resto, attestano la presenza in tale cantoria di un piccolo organo realizzato alla fine degli anni '20 da Francesco Antegnati, che sicuramente veniva impiegato anche nelle grandi festività¹²⁶. Oltretutto, sappiamo che nel coro della basilica erano

di Santa Maria Maggiore di Bergamo, in *Gli Antegnati – Studi e documenti di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di Oscar Mischiati, Bologna, Patron, 1995, pp. 255-361: pp. 266-275).

¹²⁴ È possibile che la distinzione sia stata proposta anche negli anni immediatamente precedenti. Un'indicazione, in tal senso, è data da una polizza, scritta per la Natività del 1634, che distingue i musicisti collocati sull'organo vecchio da quelli posti sull'organo nuovo. Non viene, però, rilevato un terzo insieme. Con ogni probabilità, anche in considerazione del numero limitato dei musicisti impiegati, si trattava di un'articolazione fondata su due cori (cfr. *Spese* MIA 1392, 1633-1644, f. 16^{bis}).

¹²⁵ I documenti contabili (*Spese e Giornale*) riportano diversi pagamenti effettuati (dal maggio 1627 al maggio 1628) per la realizzazione della cantoria. In una nota del 10 luglio 1627, per esempio, si parla di «opere fate a romper per far lusso per andar su la Canturia et romper per far la Canturia nova» (*Spese* MIA 1391, 1611-1633, f. 115); in una successiva polizza, vengono registrate «opere fate a far la Cantoria in mezo a li piloni» (*ibid.*, 14 agosto 1627, f. 434).

¹²⁶ Una delibera del 3 aprile 1628 definisce, ad opera ultimata, il compenso da attribuire a Francesco Antegnati. Il documento, ed è il particolare che qui interessa, indica chiaramente la collocazione di questo organo: «[...] si è fatto far un'organo [sic] di cinque registri sopra la cantoria vecchia di pietra situata nella Chiesa di S. Maria» (*Terminazioni*, MIA 1281, 1623-1634, f. 148v). Con riferimento alla collocazione di questo piccolo organo, Luigi Pilon – nel suo ben documentato contributo sull'attività degli Antegnati a Bergamo – afferma che la cantoria 'vecchia' si trovava alla destra del coro (*in cornu Epistolae*). In realtà, sulla scorta di quanto osservato alla nota 125, è evidente che in quella posizione era situata quella 'nuova'. Oltretutto, in caso contrario, sarebbe affatto inspiegabile la realizzazione di una nuova cantoria nel 1648 in cornu Evangelii (cfr. nota 132), concepita come un vero e proprio calco di quella che fino al 1648 era considerata

disponibili altri due organi: lo attesta una delibera, adottata dalla MIA il 28 maggio 1638, che invita perentoriamente i musicisti a non risolvere il loro impegno in tali strumenti:

Vedendosi abbandonati gli organi grandi di S. Maria dalli cantori, li quali per maggior loro comodità si vagliono continuamente delli organi del choro, onde gli organi grandi restano consumati dalla polvere, et dalle immondizie; si è posto parte che li cantori, siano obligati cantar ogni festa qualche cosa sopra gli organi grandi¹²⁷

Nondimeno, ad ampliare ancor più le possibilità della cappella, nelle maggiori solennità (soprattutto l'Assunzione) veniva realizzata una cantoria provvisoria che era proposta sicuramente in un luogo centrale della basilica, non lontano dal 'pubblico' dei fedeli. Nelle fonti amministrative ricorre spesso l'espressione «canturia di mezo» che, in un caso, diviene più esplicita allorquando, nel 1643, Alessandro Fantoni afferma di «haver fatto et disfatto la canturia nel mezo della chiesa»¹²⁸. Quale ruolo esercitasse questa «canturia di mezo» è facile intuirlo. In un contesto che poteva articolare quattro cori disponendoli sugli organi grandi e – in posizione più arretrata e meno elevata – sulle due cantorie del coro, la postazione centrale rappresentava il palcoscenico ideale per l'esibizione dei grandi solisti impegnati in un evento tanto votato all'esito spettacolare, da tradurre la malia di una scoperta teatralità. Questa mia conclusione è, oltretutto, corroborata da una presa di posizione della MIA – attinente all'Assunzione del 1658 - che non lascia margini di dubbio:

'nuova' (PILON, *L'attività degli Antegnati nella Basilica di Santa Maria Maggiore* cit., p. 276). È interessante notare che nell'agosto del 1633, sulla cantoria 'nuova' viene collocato l'organo, preso a no-lo, di San Pancrazio (*Spese MIA 1391, 1611-1633*, f. 203).

¹²⁷ Cfr. PADOAN, *Un modello di mediazione* cit., p. 22. La fonte non chiarisce, purtroppo, l'esatta collocazione degli strumenti. Come noto il termine 'coro' è molto generico e può indicare, oltre che lo spazio liturgico, un gruppo di musicisti o – più raramente e in modo patentemente approssimativo – una cantoria. Nel caso in questione, si potrebbe ipotizzare che i due organi fossero collocati sulle due cantorie ('vecchia' e 'nuova') giustapposte e situate nel coro. In ogni caso, che ci fossero due organi in coro è testimoniato anche dal seguente passo tratto da un'effemeride, scritta da Donato Calvi nel 1616: «[...] non v'è in somma questa Chiesa bisognevole d'alcun cosa che possa renderla maestosa; tiene quattro canturie di intagli poste ad oro; due organi nel choro perfettissimi [...]» (DONATO CALVI, *Effemeride sacro profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi et territorio*, 3 voll., Milano, Francesco Vigone, 1676, vol. I, pp. 290 e ss.; la cit. è tratta da GIANFRANCO MORASCHINI, *Gli organi di Santa Maria Maggiore a Bergamo – Sei secoli di storia*, Turris Editrice, Cremona, 1999, p. 78).

¹²⁸ *Giornale*, MIA 1206, 1641-1643, 23 ottobre 1643, f. 364. A dire il vero la disposizione di una cantoria centrale non è una novità assoluta di questi anni. Già nel 1623, Dalmasoni parla di «canturia tramezo la giesa» (*Spese MIA 1391, 1611-1633*, f. 187). Tuttavia non siamo in grado di chiarire quale funzione assumesse nei 'concerti'.

Essendo stati invitati alla solennità de l'Assonta il R.D. Rocco basso et D. Carlo Antonio Grasso tenore conformemente al solito, recusarno di venire mentre non fossero stati collocati sopra la cantoria nel mezzo della chiesa, luogo principale conspicuo, et destinato alli più qualificati virtuosi, così che rifiutarono l'invito con termine poco proprio e meno corrispondente al suddetto cortese et amorevole invito, e perciò si manda parte che in qualsivoglia solennità della chiesa non vengano più ammessi frà li musici [...]¹²⁹

Mi sembra indiscutibile sostenere che in un luogo «destinato alli più qualificati virtuosi» dovessero essere collocati prevalentemente i musici provenienti da altre città per i quali la MIA non badava a spese. Non è escluso, tuttavia, che i migliori musici attivi in modo stabile nella cappella, suonassero o cantassero a fianco di questi «virtuosi». Gli altri componenti salariati, con un profilo professionale più modesto, erano probabilmente distribuiti nelle cantorie meno ambite, una per tutte quella «vecchia» non considerata dalle polizze.

Ma – di là da queste congetture – il versante inquadrato dalla composizione delle varie cantorie rivela difficoltà interpretative insormontabili, in quanto i documenti giungono a precisare nel dettaglio soltanto la collocazione dei musici 'forestieri', provenienti dalla città, limitatamente all'Assunzione degli anni 1637 e 1639-1641 e alla Natività del 1640 (cfr. Appendice 1). Da quanto emerge dalle liste-spesa relative a questi anni, la linea di tendenza molto evidente è quella di porre sugli organi, come ripieni, esclusivamente le parti vocali. L'unica eccezione è costituita dai ripieni nell'organo 'nuovo' che, nell'Assunzione del 1640, si valgono della presenza di un violinista. La cantoria 'nuova', invece, rivela una preponderanza dei suonatori (nell'Assunzione del 1639, tuttavia, compare un gruppo composto da soli strumenti).

La rilevazione, nel suo insieme, presenta margini di dubbio non trascurabili per due ragioni: anzitutto – come si è osservato – non conosciamo quale fosse la destinazione dei componenti il complesso stabile di Santa Maria; in secondo luogo è pressoché sicuro che anche nelle festività più importanti intervenissero elementi (in larga misura *pueri*) non gratificati da alcun compenso e quindi non registrati nella contabilità della MIA (cfr. II.3). Nondimeno – accertati questi limiti - il modello abbozzato dalle fonti documentarie alla fine degli anni '30, nella sua proiezione nello spazio liturgico, si muove nel segno di una concezione che si esplica pienamente nel periodo immediatamente successivo che vede come mae-

¹²⁹ *Terminazioni* MIA 1284, 1658-1668, f. 46r. I due cantori erano attivi nella cappella del Duomo. Carlo Antonio Grasso, in una supplica - senza data ma scritta sicuramente alla fine del 1658 - chiede ai reggenti di «trattare tal parte» chiarendo i motivi del suo rifiuto: «[...] essendo io avisato di esser posto frà gl'ultimi cantanti, convenni ricusar l'invito, et privar me stesso del compiacimento di tributar alle VV. Sig.^{rie} Ill.^{me} la servitù mia, per non ricever tanto pregiudicio, et degradar me medesimo [...]» (*Registro delle lettere*, MIA 1678, 1644-1665, f. 411r). La supplica non ottenne alcun esito, come si evince da una successiva istanza (letta in Consiglio il 12 agosto 1659) in cui il musico chiede di nuovo alla MIA di «devar ogni impedimento» (*ibid.*, f. 427r).

stro di cappella, Giovanni Battista Crivelli (1642-1648). Sospinto da nuove ragioni ed istanze estetiche, il contributo del musicista si esprime, sin da subito, in un impegno patentemente finalizzato all'incentivazione della sontuosa policoralità barocca. I 'concerti' a cinque cori per l'Assunzione del 1642¹³⁰ dovettero rappresentare per la città di Bergamo un evento senza precedenti, come può chiarire l'ingaggio di ben dieci musicisti provenienti da diverse città del Nord (cfr. Appendice 1) per una spesa complessiva di lire 1.582,05, una somma allora davvero ragguardevole¹³¹. Ma, nel contempo, i 'concerti' del 1642 si rivelarono come l'occasione ideale per tradurre tutte le virtualità del modello policorale sperimentato da chi lo aveva preceduto. In effetti, le scelte operate dal compositore sembrano iscriversi perfettamente in questo nuovo orizzonte solo a considerare il nolo del piccolo organo di Giovanni Rogantino per la cantoria centrale.

Va detto che dopo il 1648 la disposizione spaziale delle fonti di suono dovette – almeno per certi versi – mutare. Lo spostamento degli organi grandi¹³² dal transetto alle due cantorie che ancora oggi si apprezzano nel coro (cfr. Tavola 4), comportò non solo la definizione di un diverso spettro sonoro, sì anche nuove opportunità nella distribuzione dei vari gruppi vocali e strumentali. La documentazione in mio possesso non è in grado di chiarire pienamente come venissero esplicate queste opportunità. Negli anni '50, certamente, permangono alcune co-

¹³⁰ *Terminazioni* MIA 1282, 1634-1649, 20 maggio 1642, f. 181r. In ordine al numero dei cori, è l'unica annotazione precisa riscontrata nelle fonti.

¹³¹ L'impegno del musicista fu riconosciuto dai Reggenti con una gratificazione: «Al s.^r Gio. battista Crivelli, maestro di Capella di S. Maria si diano 2 some di formento et sei brente di recognitione delle straordinarie sue fatiche fatte nella solennità dell'Assonta passata» (*ibid.*, 18 agosto 1642, f. 186r).

¹³² In concomitanza con lo spostamento degli organi venne costruita una nuova cantoria (*in cornu Evangelii*) che prese il posto di quella vecchia. Il contratto per quest'opera, sottoscritto il 5 ottobre 1648, dispone che essa «sia in tutto et per tutto conforme a quella [...] già fabbricata dalla parte del campanile» (*Scritture* MIA 1305, 1631-1637, f. 736r). La cantoria non venne ultimata nel Natale del 1648 - come previsto dal contratto - ma solo nel febbraio del 1649. La collocazione del secondo organo fu effettuata subito dopo dai fratelli Antegnati (cfr. *Giornale* MIA 1208, 1647-1649, ff. 410, 422, 527). Una puntuale ricognizione documentaria di questa vicenda è proposta da PILON, *L'attività degli Antegnati nella Basilica di Santa Maria Maggiore* cit., pp. 280-283. Mette conto sottolineare come già nel 1624, la MIA avesse preso in seria considerazione l'ipotesi di spostare nel coro i due organi grandi. Luigi Pilon ha pubblicato un interessante documento che mette bene in evidenza con quale attenzione agli effetti sonori intendessero procedere i Deputati. La loro relazione, dopo aver rilevato come gli organi fossero posti «in sito poco proporzionato et poco comodo o conveniente al servizio del coro et della chiesa et senza la debita corrispondenza con le cantorie», sottolinea l'esigenza sia di coinvolgere nel progetto degli esperti, sia di effettuare delle prove concrete con i musicisti: «faremo venir da Milano o da altronde uno o due periti nell'architettura, et consulteremo bene questo negozio così con loro, come con li musicisti et con gentil'huomini intelligenti, et faremo esperienza con palchi posticci et con gli organetti di quelli partiti che saranno stimati più a proposito [...]» (*ibid.*, pp. 333-334).

stanti che consentono di cogliere segni di continuità con la prassi sperimentata nei decenni precedenti: dal collaudato uso dei ripieni sugli organi grandi alla preminenza accordata alla cantoria centrale. In questo quadro, emblematico risulta il periodo nel quale Maurizio Cazzati dirige la cappella di Santa Maria (1653-1657). Un quinquennio che se da un lato si distingue per il contributo straordinario esperito dal musicista nell'aggiornamento del repertorio, dall'altro si impone per la promozione di una serie, pressoché ininterrotta, di 'concerti' di alto profilo per la più importante ricorrenza mariana. Il vertice assoluto di questa serie rimanda indubbiamente al 1656 che presenta un insieme vocale-strumentale senza precedenti: 13 musicisti salariati della basilica, più 37 'forestieri' (21 attivi in Bergamo e 16 provenienti da altre città, cfr. Appendice 1). I documenti amministrativi registrano la realizzazione di due cantorie provvisorie¹³³ e il nolo di tre organi. Tra i 'forestieri' troviamo due organisti: uno di Milano, l'altro di Alzano. A fronte di cinque strumenti disponibili (2 grandi e tre positivi noleggiati) il loro numero appare insufficiente in quanto, nel 1656, la cappella può contare soltanto su un organista stabile, Giovanni Battista Quaglia. La nota-spese chiarisce soltanto la posizione di Natale d'Alzano che – come accade in altre ricorrenze – siede all'organo «2° grosso». Possiamo pensare che al primo organo grande suonasse il titolare, Giovanni Battista Quaglia, e all'organo piccolo sulla cantoria centrale del 'concerto' il musicista di Milano. Agli altri due strumenti noleggiati, dovevano forse essere impegnati due salariati che – ad onta del diverso ruolo rivestito nella cappella – erano in grado quantomeno di accompagnare. Lo stesso problema si riscontra in altri anni, soprattutto in relazione all'assenza del secondo organista 'provisionato'. Nel 1655 le difficoltà di interpretazione aumentano in quanto il nolo di tre piccoli organi è accompagnato soltanto dall'ingaggio del solito Natale di Alzano assegnato all'organo 'grosso'. Anche in questo caso ritengo che l'unica soluzione possibile sia quella da me proposta per l'Assunzione del 1656.

Il periodo successivo alla partenza del Cazzati, non si discosta dagli orientamenti adottati da un maestro che si era fatto particolarmente apprezzare in Santa Maria. Notevoli risultano soprattutto le celebrazioni del 1657 e del 1659 (cfr. Appendice 1). Nella prima, in cui figura Pietro Andrea Ziani¹³⁴ come maestro di cappella, il contributo dei 'forestieri' venuti in gran parte da Venezia è certamente degno di nota. Nella seconda, intervengono tre organisti 'forestieri' che si uniscono al titolare Giovanni Battista Quaglia. Due dei 'forestieri' siedono agli organi grandi con i ripieni, il terzo – ingaggiato come «organista del duomo per il concerto» – è al piccolo organo («organino in la meza luna») sulla sola cantoria prov-

¹³³ *Giornale MIA* 1211, 1656-1658, 31 dicembre 1656, f. 220.

¹³⁴ Cfr. COLZANI, *La cappella musicale di Santa Maria Maggiore* cit., pp. 32-33.

visoria, predisposta «in mezzo alla chiesa»¹³⁵. Rimane da chiarire la posizione del Quaglia, visto che nelle spese non vi è traccia di un quarto organo. L'unica possibile spiegazione credo rimandi o ad una disattenzione di chi ha redatto i documenti amministrativi o a una lacuna nelle fonti¹³⁶. Come in altre festività, non è da escludere una suddivisione della cappella (composta da 37 elementi tra 'provvisionati' e 'forestieri', cfr. Tabella 1), in un numero di cori superiori a quattro (con il ricorso al violone come continuo); d'altro canto l'intervento di due elementi «con la batuta in ripieni» sugli organi grandi non mi pare possa essere giustificata soltanto con la lontananza dei gruppi.

La disponibilità di un ampio organico vocale-strumentale doveva, del resto, indurre a moltiplicare le fonti di suono per meglio esplicitare gli effetti delle giustapposizioni timbriche e degli andamenti dinamici tipici dello stile policorale. È plausibile che la disposizione spaziale degli organici in Santa Maria fosse, almeno in parte, suggerita da San Marco. Soprattutto nella configurazione in atto fino allo spostamento degli organi grandi (1648), le omologie con il modello veneziano proposto da James Moore¹³⁷ sembrano evidenti. Moore ha ricostruito tale modello sulla base di un dipinto, appartenente alla Ca' Morosini, in cui viene rappresentato un momento dei 'concerti' tenuti in San Marco nel 1690 (cfr. Tavola 5). Nell'importante documento iconografico, che offre un'immagine solo del lato destro del presbiterio (l'altro lato è intuibile in una proiezione a specchio), le voci di ripieno, in numero di otto, sono poste sugli organi grandi nella posizione più elevata¹³⁸. Nelle nicchie che si trovano, ad un'altezza inferiore e su livelli diversi in prossimità della iconostasi, sono collocati altri due gruppi. La prima nicchia propone tre viole da braccio ed un violone; la seconda – sottostante alla prima – tre cantori con un non meglio identificato strumento a corda. Moore ritiene che questa distribuzione dei componenti la cappella fosse quella richiesta in alcune delle composizioni di Monteverdi, Rovetta e Cavalli; di fatto, «this painting may repre-

¹³⁵ Per la predisposizione della cantoria provvisoria cfr. *Giornale MIA* 1212, 1659-1661, 13 settembre 1659, f. 73.

¹³⁶ Ovviamente vi è un'altra possibilità: che la mia indagine archivistica non abbia colto il documento. Un'altra difficoltà deriva, poi, dall'assenza di una secondo palco provvisorio ove collocare l'organo affidato al Quaglia. Tuttavia è opportuno riconoscere che stabilire il numero dei palchi disponibili riesce problematico anche in relazione al fatto che nella basilica – almeno in alcuni anni - vi potevano essere cantorie di legno presumibilmente stabili (cfr. *Terminazioni MIA* 1281, 1623-1634, 17 maggio 1627, f. 132v). In ogni caso, non è da escludere che – come ipotizzato da Noel O' Regan in ambiente romano – una cantoria potesse ospitare due o più cori (O' REGAN, *The Performance of Roman Sacred Polychoral Music* cit., pp. 113 e 128).

¹³⁷ MOORE, *Vespers at St. Mark's* cit. pp. 106-110.

¹³⁸ Nel dipinto, alla destra degli organi e al loro stesso livello, secondo Moore «is an oblong object which may be one of the *organetti*» (*ibid.*, p. 106).

sent the precise position of musicians for large-scale *concertato* works throughout the *Seicento*¹³⁹.

È evidente che le differenze tra Santa Maria e San Marco sono rilevanti. La diversa conformazione architettonica delle due chiese impedirebbe, in ogni caso, l'adozione di scelte di campo pienamente assonanti. Inoltre, se si considera la dimensione acustica, come rileva giustamente Moore, i 'concerti' raffigurati nel dipinto sono ideati e realizzati per privilegiare l'ascolto nel presbiterio ove appaiono soltanto le autorità, in *primis* la Signoria. In Santa Maria avviene l'esatto contrario in virtù di una cantoria centrale che sembra a contatto del 'pubblico'. Siamo quindi di fronte a due concezioni ben distinte. Tuttavia, non mancano importanti punti di convergenza, che rimandano alla disposizione dei ripieni negli organi grandi e alla 'visibilità' dei solisti.

IV.2. Duomo di Parma: «Parti di concerto dell'organo», «Parti di Cappella In Cantoria» e «Istromenti in Cantoria»

Per certi versi, pure problematica appare l'articolazione della cappella nel Duomo di Parma. Questo è dovuto, in larga misura, al fatto che i mandati della Fabbriceria riportano indicazioni abbastanza precise soltanto per gli anni 1657-1660. Tali indicazioni definiscono una prassi che si allontana sostanzialmente da quella adottata sia in San Marco, sia in Santa Maria. Anzitutto, nelle polizze, i musicisti sono spesso classificati in tre categorie che sono delineate in modo inequivocabile nelle liste redatte per la Pasqua del 1659 (cfr. Appendice 2) e soprattutto per la Pasqua del 1660. Nella prima polizza si distingue tra «parti di concerto per l'organo», «Instrumentisti» e «Parti di ripieno per la Capella»; nella seconda tra «Parti di concerto dell'organo», «Parti di Cappella In Cantoria» e «Istromenti in Cantoria». In questo schema tripolare, dovrebbero iscriversi anche quelle occorrenze che riportano solo due 'campi' di appartenenza, ma distinguono in modo netto le tre componenti (Assunzione 1657, Santa Croce 1658, Sinodo, Assunzio-

¹³⁹ Ad avvalorare questa conclusione, Moore propone una disposizione delle parti indicate nelle *Musiche Sacre* (1656) di Francesco Cavalli seguendo l'articolazione suggerita dal dipinto. L'intuizione dello studioso statunitense riesce abbastanza convincente, anche se mi pare interpreti in modo troppo rigido alcuni dati rilevati nelle fonti. Per esempio, nel definire quanti elementi dovessero essere impegnati nell'esecuzione delle *Musiche Sacre*, egli si rifà strettamente alle affermazioni di Giovanni Rovetta, il quale - in una nota del 1653 - stabilisce in 40 il numero ideale dei cantori per la cappella. Così Moore giunge a costruire un organico di 40 voci suddividendolo in 8 solisti e 32 parti per i ripieni, distribuiti in quattro gruppi simmetrici (*ibid.*, p. 110). Si tratta - ovviamente - di una soluzione possibile, ma non probabile laddove solo si consideri lo spettro di oscillazione degli organici che - come ho affermato in precedenza - mutano di continuo in ragione di diverse variabili, raramente indicate dalle fonti.

ne 1659 e Pentecoste 1660¹⁴⁰). È ipotizzabile che questo modulo tripartito fosse adottato anche nel periodo precedente, quantomeno nelle ricorrenze ove intervenivano organici particolarmente numerosi. Mi pare, poi, incontestabile che la suddivisione proposta a livello contabile si traduca fattualmente nella segmentazione dell'insieme in tre 'cori'. In questa direzione, non ci sono dubbi in ordine alla collocazione dei cantori: i solisti «su l'organo», i ripieni sulla cantoria giustapposta all'organo (ove presumo fosse disponibile un 'positivo'¹⁴¹, cfr. Tavola 6). Quanto agli strumenti, mi pare che il mandato per la Pasqua del 1660 lasci margini di dubbio molto limitati: essi dovevano essere posti accanto alle voci nella cantoria dei ripieni, componendo un gruppo autonomo.

Una conferma di questa collocazione viene da un'immagine dipinta da Ilario Spolverini in occasione delle nozze di Elisabetta Farnese con Filippo V di Spagna (1714)¹⁴². Si tratta di una ripresa molto ampia che inquadra tutto il coro e, quel che più interessa, giunge fino a comprendere la cantoria (dell'epistola) ove è raffigurato un buon numero di musicisti. Il dettaglio della cantoria è ben visibile in una versione incisa da Francesco Maria Francia¹⁴³ (cfr. Tavola 7), ove suonatori e cantori appaiono strettamente affiancati gli uni agli altri senza soluzione di continuità. Nondimeno, i due gruppi risultano abbastanza distinti; come dire insomma che il singolare affollamento non impedisce alle due compagini di essere autonome. Ovviamente è possibile una lettura diversa che, per esempio, unisca alcuni strumenti al coro delle voci, ma si tratterebbe di una assunzione non confortata dalle fonti da me considerate¹⁴⁴. A meno che il dipinto di Ilario Spolverini, sempre che

¹⁴⁰ Nella lista relativa alla Pentecoste del 1660, le quattro voci di ripieno (un contralto, due tenori e un basso), che figurano «Su la Cantoria» accanto a sette suonatori (due violini, una viola da braccio, due cornetti, un trombone ed un chitarrone), sono impegnate soltanto nella messa (cfr. AFP, *Mandati* F 7, 1660-1681). È presumibile che, almeno nel vespro, intervenissero cantori non retribuiti.

¹⁴¹ Davvero scarsi risultano i pagamenti sia per il nolo di un organo, sia per l'ingaggio di un secondo organista. Non è improbabile quindi che nella cantoria (*in cornu Epistolae*) vi fosse un 'positivo' di proprietà della Fabbriceria.

¹⁴² Il dipinto è conservato alla Palatina di Parma.

¹⁴³ L'incisione è parzialmente riportata anche in MARCO PELLEGGI, *L'organo della Cattedrale di Parma*, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, Parma, p. 55.

¹⁴⁴ Che gli strumenti non si fondessero con le voci sembrerebbe provato non solo dalla distinzione effettuata in diverse polizze, ma anche dalla presenza della tiorba in cantoria («Parti per Capella») – e non nel folto numero degli strumenti – nella Pasqua del 1658. In altri termini, la separazione della tiorba dagli altri strumenti in un contesto contabile molto preciso, non dovrebbe essere considerato un fatto accidentale. Inoltre, siffatta separazione potrebbe essere spiegata con la disponibilità di un chitarrone nella compagine dei suonatori che – oltretutto – registra l'apporto, non trascurabile per il Basso Continuo, di un trombone e di una «viola grossa» (violone).

sia attendibile, colga nel 1714 modalità informate a criteri nuovi, non in sintonia quindi con quelli degli anni '50.

Tuttavia, a livello teorico, non si può escludere che nell'ampio ed articolato quadro delle festività celebrate nel '600, fosse possibile un'organizzazione diversa dell'insieme vocale-strumentale. Più in particolare, non sembrerebbe azzardato pensare alla disponibilità di una terza postazione (stabile o provvisoria) dedicata ai suonatori. Sebbene i documenti da me acquisiti non propongano alcuna indicazione in proposito, vien fatto di supporre che il complesso strumentale trovasse spazio in una posizione centrale del coro. D'altro canto, che si facesse musica in determinate occasioni anche nel coro, è congettura non del tutto infondata se è vero che in un mandato del 1617 si parla di un organo «da basso»¹⁴⁵.

Ad ogni buon conto, credo che le due ipotesi da me avanzate non siano incompatibili. Fermo restando che i cantori erano situati sulle due cantorie, la composizione dei cori e la disposizione spaziale degli strumenti dovevano seguire orientamenti intesi a mediare tra presupposti estetici e opportunità dettate da un campo di variabili molto esteso. Ogni mutamento, quindi, era legittimato da una prassi necessariamente flessibile.

IV.3. Convergenze con il Duomo di Brescia

È interessante notare come alcuni parametri del modello parmigiano trovino riscontro nel Duomo Vecchio di Brescia ove, nel '600, vengono celebrate con grande solennità i giorni dell'Invenzione e dell'Esaltazione delle SS. Croci, non-

¹⁴⁵ «Essendo l'Organo da basso della Chiesa Cathedrale in malissimo termine per esser stato quasi tutto rosiccato dalli sorci le canne piccole, et pieno il sommiero di sterco et per interno fatto un nido, come riferiamo noi D. Francesco Pia, et D. Aurelio Bottono, et potrà riferire il Campannaro, et che per haver accomodato detto organo, et ridotto à perfectione merita scuti quindeci da lire 7.6 et per fede /Io D. Aurelio Bottoni affermo quanto di sopra /Io D. Francesco Pij affermo ut supra /Io Vincenzio Bonizzi affermo ut supra [...]»; AFDP, *Mandati* F 4, 1613-1618, 15 dicembre 1617. Non è escluso che questo strumento sia lo stesso che nel 1639 viene accordato da Aurelio Bettoni e Cristoforo Rangone: «Facio fede Io infrascritto [Giacinto Merulo] come il S.^r D. Aurelio Bettoni et il Sig.^r Christoforo Rangone di compagnia hanno accordato l'organo piccolo di questa Cathedralre per la festa di S.^{to} Bernardo dell'anno passato 1639 [...] Il Cancelliere della fabrica spedisca alli sopradetti SS.^{ri} Bottone e Rangone un mandato di lire quattrocento cinquanta dovend'essi accomodare di presente anco l'organo grande [...]» (AFP, *Mandati* F 5, 1631-1644, 30 aprile 1640). È, tuttavia, possibile che le indicazioni del 1639 si riferiscano all'organo della cripta. Costruito negli anni 1607-1608 da Bernardino Virchi, lo strumento era dotato di otto registri, cfr. RENZO GIORGETTI, *Gli organi del Duomo di Parma*, in «Aurea Parma» LXXVI/2 (1992), pp. 141-159: pp. 145 e 151-152. Ad accreditare questa ipotesi soccorre il riferimento del documento alla festa di San Bernardo Abate, la cui cappella con arca sepolcrale si trovava nella cripta (devo questa segnalazione a Fabrizio Tonelli).

ché i venerdì di quaresima. Promotrice di questi singolari eventi musicali è la Cappella delle SS. Croci, un'istituzione del tutto indipendente dal Duomo le cui origini risalgono al XVI secolo¹⁴⁶. I 'concerti' della Compagnia, che trovano tra il 1637 e il 1650 la loro migliore stagione, rappresentano una testimonianza rimarchevole perché denotano – ad un tempo – una chiara linea evolutiva nella selezione degli organici e una prassi policorale tanto ben definita, quanto coerente nel suo decorso diacronico. Per quanto attiene al primo versante, vien fatto subito di notare come il 1637 sia momento di cesura visto che la composizione del gruppo dei suonatori, dopo la celebrazione dell'Invenzione, muta sensibilmente. Le polizze per l'Invenzione del 1637 registrano, infatti, una compagine formata da nove strumenti: due violini, una viola da braccio, un violone, un cornetto, tre tromboni ed un fagotto. (È legittimo pensare che i criteri sottesi a questa composizione fossero quelli adottati negli anni precedenti, per i quali abbiamo una documentazione generica). Sempre nel 1637, con la festività successiva (l'Esaltazione), i trombonisti vengono meno quasi del tutto¹⁴⁷, mentre nessuna occorrenza appare per i suonatori di cornetto. La semplificazione dell'organico, come in Santa Maria Maggiore a Bergamo, va a tutto vantaggio degli archi.

Per quanto concerne il versante della policoralità, il modello di articolazione è lo stesso adottato nel Duomo di Parma: i solisti «in organo», i ripieni «in Capella» e poi gli «Istrumenti». Rispetto a Parma, l'unica variante sostanziale è costituita dalla collocazione degli unici due violini «in organo», sicché tra gli «Istrumenti» prendono posto soltanto le viole, il violone e – in alcuni casi – il chitarrone. Quale fosse il luogo assegnato alla «Capella» e agli «Istrumenti» non è specificato nelle fonti. Tuttavia un documento del 1678, redatto per la cerimonia funebre del vescovo Marino Zorzi, può fare luce su questo importante aspetto. I 'concerti', promossi dal Capitolo del Duomo, in quell'occasione vedono i solisti, *more solito*, «In organo», i ripieni «In choro» e gli strumenti «In cantoria» (probabilmente quella di fronte all'organo)¹⁴⁸. Una disposizione, questa, non casuale in quanto prevista espressamente dai capitoli assegnati dai reggenti al maestro di cappella, nel 1680, con riferimento alle festività maggiori¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Cfr. FRANCESCA MASCOLI, *La cappella delle SS. Croci nel Duomo di Brescia*, in *Barocco Padano 3*. Atti dell'XI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 16-18 luglio 2001, a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2004, pp. 321-345.

¹⁴⁷ Gli ingaggi di suonatori di trombone – dopo l'Esaltazione della Croce del 1637 – sono limitati alla presenza di un solo esecutore, registrato nelle polizze redatte per l'Invenzione del 1649 e per l'Esaltazione dell'anno successivo (*ibid.*, pp. 326-328).

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 333-334.

¹⁴⁹ Si tratta dei «Capitoli et obligationi à quali è tenuto il Signor maestro di Capella della Chiesa Cattedrale di Brescia». Riporto i due primi capitoli che mi sembrano di indubbio interesse: «Primo il Signor maestro di Capella sia tenuto et obligato in tutti li giorni festivi et solennità nelle

Questa convergenza, sia pure parziale, tra il duomo di Parma e quello di Brescia è abbastanza sorprendente. È pressoché impossibile cogliere i fattori che hanno indotto le due cappelle a muoversi in una direzione diversa da quella inquadrata da Santa Maria Maggiore e da San Marco. Una risposta convincente dovrebbe chiarire anzitutto in che misura l'assenza del secondo organo stabile e le peculiarità del contesto architettonico abbiano influito nelle scelte di indirizzo delle due cattedrali. E poi andrebbe valutato il peso della tradizione che determina il persistere di identità particolari ad onta di una accertata *koïnè* lombardo-padana.

quali canta la messa e Vesperi alcuno delli reverendissimi signori Canonici far la musica a due Chori, cio è in organo et in Choro con quella Quantità di musici che sarà necessaria, et come è solito, dovendo il medesimo signor maestro di Capella a sue spese condurre persona atta a sonare il contrabbasso, o Violone da Gamba nelle solennità, che canta il Reverendissimo signor Canonico, quando non si sona l'organo, nelle quali debba far la musica con quella maggior quantità di voci che sarà possibile per cantare a capella con il conveniente decoro. 2° Nella Solennità di Natale di N.S. di Pasqua di Resurrezione, della Pentecoste, et in ogn'altra, che Monsignor Illustrissimo et reverendissimo vescovo cantará, farà la musica a tre cori cioè in choro, in organo et in cantoria, con intervento de musici straordinari, et istrumenti musicali et concerti [...]. Il documento (Archivio della Curia di Brescia, 1680, busta 46, ff. 85v-87r) è riportato in ELIANA GUERRA, *Aspetti della vita musicale nel duomo di Brescia nell'età barocca*, tesi di laurea, Università Cattolica di Brescia, a.a. 2000-2001, pp. 98-101.

APPENDICE 1. Musicisti ingaggiati per l'Assunzione della B.V.M. in Santa Maria Maggiore a Bergamo (1637-1659) *

Spese MIA 1392, f. 308r

1637: Assunzione della B.V.M.

	organo nuovo		
Spinelli ¹⁵⁰	Basso	£	9
Pre. di S. Francesco [T.]		£	15
Balsamo [Antonio]	Tenore	£	9
D. Benedetto [Scanti]	Alto	£	9
organista Cochierino ¹⁵¹		£	18
	organo Vecchio		
Basso d'Alzano		£	10
Piegacisi ¹⁵² [Bartolomeo]	Tenore	£	12
Talpino [Sebastiano]	Alto	£	9
Trombone		£	10
Violino scolaro del n.ro Violino		£	6
Organista		£	15
	Cantoria		
Violino d'Alzano		£	12
Violino Pre. di S. Leonardo		£	9
Chitarrone		£	9
Soprano di Valtellina [Francesco Rogantino]		£	9
sono in tutto		£	161
[nolo organo del Rogantino] ¹⁵³			

* L'Appendice riporta – in numero molto limitato – anche polizze relative ad altre solennità (Natività della B.V.M. e Pasqua). L'asse di selezione rimanda al rilievo, del tutto singolare, assunto da queste ricorrenze negli anni indicati. Più in particolare, le liste redatte per la Settimana Santa e le festività pasquali risultano importanti in quanto attestano l'imporsi di nuovi orientamenti alla fine degli anni Cinquanta. Gli elenchi sono stati realizzati seguendo le note contabili proposte dalle *Spese*. Tuttavia i dati di questa fonte sono stati verificati sulla scorta di indicazioni espresse dal *Giornale* e dalle *Terminazioni*. La trascrizione dei documenti (ad eccezione dell'intestazione che ottempera a criteri di uniformità) è conservativa. Le varianti che caratterizzano alcuni nomi e cognomi sono state risolte adottando la 'lezione' più frequente (della diversa formulazione danno conto, nondimeno, le note). Le parentesi quadre indicano un'integrazione o – nel caso contengano tre punti [...] – l'omissione di una parte non fondamentale della polizza. Il segno <...> rileva lacune imputabili a danni subiti dal supporto cartaceo o termini illeggibili. Per le abbreviazioni, cfr. Tabella 1. Le cifre concernenti i pagamenti sono in lire, soldi e denari.

¹⁵⁰ Spinello.

¹⁵¹ Cocchierino e Cocchiarino.

¹⁵² Piegacisi e Plegacisi.

¹⁵³ Non viene riportato il nolo dell'organo di Giovanni Rogantino, registrato in un'altra polizza: «imprestanza del mio organo per la Sonta et Natività della Madonna £ 18.12. Item la portatura spesa nella fachini £ 3.5» (*Spese* MIA 1392, 1633-1644, 22 ottobre 1637, f. 68r).

Spese MIA 1392, f. 310r

1637: Assunzione della B.V.M.

Uno basso, uno Tenore, uno soprano et un fagotto venuti da
Milano avendo computato il

basso d.ni	12	
tenore d.ni	12	
Soprano d.ni	6	
fagotto	10	
Spesa carrozza et spesa nel viaggio nel venire e nel ritorno d.ni	11	
[tot] d.ni	51	£ 479,8
Al s. ^r Francesco Bazino [A.] cantor da Gazaniga		<u>£ 50,0</u>
[tot]		£ 529,8

Spese MIA 1392, f. 313r

1637: Natività della B.V.M.

Pre. Guardiano di S. francesco [T.]	£	15
Soprano di Valtellina [Francesco Rogantino]	£	9
Spinelli Basso	£	9
D. Camillo Tenore	£	9
Talpino [Sebastiano] Alto	£	9
Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
Piegacesi [Bartolomeo] Tenore	£	12
D. Benedetto [Scanti] Alto	£	9
quel Prete di Lovere per due officij	£	6
Chitarrone	£	9
organista Cochierino	£	18
organista del Carmine	<u>£</u>	<u>15</u>
	£	129

F.to: Bressani [Fermo Bresciani] V. Maestro di Capella

Spese MIA 1392, f. 357r

1638: Assunzione della B.V.M.

Organista Cochierino	£	18
Organista di S. Francesco	£	15
R. ^{do} Spinelli Basso	£	9

R. do Piegacesi [Bartolomeo] Baritono	£	12
Tenore del S. ^r Cap.o Grande	£	12
Pre. di S. francesco Tenore	£	9
Rev. Balsamo [Antonio] tenore	£	9
Pre. Felici ¹⁵⁴ di S. francesco Alto	£	9
Rev. D. Camillo Tenore	£	9
Rev. Talpino [Sebastiano] Alto	£	9
R. Stanti [Benedetto] Alto	£	9
L'organetto del S. ^r Merula	£	6
S. ^r Fran.co Bazzino Alto	£	18
Pre. del Carmine dal fagotto	£	9
Al Trombone	£	9
Violino di S. leonardo	£	9
al Violino d'Alzano	£	15
a D. Andrea Piloni dal Chitarrone	£	12
Per il nollo dell'organo portatile	£	9
	£	207
<i>Spese</i> MIA1392, f. 397r		
1639: Assunzione della B.V.M.		
		[organo nuovo]
Spinelli Basso	£	9
Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
Due Giovini scolari Alti, sono stati pagati	£	18
organista di S. francesco Tenore	£	9
R. Cochierino organista dell'organo Nuovo	£	15
Soprano che sta à donzena dal S. ^r Curato del S. Pozzo bianco	£	9
		organo Vecchio
R. Piegacesi [Bartolomeo] Basso	£	9
Talpino [Sebastiano] Alto	£	9
Un Pre. di S. francesco Tenore	£	9
Pre. Benedetto Alto [Scanti]	£	9
Soprano del S. ^r Tarquinio	£	9
		[Cantoria]
fagotto	£	9
Violino di Borgo S. ^{to} leonardo	£	9
Chitarrone	£	9

¹⁵⁴ Felice.

organino	£	10
Contralto di Milano ¹⁵⁵	£	-
	£	151

[nolo organo del Rogantino] ¹⁵⁶

Spese MIA 1392, f. 392r

1639: Natività della B.V.M.

Cochierino organista	£	15
R. Spinelli Basso	£	9
R. Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
Pre. di S. Francesco Tenore	£	9
R. Talpino [Sebastiano] Alto	£	9
R. Stanti [Benedetto] Alto	£	9
R. Piegacesi [Bartolomeo] Basso	£	10 10
organista di S. francesco	£	9
Tullio Soprano	£	9
Violino di S. Alessandro in Colonna	£	9
Violino Milanese	£	9
organino portatile del Valtulino [Giovanni Rogantino] ¹⁵⁷	£	-
	£	106 10

Spese MIA 1392, f. 406r

1640: Assunzione della B.V.M.

organo nuovo

organista Rev. Cochierino	£	15
Rev. Spinelli Basso	£	9
Rev. Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
Rev. Gasparo Tenore	£	9
Alto di S. Alessandro	£	9
Soprano di S. Alessandro	£	9
falsetto	£	6
Pre. di S. leonardo Violino	£	9

¹⁵⁵ Non è stato individuato il pagamento. La presenza del musicista è indicata da spese per «vino et altro» (*Giornale* MIA 1205, 1638-1640, f. 224r e *Spese* MIA 1392, 1633-1644, f. 397r).

¹⁵⁶ La spesa è registrata in un'altra polizza del 29 dicembre 1640 (*Spese* MIA 1392, 1633-1644, f. 390r), in cui Giovanni Rogantino afferma di dovere avere lire 30 per il nolo dell'organo nelle feste dell'Assunzione e della Natività del 1639.

¹⁵⁷ Cfr. nota 153.

fagotto	£	12
ms. Ottavio [Mazza] Violino Citerone	£	12
	£	147
<i>recte:</i>	£	156
<i>Spese MIA 1392, f. 474r</i>		
1641: Assunzione della B.V.M.		
Organo nuovo		
Cochierino organista	£	16
Spinelli Basso	£	9
Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
Baldassarro Tenore	£	9
Soprano di S. Alessandro	£	9
Alto di S. Alessandro	£	9
Org. ^{sta} di Pignolo Alto	£	9
Maffioletti [Alessandro, B.] à havuta cura della musica	£	11
Organo Vecchio		
R. Piegacesi [Bartolomeo] Basso che reggeva questo Choro	£	11
Pre. Benedetto di S. francesco Tenore	£	9
Un altro Padre di S. francesco Tenore	£	9
R. Talpino [Sebastiano] Alto	£	9
Alto del S. ^r Tarquinio [Merula]	£	9
Soprano del medesimo	£	9
Sulpitio Santucci soprano	£	6
Angelo medici Tenore	£	9
Cantoria nuova		
Pre. Finardi [Francesco] Basso ¹⁶¹	£	12
Pre. di Brescia Tenore	£	70
falsetto di borgo S. ^{to} leonardo	£	10 10
fagotto	£	12
Ms. Ottavio [Mazza] violino e citerone	£	12
Pre. di S. leonardo Violino	£	9
	£	[277 10]
[nolo organo di Seriate] ¹⁶²		

¹⁶¹ Cantore bergamasco, fra Francesco Finardi è attivo nella cappella del Santo a Padova dal 1635 al 1660. Il 19 giugno 1641, gli viene concessa una licenza di un mese e mezzo e può, quindi, essere presente in Santa Maria Maggiore (cfr. Archivio dell'Arca di Sant'Antonio, *Acta*, 1634-1646, Reg. 15, f. 124r).

¹⁶² La registrazione della spesa è riportata nella lista della Natività (*Spese MIA 1392, 1633-1644, 1641, f. 476r*). La somma è cumulativa: £ 28 per quattro solennità.

Spese MIA 1392, f. 530r

1642: Assunzione della B.V.M.

Al Tenore Lodigiano et Castrato alemano inviati dal s.^r marchese

Visconti compreso il Viaggio e nolli de cavalli	£	267
Al s. ^r Antonio Pani [T.] ¹⁶³ ferrarese d.ni 18	£	180
Al s. ^r Gio. Batt.a Picennini [Piccinini, A.] ¹⁶⁴ ferrarese d.ni . 4	£	140
Alli detti ferraresi per viaggio d'essere venuti et retornati	£	314
A tre Violini da milano due doble per cad.no di 3 spagna	£	180
Al s. ^r francesco Grancini violino et fagotto d.ni 7 ¹⁶⁵	£	70
Per le spese del Viaggio venuta e ritorno delli suddetti		
tre Violini e s. ^r Francesco	£	153 00,4
Al P. fagotto Agostiniano d.ni 10 in tutto compreso il viaggio	£	110
Al Tenore di Como per spese del Viaggio di lui et di un huomo		
che l'ha levato et ritornato à Como, nollo de Cavalli	£	68
al d.o per recognitione	£	100
	£	<u>1582 00,4</u>

Spese MIA 1392, f. 532r

1642: Assunzione della B.V.M

Spinelli Basso	£	9
Maffioletti [Alessandro] Basso	£	9
Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
Organista di Brignolo Tenore	£	9
P. Guardiano di S. ^{to} Francesco Tenore	£	9
Fratino di S. ^{to} Agostino Alto	£	9
D. Benedetto Alto	£	9
Claudio Alto	£	9
Soprano del Sig. ^r Arciprete	£	4 10
Soprano del Sig. ^r Santucci	£	4 10
D. Pietro del fagotto	£	9
D. Andrea della Tiorba	£	9

¹⁶³ È assunto nella cappella di Santa Maria il 22 febbraio 1644. Mancano tuttavia indicazioni sulla sua effettiva presenza a Bergamo (cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit. p. 154).

¹⁶⁴ Assunto dalla MIA il 18 agosto 1642 (*ibid.*, p. 153).

¹⁶⁵ Potrebbe trattarsi di Francesco Grancino presente, come basso, nel gruppo dei «Musicisti straordinari per la festa di Santa Croce», celebrata nel duomo di Milano nel 1655 (cfr. ANNALISA LOMBARDI, *Ricerche su Michelangelo Grancini*, in *Contributi alla musica lombarda del Seicento* cit., p. 49).

Cochierino organista	£	12
Carlo Tenore del Sig. ^{re} Mastro	£	9
	£	120

F.to: Gio. Battista Crivelli Mastro di Capella

Spese MIA 1392, f. 561r

1643: Assunzione della B.V.M.

[...] per li ripieni sù l'organi grandi

Il S. Balsamo [Antonio, T.]

il padre Giacomo di S.^o francesco

il s.^r Spinelli [B.]

Carlo Tenore

il padre di S.^o Agostino Contralto

d. Benedetto [Scanti, A.]

l'organista del Zà

l'organo del Fontana [Benedetto]

£	9
£	9
£	9
£	9
£	9
£	9
£	18
£	7
£	79

Giornale MIA 1206, ff. 354 e 358

1643: Assunzione della B.V.M.¹⁶⁶

[...] Carlo Mortara per essere venuto da Vicenza a Bergamo

[...] Gio. Battista Pescara [T.]¹⁶⁷ per essere venuto di Verona

[al Pescara] per supplemento non contentandosi delle £ 200

[...] al Cantor di *Verdino* [?]

£	126
£	200
£	52 10
£	40
	[418 10]

Spese MIA 1382, f. 598r

1644: Assunzione della B.V.M.

4 detto [agosto] pagati a n° 5 Huomini per haver portato

uno organo da Seriate in santa Maria

7 detto pagati a n° 4 fachini per aver portato

un organo da Sedrina in santa maria

10 detto conti à quattro fachini per aver portato

n.° uno organo da borgo in santa maria

[...]

£	10
£	12
£	2 8
£	24 8

¹⁶⁶ Cfr. anche *Terminazioni* MIA 1282, 20 maggio 1642, f. 215v.

¹⁶⁷ Nel 1644 viene assunto nella cappella di S. Maria Maggiore (cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit., p. 154).

Spese MIA 1644, f. 599v

1644: Assunzione della B.V.M.

Conto delli denari pagati a musici venuti da milano et da verona per gli viaggi et recognitione et portar li organi [...] milanesi

Al R. P. facotto ducaloni n.° 10	£	93	
Al Sopranino ducatonì n.° 18	£	167	8
Al suo Custode ducatonì n.° 6	£	55	16
Al Basso Imola ducatonì n.° 18	£	167	8
Al Castrato <....> ducatonì 18	£	167	8
<hr/>			
veronesi			
Al P. Priore Carmelitano d.ni 18	£	167	8
Al sig. ^r Oratio Contralto d.ni 18	£	167	8
Al suo compagno ducatonì 6	£	55	16
à Gio. Giacomo Gilardi sonatore di violino	£	9	
A ms. Gio. Scotto Todesco per accomodar li organi ducatonì n.° 11	£	102	6
	£	1152	18

[...]

Spese MIA 1392, f. 602r

1644: Assunzione della B.V.M.

S. ^r Spinello Basso	£	12	
S. ^r Grasso Basso	£	12	
S. ^r Piegacesi [Bartolomeo] Tenore	£	12	
S. ^r Balsamo [Antonio] Tenore	£	12	
S. ^r Carlo Tenore	£	12	
Padre di S. ^o Agostino Contralto	£	12	
D. Benedetto [Scanti] Contralto	£	12	
<hr/>			
Violini			
Scalvino [Antonio]	£	9	
Ms. Salzano	£	9	
Giovanni dalla viola	£	9	
<hr/>			
S. ^r organista dà Alzano	£	18	
S. ^r Cochierino organista	£	18	
un putto che cantava nelli ripieni	£	6	
	£	153	

F.to: Gio. Batt.a Crivelli Mastro di Capella

[nolo organo]¹⁶⁸

¹⁶⁸ Il nolo, senza indicazione di pagamento, è registrato nella successiva festa della Natività (*Spese* MIA 1392, 1633-1644, f. 607r).

Spese MIA 1393, f. 58r

1645: Assunzione della B.V.M.

Musici per ripieni nella festa dell'Assonta della S. Vergine

per due vesperi è messa

Sig. ^r Piegacesi [Bartolomeo, B.]	£	12
Sig. ^r Spinelli [B.]	£	12
Sig. ^r Balsamo [Antonio, T.]	£	12
Sig. ^r Bartolomeo Basso	£	12
Il Padre di S. Agostino [C.]	£	9
D. Benedetto [Scanti, C.]	£	9
D. Lodovico [Vavassori, B.]	£	9
Scalvino [Antonio] violino	£	7
Norsino [Lazzaro] viola da braccio	£	7
Ms. Gio. [Barbiero? ¹⁶⁹] viola da braccio	£	7
organo	£	7
	£	<u>103</u>

Spese MIA 1393, f. 88r

1646: Assunzione della B.V.M.

Conto delle spese de Musici fatti venire per la solennità dell'Assonta [...]

Al soprano di Verona doble 6	£	183
Al fagotto de Milano doble 4 due Isp.a et due Italia	£	123
Al contralto per il suo viaggio	£	62
[...] n. 13 pasti	£	40
	£	<u>408</u>

Spese MIA 1393, f. 91r

1646: Assunzione della B.V.M.

S. ^r Spinelli [B.]	£	12
S. ^r Balsamo [Antonio, T.]	£	9
S. ^r d. Ettore ¹⁷⁰	£	9
un frate di S. Agostino [C.]	£	9
Francesco [Grasso?] della viola	£	6
S. Cochierino organista	£	18
L'organo portatile	£	7
[Tot.]	£	<u>70</u>

¹⁶⁹ Barbero, Barberino.

¹⁷⁰ Ettore.

Spese MIA 1393, f. 1r

1647: Assunzione della B.V.M.

Nota di quello che ho speso per il viaggio delli SS.^{ri} Musici di Genoa, cioè soprano, tenore, Alto, basso, Padre del soprano, é servo del Tenore [...] ducatonì 52

Spese MIA 1393, f. 131r

1647: Assunzione della B.V.M.

Conto delle spese de' Musici forestieri pagate di ordine delli m.to Ill.^{ri} SS.^{ri} Deputati et prima detto pagati al cantore basso per il viaggio di n.º 4 musici cioè n.º 3 da Genua et uno di milano per la solennità dell'asonta d. B.V.

ducatonì cinquantadoi ----- n.º 52	£	546
Item al cantore [B.] di milano ducatonì n.º 12	£	122 10
Item al Tenore di Genua ducatonì 33	£	346 10
Item al soprano di Genua ducatonì 33	£	346 10
Item al contralto di Genua ducatonì 28	£	294
	£	<hr/> 1655 10

Spese MIA 1393, f. 129r

1647: agosto, Assunzione della B.V.M.

Il soprano del Duomo per li duoi Vespri, et messa il giorno

della madonna della Neve	£	24
D. Rocco ¹⁷¹ [B. del Duomo] per li 3 officì	£	15
Antonio Maria [Filippi?] Contralto come sopra	£	15
Padre Colombano come sopra	£	15
Il Cochierino organista	£	14
Il Padre di S. francesco organista	£	14
Il R. D. ettore	£	8
A Carlo Rolla	£	8
Il R. Spinelli Basso et per il Corpus Domini	£	13
Il Padre violino di S. Agostino	£	9
Il Padre dell'organista nostro [Legrenzi] Violino	£	7
Per l'organo di Seriate per 2 solennità	£	<hr/> 14
	£	160
<i>recte</i>	£	156

¹⁷¹ Rocho.

Spese MIA 1393, f. 168r

1648: Assunzione della B.V.M.

Nota della spesa fatta nel riconoscere li Musici forastieri

fatti venire per la solennità dell'Assunta l'anno presente 1648

Al S. ^r Francesco Panigata M. ^o di Capella ducatonì n. 26 a £. 10.16 ¹⁷²	£	280	16
Al soprano di Pavia ducatonì 15	£	262	
Al s. ^r Francesco Basso da Ferrara n. ^o 20	£	216	
Spesi nel viaggio di ferrara a venire d. ^o s. ^r Francesco in compagnia d'un'huomo del s. ^r Marchese Martinengo che è andato a levarlo	£	206	13
Spesi nel viaggio del ritorno a ferrara col d. ^o huomo	£	196	
Dati a quell'huomo, che è andato due volte a ferrara, e tornato per l'effetto sudd. ^o d.ni 3	£	32	8
	£	1193	17

Io marc'Antonio Grumelli Ministro affermo la sud.a

poliza in £. mille ottanta otto soldi 17 dico

£ 1088 17

1648. 4 settembre letta e approvata nel m.co Consiglio

Si dibattono le £. 162 date al soprano di Pavia essendo stati pagati per

boletta separata sicche restano solo

£ 926 17

et per l'errore della summa sud.a [1088.17]

£ 5

£ 931 17

Spese MIA 1393, f. 23r

1648: settembre (Assunzione e Natività)

Il sig. ^r Fontana [violino] per 6 offitij	£	30	
Il suo filiolo [violino] per 8 con la domenicha della fiera	£	22	
Scalvino [Antonio, VI] per 3	£	9	
D. Giovanni Tenore residente di S. ^o Allesandro per 3	£	9	
D. Rocco [B. del Duomo] per 5	£	20	
Spinelli [B.] per 5	£	15	
D. Ettore per 5	£	8	
D. Balsemo [Balsamo Antonio, T.] per 5	£	8	
Padre Colombano per 5.	£	17	10
Il Padre da Crema con il suo putino [S.] per 2	£	12	
Sig. Cochierino org. ^{ta} per 5	£	22	
Pirino contralto per 3	£	12	
Alzadore in Cantoria per 5.	£	2	10

¹⁷² Non compaiono le spese di viaggio (£. 41.16), andata e ritorno Brescia-Bergamo, sostenute dal Panigata (*Spese* MIA 1393, f. 163r).

organo di seriate per due feste	£	14
Il contralto et soprano di Rumano	£	26 16
	£	<u>227 16</u>

Spese MIA 1393, f. 217r

1649: Assunzione della B.V.M.

Spesi in pagare [...] 5 musici venuti da Milano [...]

Dople Ispana a £ 33 n.º 15	£	495
Item Ducatoni n.º 21 a £ 11.10 contadi alli detti a £ 11 solamente	£	172 10
Item altri ducatonì sei per le spese da essi fatte	£	69
Item altri ducatonì doi per la cena [...]	£	23
Item nollo di due cavalli, et biada	£	11 10
	£	<u>771</u>

Spese MIA 1393, f. 12r

1649: Assunzione della B.V.M.

Coro del concerto

Il soprano castrato del Domo	£	18
Don Rocco [B. del Duomo]	£	12

Nel ripieno

Il tenore del Domo	£	9
Don Balsamo [Antonio] basso	£	9
Don Spinelli basso	£	9
Piero contralto	£	9
Violino del Domo	£	9
Il violino del Fontana	£	9
	£	<u>84</u>

Spese MIA 1393, f. 281r

1650: Assunzione della B.V.M.

Il sig. ^r Spinelli basso	£	9
Il maestro di misericordia basso	£	9
Il sig. ^r Balsamo [Antonio] tenore	£	9
Doi Padri di S. ^o francesco tenore	£	18
Il sig. ^r Nazzari ¹⁷³ tenore [del Duomo]	£	9
Gio. Battista Fontana violino deve haver anco per trei altri ufittij		

¹⁷³ Nazari e Nazario.

Cioe il giorno di pasqua messa et vespro et il vespro del Corpus Domini	£	18
Il Scalvino [Antonio] violino	£	9
Il Norsino [Lazzaro] con la viola	£	9
Francesco di S. ^o benedetto con la viola	£	9
Il soprano del duomo	£	12
Il tenore del duomo	£	12
D. Rocco [B. del Duomo]	£	12
Il sig. ^r Fontana [Benedetto] ¹⁷⁴ org. ^{ta}	£	15
Per un messo mandato à Crema à posta per far venir un violino	£	9
Il sig. ^r Pietro Paolo [Vassalli] Contralto di S. ^a Maria per havermi aiutato à scrivere la musica per otto giorni continui	£	32
L'alzadore de mantesi in Cantoria dell'organino	£	3
	£	<u>194</u>

F.to: Ottavio Mazza vice maestro di Cappella

Spese MIA 1393, f. 282r

1650: Assunzione della B.V.M.

Spesa delli musici forestieri fatti venire da Milano [...]

Al Tenore per sua recognitione doppie 4 Itaglia	£	140
Al Soprano di Milano doppie 4 dette	£	140
Alli medesimi per il viaggio nollì di Cavalli et spese cibarie	£	35
Al Violino di Crema doppie due dette	£	70
	£	<u>385</u>

Giornale MIA 209, f. 310

1651: Assunzione della B.V.M.

[...] al r.^{do} Biagio Gherardi per haver fatto il M.o di capella [...]

[...] al pre. Agostiniano di Milano [...]

	£	350
	£	64
	£	<u>[414]</u>

Spese MIA 1393, f. 336r

1651: Assunzione della B.V.M.¹⁷⁵

Il soprano del duomo	£	12
Il tenore del duomo	£	12
Il basso del duomo	£	12
D. spinelli Basso	£	9

¹⁷⁴ Fino al 1643, primo organista in Santa Maria (cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit., p. 155).

¹⁷⁵ L'elenco dei musici ingaggiati va completato con i nominativi riportati nella polizza successiva, relativa alla Natività della B.V.M.

D. Balsamo [Antonio] tenore	£	9
Il Padre org. ^{ta} di s.° francesco tenore	£	9
S. Carlo Bergamaschino violino	£	9
D. Gio. batt.a fontana violino	£	9
S. lazzaro Norsino viola	£	9
D.° francesco grasso viola	£	9
S. Ant.o Scalvino violino	£	9
S. Virginio Cornetto	£	18
Il sig. ^r org. ^{ta} del duomo	£	15
	£	[141]

Spese MIA 1393, f. 339r

1651: Natività della B.V.M.

[...] per tre uffitij

Il sig. ^r Carlo Ant.o Tenore del duomo	£	12
Sig. ^r Ant.o Scalvino violino	£	9
Sig. ^r Gio. Batt.a Fontana violino	£	9
Sig. ^r Carlo violino bergamaschino	£	9
d. Nazzari tenore [del Duomo]	£	9
di piu per l'assunta qual non fu messa in poliza		
Il sig. ^r Turiano basso di mia	£	9
Il chierico del seminario Contralto del duomo	£	9
D. Nazzari tenore [del Duomo]	£	9
per l'organino [del Fontana?] et portatura mentre si fece la prova della musicha per l'assunta	£	7
	£	82

[nolo organo]¹⁷⁶

Spese MIA 1393, f. 354r

1652: Assunzione della B.V.M.

Il soprano del duomo	£	15
Il tenore del duomo	£	12
Il Basso del duomo	£	12
Il sig. ^r org. ^{ta} del duomo per sonar il violino	£	15
D. Nazzari [T.] del duomo	£	9

¹⁷⁶ Riportato nella lista dell'Assunzione successiva.

D. Turiano [B.]	£	9
D. Balsamo [Antonio, T.]	£	9
Antonio Scalvino violino	£	9
Ventura Moresco violino	£	9
Francesco di S. benedetto con la viola	£	9
Lazzaro Norsino con la viola	£	9
D. Natale org. ^{ta} di Alzano	£	12
L'organo nella mezza luna di D. Natale [di Alzano]	£	14
Di più il detto organo per l'anno passato qual non fu messo in poliza per smenticanza	£	14
Di più l'organino del Fontana [Benedetto] per provar la musica del Sig. ^r maestro di capella in misericordia con la portatura	£	7
	£	155

F.to: Ottavio Mazza V.^e M.^o di Capella

Spese MIA 1393, f. 377r

1652: agosto, Assunzione della B.V.M.

Al Contralto di Milano ducatonì n° 14	£	130	4
Al soprano di Milano ducatonì n° 16	£	148	16
Al Tenore di Genova ducatonì n° 30	£	279	
Al Basso Filiberto ducatonì n° 30	£	279	
Al s. ^r Maestro [G. Battista Menigoni] ¹⁷⁷ di Cappella scudi n° 25	£	175	
	£	1012	

Spese MIA 1393, f. 413r

1653: agosto, Assunzione della B.V.M.

Il Sig. ^r Alessandro Maffioletti [B.]	£	15
Sig. ^r Gio. soprano del duomo	£	12
Sig. ^r Francesco sop.o del duomo	£	12
Sig. ^r Carlo Ant.o Tenore del duomo	£	12
D. Antonio Balsamo tenore	£	9
sig. ^r Santino [Betoni] Tenore ¹⁷⁸	£	9
D. Nazzari Tenore [del Duomo]	£	9
D. Turiano Basso	£	9
Il sig. ^r org. ^{ta} del duomo	£	15

¹⁷⁷ *Terminazioni* MIA 1283, 1649-1657, 20 agosto 1652, ff. 121v-122r.

¹⁷⁸ Betone. Attivo nella cappella di Santa Maria Maggiore come alto negli anni 1650-1653 (cfr. PADOAN, *Un modello esemplare di mediazione* cit., pp. 155-156).

D. Natale org. ^{ta} [di Alzano]	£	15
D. Jac.o Andrea [Piloni] con la tiorba	£	9
S.r Lazzaro [Norsino] con il violoncino	£	9
Francesco di s. ^{to} benedetto con la viola	£	9
Gio. Barbiero con la viola	£	9
	<u>£</u>	<u>153</u>

Spese MIA 1393, f. 420r

1653: agosto, Assunzione della B.V.M.

Nota dei denari da pagarsi alli musici forastieri che hanno servito all'Assonta

Al Contralto di Milano s. ^r <i>Sermago</i> [?] d.ni n.° 15 ¹⁷⁹	£	139	10
Al soprano di Milano d.ni n° 15	£	139	10
Al tenore di Genova d.ni n° 30	£	279	
Al Basso di ferrara d.ni n° 30	£	279	
Al contralto di Bressia d.ni n.° 12	£	84	
Al Basso di Chiari scudi 10	£	70	
Al Violone Napolitano scudi 10	£	70	
	<u>£</u>	<u>1061</u>	

Spese MIA 1393, f. 475r

1654: Assunzione della B.V.M.

D. Rocco basso del duomo	£	12
Carlo Antonio Tenore del duomo	£	12
Carlo Ambrosio Contralto del duomo	£	12
D. Nazzari tenore [del Duomo]	£	9
Il Chierico del seminario Basso	£	9
Gerolamo soprano	£	9
D. Spinelli Basso	£	9
D. Turiano Basso	£	9
Santino Betoni tenore	£	9
Il Quarengo tenore	£	9
Il Padre di S.o francesco Contralto	£	9
L'org. ^{ta} del duomo con la viola, ma si paga come org. ^{ta}	£	15
Lazzaro Norsino con il violone	£	12

¹⁷⁹ La scelta di questi due cantori milanesi si deve a Giovanni Legrenzi: «II R. D. Giovanni Legrenzi deve havere dalla Mia Maggiore di Bergamo lire vinti otto per spese fatte nell'andare et ritornare da Milano di ordine de SS.ri Deputati alla Chiesa per ritrovare Musici £. 28» (*Spese* MIA 1393, 1645-1654, 18 aprile 1653, f. 399r).

Jacomo [Moresco] fratello di D. Francesco con il violone	£	9
Gio. Barberino [Barbiero] con la viola	£	9
D. Maffioletti [Alessandro] Basso, et per far la batuta alli organi di ripieno	£	15
D. Natal org. ^{ta} di Alzano	£	15
Per una corda messa sul Contra basso	£	3
	£	186

Spese MIA 1393, f. 476r

1654: Assunzione della B.V.M.

Il [...] Consortio della mia Magg.re deve dar [...] lire mille trentasei per il valore di dobe trentasette delle stampe effettive [...] per pagar alli sotto notati musici forestieri che han servito per la solennità dell'Assuonta

Dobe 6 al soprano di Milano

dete 5 al Basso di Milano [Cassiano Celidone]¹⁸⁰

d.te 3 alli due feraresi

d.te 2 al s.^r Padre del s.^r organista [Legrenzi, Vn]

d.te 21 per pagar ad altri Musici pur forestieri

Dobe - 37 a £ 28 l'una

	£	1036
--	---	------

Spese MIA 1393, f. 479r

1654: Natività della B.V.M.

D. Rocco basso

	£	12
--	---	----

L'org.^{ta} del duomo con il contra basso

	£	12
--	---	----

Gerolamo soprano

	£	9
--	---	---

Lazzaro Norcino violone

	£	12
--	---	----

Jacomo Moresco violone

	£	9
--	---	---

Il Bolognese con la viola

	£	9
--	---	---

Gio. Barberino [Barbiero] con la viola

	£	9
--	---	---

Al forastiero della tiorba

	£	14
--	---	----

	£	86
--	---	----

Spese MIA 1394, f. 85r

1655: Assunzione della B.V.M.

Al Basso di Ferara doble 12 e mezza

	£	362	10
--	---	-----	----

Al Violone da Venetia doble n. 6

	£	171
--	---	-----

Al Contralto forestiero doble n. 1

	£	29
--	---	----

Al Padre dell'organista [Legrenzi] doble 1½ [Vn]¹⁸¹

	£	43	10
--	---	----	----

¹⁸⁰ Cfr *Spese* MIA 1393, 1645-1654, f. 472r.

Al Frate del Carmine sonatore doble 1½	£	43	10
Al tenore forestiero ducaton n. 2	£	19	8
Al soprano di milano ducaton n. 15	£	145	
Al soprano di milano ducaton n. 18	£	174	
	£	987	8

Spese MIA 1394, f. 86r

1655: Assunzione della B.V.M.

Tenor del domo	£	12	
D. Rocco [B.] del domo	£	12	
org. ^a del domo per sonare il contrabasso	£	15	
il puto del sig. ^r Ottavio [Mazza] sop.no	£	9	
D. Nazzari Tenore [del Duomo]	£	9	
D. Santino [Betonì] Tenore	£	9	
D. Spinelli Tenore	£	9	
D. Balsamo [Antonio] Basso	£	9	
il pre. org. ^a di S. francesco Basso	£	9	
per la portatura del contrabasso di clusone	£	12	
Gio. [Barbiero?] con la viola	£	9	
Castello ¹⁸² con la viola	£	9	
il puto del Mancino ¹⁸³ [Giuseppe]	£	6	
il fratello [Jacomo] di D. Francesco [Moresco] col violone	£	9	
il sig. Norsino [Lazzaro] col violone	£	9	
per l'organino di mezzo	£	14	
per il secondo	£	14	
per il 3. ^o	£	7	
per Natale [di Alzano] che ha sonato l'org.o grosso	£	15	
il sig. ^r Maffioletti [B.] curato, che ha batuto la batuta su l'org.o grosso	£	15	
per la portatura di tre organi	£	6	
	£	218	

Spese MIA 1394, f. 154r

1656: Settimana Santa e feste pasquali

Al P. Basso di milano doppie n. 7½ Itaglia	£	221	5
Al Contralto di milano doppie n. 7½ dette	£	221	5

¹⁸¹ Il ruolo è chiarito dal seguente passo: «[...] per spese cibarie fatte alli S.^{ri} Musici [...] per quattro pasti fatti da uno che portò un basso di Clusone» (cfr. *Spese* MIA 1394, 1656-1663, 11 agosto 1655, f. 84r).

¹⁸² Castelino.

¹⁸³ Mancinetto, Mancinetti.

Al Tenore Novarese doppie n.° 5 d.e	£	147	10
Al Tenore di Iovere doppie n. 3	£	88	10
Conti alli med.mi per spese cibarie noll di Cavalli nel venire e nel ritorno	£	109	19
	£	788	9

Spese MIA 1394, f. 156r

1656: Assunzione della B.V.M.

Al Tenore Pavese e suo figliuolo doble dieci di spagna	£	300	
Al Violino di Milano doble sej simili	£	180	
Al Basso [Cassano] Celidone di Milano	£	178	10
Al Pre. di S. Francesco Bressano sonator di Violone doubl sej di spagna	£	180	
Al sonator di Citara venuto da Brescia doble sej simili	£	180	
Al soprano di Caravaggio doble due e mezza	£	75	
Al Legrenzi [Vn] di Clusone doble due	£	60	
Al Pre. Marino servita [Va] di Clusone una dobla e mezza	£	45	
A due soprani di Adrara una dobla	£	30	
A due contralti di Adrara una dobla	£	30	
Al trombone di Adrara una dobla	£	30	
Al R. D. Pietro Facotto una dobla e mezza	£	45	
All'org. ^{ta} di Milano doble tre	£	90	
	£	1423	10

Spese MIA 1394, f. 24r

1656: Assunzione della B.V.M.

Castello Alto Viola	£	9	
il Mancini [Giuseppe] alto Viola	£	9	
Agostino Tenor viola	£	9	
il putto Barbieri [Gio. Barbiero?] Tenor viola	£	9	
il Norsino [Lazzaro] Violone	£	9	
il suo putto con il flautino per la sonata	£	5	
soprano del org. ^a	£	9	
soprano del domo	£	12	
Tenor del Domo	£	12	
D. Rocco Basso del domo	£	12	
D. Nazzari Tenore [del Duomo]	£	9	
D. Balsamo [Antonio] tenore	£	9	
D. Santino [Betoni] tenore	£	9	

D. Spinelli Basso	£	9
il putto del Sig. ^r Ottavio [Mazza]	£	9
Per doi organi	£	28
per la portatura de fachini	£	7 16
Un contralto del zano	£	15
Un Tenore del zano	£	15
Un Basso del zano	£	15
un Basso del Vertova	£	15
per corde, e fattura per accomodare le chitariglie	£	3
D. Natale [di Alzano] per haver sonato l'organo 2.° grosso	£	15
Sig. ^r Maffioletti [Alessandro, B.] per hauer fatto la battuta alli organi	£	15
	£	<u>268 16</u>

[nolo organo]¹⁸⁴

Spese MIA 1394, f. 205r

1657: Assunzione della B.V.M.

Al sig. ^r Maestro di Capella Ziani venuto da Venetia Italia n.° 18	£	531
Al sig. ^r Amato contralto da Venetia Italia n.° 12	£	354
Al sig. ^r Piati soprano da Venetia Italia n.° 12	£	354
Al sig. ^r Basso che venne alla prova Italia n.° 8	£	147 10
Al P. Marino sonator di Viola da Clusone	£	31 10
Al P. Compagno del sig. M.o di Capela	£	21
Al P. di S.to francesco contralto d.ni tre	£	<u>31 10</u>
	£	1470 10

Spese MIA 1394, f. 33r

1657: Assunzione della B.V.M.

S. ^r Carlo Ambrosio soprano del duomo et anco per la messa di S.° rocco	£	16
S. ^r Giuseppe Contralto del duomo	£	12
S. ^r Carlo Antonio Tenore del duomo	£	12
S. ^r D. Rocco Basso del duomo	£	12
Il Tenore di Alzano	£	15
Il sig. ^r org. ^{ta} del Duomo per haver sonato continuo per compagnar	£	21
l'organino in cantoria, con la portatura	£	<u>17</u>
	£	105

per li ripieni

¹⁸⁴ *Giornale*, MIA 1211, 1656-1658, 27 ottobre 1656: «A cassa lire 27.8 contati al R. S. Maurizio Cazzati [...] per far portar l'organo servitosi nella solennità dell'Assunta».

Muttio soprano	£	9
Franceschino soprano	£	9
Geronimo Contralto	£	9
D. Nazzari Tenore [del Duomo]	£	9
D. Santino [Betoni] Tenore	£	9
D. Balsamo [Antonio] Basso	£	9
D. Maffioletti [Alessandro] Basso con la batuta	£	15
Giuseppe Mancini viola	£	9
Gio. Barbiero viola	£	9
Castello viola	£	9
Jacomo Moresco violone	£	9
Lazzaro Norsino violone in cantoria	£	9
	£	<u>219</u>

Spese MIA 1394, f. 243r

1658: Settimana Santa e feste pasquali

Al Celidone [Cassano] Basso Itaglia 7½ et una di spagna

et tre ducaton per il viaggio

£ 281 5

Al S.^r soprano di Milano Itaglia 7½, et ducaton n.^o tre per il viaggio

£ 251 5

Al S.^r Alcaino [B.] spagna n.^o3

£ 90

£ 622 10

Spese MIA 1394, f. 256r

1658: Assunzione della B.V.M.

Il soprano del duomo

£ 12

Il contralto del duomo

£ 12

Il violino del duomo

£ 12

D. Nazzari [T. del Duomo]

£ 9

D. Quarengo [T.]

£ 9

D. Santino [Betoni, T.]

£ 9

D. Bazino [Francesco, A.]¹⁸⁵

£ 9

D. Spinelli [B.]

£ 9

D. Balsamo [Antonio, T./B.]¹⁸⁶

£ 9

D. Maffioletti [Alessandro, B.] con la batuta

£ 12

Il tenore di Alzano per doi offitij

£ 10

Franceschino soprano

£ 7

¹⁸⁵ Francesco Bazino, cantore e compositore, si pone come una delle presenze più importanti nel periodo di Giovanni Cavaccio (cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 70).

¹⁸⁶ Nella maggior parte delle occorrenze appare come tenore.

Gironimo soprano	£	7
Giuseppe Mancini violino	£	9
Castello viola	£	7
Jacomo Moresco violone	£	7
Lazzaro Norsino violone	£	9
D. Natal Org. ^{ta} di Alzano	£	12
Sig. ^r org. ^{ta} del duomo, havendo sonato continuo	£	21
L'organino di D. Natale, con portatura	£	17
L'organino di matris domini con portatura	£	17
	£	<u>225</u>

Spese MIA 1394, f. 257r

1658: Assunzione della B.V.M.

Al s. ^r Francesco Gallo Basso di Milano	£	170
Al Ferrari Tenore di Milano ¹⁸⁷	£	140
Al Griantino soprano di Milano	£	140
Al Mangiarotto di Pavia	}	
Al Pre. Francesco Cornetto di Pavia in tutto		£
Al contralto di Brescia venuto senza esser ricercato	£	20
Al violone di Crema	£	57
	£	<u>737</u>

Spese MIA 1394, f. 328r

1659: Assunzione della B.V.M.

Mutio soprano del duomo	£	12
Carlo Antonio tenore del duomo con la battuta in ripieni	£	12
Agostino Contralto del Duomo	£	9
D. Nazzari Tenore [del Duomo]	£	9
D. Quarengo Basso	£	9
Il bressano Contralto da drea	£	9
D. Santino [Beton] Tenore	£	9
Giuseppe Mancino con la viola	£	9
D. Natale org. ^{ta} di Alzano per sonar l'organo nel ripieno	£	15
D. Andrea dal borgo Palazzo per sonar l'organo nel ripieno	£	15
D. Maffioletti [Alessandro, B.] con la batuta nelli ripieni	£	15
D. Spinelli Basso	£	9

¹⁸⁷ Forse si tratta di Francesco Ferrari presente, come tenore, nella già citata lista dei «Musicisti straordinari per la Festa di santa Croce», celebrata nel Duomo di Milano nel 1655.

D. Balsamo [Antonio] Tenore	£	9
D. Bazzino [Francesco] Contralto	£	9
Jeronimo soprano	£	9
Gio. Paolo milanese tenore	£	9
Jacomo organista di S. Alessandro in Colona con la viola	£	9
Lazzaro Norsino con il violone	£	9
Jacomo Moresco con il violone	£	9
Gio. Barbiero con il violon grosso continuo	£	12
organista del duomo per il concerto	£	30
L'organino in la mezza luna	£	14
Il tenore di Alzano	£	15
	<u>£</u>	<u>266</u>

Spese MIA 1394, f. 330r

1659: Assunzione della B.V.M.

Al R. Celidone [Cassano, B.] Maestro di Capella doppie otto Itaglia	£	252
Al s.r Francesco Maria Riscarini [Riscanni, A.] ¹⁸⁸	£	220 10
A D. Angelo Maria Lesma [Br.] ¹⁸⁹ Itaglie n.° 6	£	189
Al S. D. Gio. Battista Visca Itaglie n.° 6	£	189
Al <i>Giannino</i> [?] soprano di Milano Itaglie 5	£	157 10
	<u>£</u>	<u>1008</u>

¹⁸⁸ Presente nell'organico di S. Maria Maggiore nel 1655 (cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 156).

¹⁸⁹ Cfr., *Spese* MIA, 1664-1678, 1395, f. 36r.

APPENDICE 2. Musicisti ingaggiati per le maggiori festività celebrate nel Duomo di Parma (1637-1659)*

Mandati F 5

1637: Corpus Domini (messa et processione)

S. ^r D. Gregorio Corsini ¹⁹⁰ basso	£	5
S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	6
S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	5
S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	5
S. ^r D. Vespasiano Dordoni Canto	£	5
S. ^r Pietro Francesco Bucci ¹⁹¹ Trombone	£	5
S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	4
Il Sig. ^r Simpliciano Olivo	£	12
	£	47

Mandati F 5

1638: Corpus Domini [messa e processione]

Il S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	5
S. ^r D. Ortensio Gardelli ¹⁹² basso	£	5

* Per quanto attiene ai criteri di trascrizione, cfr. Appendice 1. L'unica variante è costituita dall'uso delle parentesi tonde che racchiudono l'indicazione degli uffici, se specificata dalle note contabili (di solito all'inizio o alla fine della polizza). Se non specificata, tale indicazione è posta tra parentesi quadra, in quanto è il risultato di un'interpretazione degli emolumenti percepiti dai musicisti. Gli elenchi sono stati redatti sulla scorta delle liste-spesa registrate nei *Mandati* (AFDP). La definizione dei ruoli, ove non proposta dal nota contabile, è stata possibile grazie alla verifica esperita in altri mandati e/o – in minor misura – nelle fonti della Steccata (*Ordinazioni* e lettere). La documentazione relativa alle tre ricorrenze principali (Assunzione, Pasqua e Corpus Domini) è incompleta. Più in particolare, gli anni mancanti sono i seguenti: 1637, 1653 e 1654 (Assunzione), 1646 e 1655 (Corpus Domini), 1637-1639, 1652, 1657 e 1659 (Pasqua). È probabile che i dati di tali anni siano, almeno in parte, 'dispersi' nei supporti cartacei rovinati completamente dall'umidità. A completare il quadro, l'appendice presenta una campionatura di altre festività che, di norma, assumono un profilo meno solenne rispetto a quelle principali.

¹⁹⁰ Gregorio Biondi, detto Corsini, ingaggiato dalla Steccata il 5 dicembre 1631 (AOCP, *Ordinazioni* 17, 1631-1632, ff. 234r-v); musicista e cappellano residente, viene licenziato il 6 luglio 1646 per gravi contrasti con il sacrista e il maestro di cappella (AOCP, *Ordinazioni* 25, 1645-1646, ff. 80v-82r).

¹⁹¹ Buci e Buccio. Nei registri della Steccata, pure Buzzi e Butij.

¹⁹² Varianti nei registri della Steccata: Gradelli e Gradella.

S. ^r D. Mattia ¹⁹³ Felici basso	£	3
Il Pre. Giacinto [Roberti] ¹⁹⁴ del Carmine Tenore	£	5
S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	5
S. ^r D. Gio. Antonio Furia ¹⁹⁵ Tenore	£	3
S. ^r D. Alessandro Pontio ¹⁹⁶ Alto	£	5
S. ^r Splendianimo soprano	£	5
S. ^r Bucci [Pier Francesco] Trombone	£	3
S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	3
S. ^r D. Francesco Bianchi Trombone	£	3
	<hr/>	
	£	45
Al S. ^r Simpliciano M. ^{ro} di capella lire sette	£	7
	<hr/>	
	£	62

Mandati F 5

1638: Assunzione della B.V.M. [due vespri e messa]

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso per tre officature	£	9
Al S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	12
Al Pre. Giacinto [Roberti] dal Carmine Tenore	£	10
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari, T.] per il p. ^o vespero et al pre. Carlo Tinti [T.] per messa et 2 ^o vespero, in tutto	£	9
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	9
Al S. ^r Simpliciano Oliva M. ^{ro} di Capella	£	12
	<hr/>	
	£	59
<i>recte</i>	£	61

Mandati F 5

1639: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	9
S. ^r D. Ortensio Gardelli basso	£	9
S. ^r D. Mattia Felici basso	£	9
S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	12
Il Pre. Giacinto [Roberti] del Carmine Tenore	£	12

¹⁹³ Mathio e Mathia.

¹⁹⁴ Giacinto Roberti, carmelitano, risulta attivo alla Steccata negli anni '30 e '40 (cfr., in particolare, gli organici riportati in AOCP, *Ordinazioni* 24, 1643-1644, ff. 98r-v; *Ordinazioni* 25, 1645-1646, ff. 5r, 84v-85r, 102r-v; *Ordinazioni* 26, 1647-1648, ff. 145r-v, 155r-v, 183r-v, 194r-195r.

¹⁹⁵ Furi (prevalente nei registri della Steccata), Furri e Furio.

¹⁹⁶ Ponzio e – nei registri della Steccata – anche Poncio.

Il Pre. di S. Francesco Tenore	£	9
S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	10
S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	9
S. ^r Dordoni ¹⁹⁷ [Vespasiano] Tenore	£	7 10
S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	9
S. ^r D. Antonio Cavalli Alto	£	7 10
Il Ragazzo soprano	£	9
Chitarone	£	10
Violone	£	10
Violino di Parma	£	9
Violino di S. Secondo	£	15 12
S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	9
S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	9
S. ^r D. Francesco Bianchi Trombone	£	9
S. ^r D. Gio. Antonio Furia [Tb]	£	9
S. ^r D. Alessandro Trambaglio ¹⁹⁸ soprano	£	12
S. ^r D. Alessandro Gallo ¹⁹⁹ Alto	£	12
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	24
	£	240 12

Mandati F 5

1639: Corpus Domini (con processione)

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	5
Al S. ^r D. Ortensio Gardelli basso	£	4
Al S. ^r D. Mattia [Felici] basso	£	4
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	5
Al Pre. di S. Francesco Tenore	£	5
Al S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	5
Al S. ^r Dordoni [Splendiano, T.]	£	4
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	5
Al Ragazzo soprano	£	5
Al Violone	£	4
Al S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	4

¹⁹⁷ Dordone.¹⁹⁸ Trambaglij, Trambaglio. Cantore castrato. Il prevalere della versione «Trambaglio» è confermato dai registri della Steccata e dai Ruoli Farnesiani (varianti Steccata: Trambaleo, Trambalea).¹⁹⁹ Galli, castrato.

Al S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	4
Al S. ^r D. Francesco Bianchi Trombone	£	4
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	4
	<hr/>	
	£	62
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	10
	<hr/>	
	£	72

Mandati F 5

1640: Pasqua (solo messa)

S. ^r D. Gregorio [Corsini] basso	£	3
S. ^r D. Ortensio [Gardelli] basso	£	3
S. ^r D. Mattia Felici basso	£	3
S. ^r D. Ottavio [Negri] Tenore	£	4
S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	4
S. ^r D. Alessandro Gallo Alto	£	4
S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	3
S. ^r D. Alessandro Trambaglio soprano	£	6
Cesare Gambetta soprano ²⁰⁰	£	3
S. ^r Viola col Violone	£	4
S. ^r Gabriel [Aghata] dal Violino	£	3
S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	3
S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	3
S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	3
	<hr/>	
	£	49
Al S. ^r Simpliciano Olivo M. ^{ro} di Capella	£	10
Sono in tutto	<hr/>	
	£	59

Mandati F 5

1640: Corpus Domini (con processione)

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	4
Al S. ^r D. Ortensio Gardelli basso	£	4
Al S. ^r D. Mattia Felici basso	£	4
Al Pre Giacinto [Roberti] Carmelitano Tenore	£	5
Al Pre Procuratore Carmelitano Tenore	£	4
Al Pre organista Carmelitano Violino	£	4
Al S. ^r D. Pietro Rossi Tenore	£	4

²⁰⁰ In seguito, alto e tenore. Probabilmente si tratta di un'evoluzione determinata dal 'cambio della voce'. Come ho dimostrato in altra sede, il passaggio da soprano a tenore o basso – almeno in alcuni casi – non era immediato. I *pueri*, infatti, potevano venire impiegati per un certo tempo nel ruolo di contralti (cfr. PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., p. 79).

Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	4
A Stefano Oddi [?] soprano	£	3
A Cesare Gambetta soprano	£	3
Al S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	4
Al S. ^r Bianchi [Francesco] Trombone	£	4
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	4
Al S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	4
Al S. ^r Gabriel [Aghata] dal Violino	£	4
Al S. ^r Simpliciano Olivo M. ^{ro} di capella	£	10
	<hr/>	
	£	69

Mandati F 5

1640: Assunzione della B.V.M. [due vespri e messa]

S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	9
S. ^r D. Mattia Felici basso	£	9
Il Pre. Carlo di S. Francesco Tenore	£	9
Il Pre. de Servi Tenore	£	6
S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	9
S. ^r Dordoni [Vespasiano] Tenore	£	9
S. ^r Stefano Piscina ²⁰¹ Alto	£	9
D. Cesare Gambetta soprano	£	9
S. ^r Benecchio [Francesco] Chittarone	£	10
S. ^r D. Francesco Maria Bonani viola	£	10
S. ^r Ghirardelli [Jacomo Antonio] viola da braccio ²⁰²	£	9
Il Violino di S. Secondo	£	10
S. ^r Gabriel [Aghata] Veneziano Violino	£	9
S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	9
S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	9
S. ^r Pietro Paolo Canti Trombone	£	9
S. ^r D. Francesco Bianchi Trombone	£	9
	<hr/>	
	£	153
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	24
	<hr/>	
	£	177

Mandati F 5

1641: Pasqua [messa e vespro]

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	6
--	---	---

²⁰¹ Pessina, Piscina.

²⁰² Anche violone. Ingaggiato per la festa dell'Annunciazione celebrata nella Steccata nel 1646 (cfr. AOCP, *Ordinazioni* 25, 1645-1646, 13 aprile 1646, f. 44r-v).

Al S. ^r D. Ortensio Gardelli basso	£	6
Al S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	8
Al Pre. Giacinto [Roberti] Carmelitano Tenore	£	8
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	6
Al Pre. Tinti [Carlo] di S. Francesco Tenore	£	6
Al S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Gallo Alto	£	8
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio soprano	£	12
Al S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	6
Al S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	6
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	6
Al Violino Veneziano [Gabriele Aghata] per la mattina	£	3
Al Pre. di S. Francesco Violino forastiero	£	7 16
	£	100 16
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo] doi scudi	£	14 12
	£	115 08

Mandati F 5

1641: Corpus Domini (con processione)

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	5
Al S. ^r D. Ortensio Gardelli basso	£	5
Al S. ^r D. Mattia Felici basso	£	4
Al S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	8
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	6
Al Pre. Tinti [Carlo] Tenore	£	5
Al S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	5
Al S. ^r Splendiano Dordoni Tenore	£	3
Al S. ^r D. Alessandro Gallo Alto	£	8
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	5
Al S. ^r Stefano Piscina [A.]	£	4
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio soprano	£	8
A D. Cesare Gambetta soprano	£	5
Al S. ^r Gabriele [Aghata] dal Violino	£	5
Al Pre. Petronio Violino	£	5
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	5
Al S. ^r Pietro Paolo Canti Trombone	£	4
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	3

Al S. ^r Bianchi [Francesco] Trombone	£	3
	£	96
S. ^r Mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	14 12
	£	110 12

Mandati F 5

1641: Assunzione della B.V.M. [due vesperi e messa]

Bassi

Al S. ^r D. Giacinto Zucchi	£	24
Al S. ^r D. Ortensio Gardelli	£	9
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	9

Tenori

Al S. ^r D. Ottavio Negri per due officature	£	8
Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	10
Al S. ^r Pietro Rossi	£	9
Al S. ^r Splendiano Dordoni	£	9

Alti

Al S. ^r D. Alessandro Gallo	£	12
Al S. ^r D. Agostino [Petrignani ²⁰³]	£	9
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	9

Soprani

Al Soprano venuto da Venetia	£	10
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	18
A D. Cesare Gambetta	£	9
A Bartolomeo Fiamma	£	6

Istrumenti

Al S. ^r Viola [Francesco, Cb] ²⁰⁴	£	10
Al S. ^r Ghirardelli [Jacomo Antonio] viola da braccio	£	9
Al S. ^r Gabriele [Aghata] dal Violino	£	9
Al Pre. Petronio dal Carmine violino	£	9
Al S. ^r Benechio [Francesco] Chitarrone	£	10
Al S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	9

²⁰³ Petrignano, Pedrignano e Pedrignani. Il 20 dicembre 1641, viene accettato come cappellano residente e musico nella Steccata (AOCP *Ordinazioni* 23, f. 55v). In un pagamento del 1645, è registrato come contralto castrato (AOCP, *Ordinazioni* 25, 1645, f. 94r). Anche nel *Rollo de SS.^{ri} Musici del Venerando Oratorio di Santa Maria della Steccata* cit., figura come contralto. Eccezionalmente, in alcuni mandati del Duomo, il cantore risulta tenore; in altri non è definito il ruolo. In quest'ultimo caso, ho assegnato al Petrignani la voce di contralto.

²⁰⁴ Vedi Pasqua 1649 e AOCP, *Ordinazioni* 25, 1645-1646, 13 aprile 1646, ff. 44r-v.

Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	9
Al S. ^r D. Francesco Bianchi Trombone	£	9
Al S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	9
Al Mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	25
	£	<hr/> 259

Mandati F 5

1642: Corpus Domini [messa e processione]

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	4
Al S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	5
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	4
Al Pre. Giacinto [Roberti] Carmelitano Tenore	£	5
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Contralto	£	4
Al D. Antonio Vailardi Contralto	£	3
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio soprano	£	8
A Bartolomeo Aguzani [Agozzani] soprano	£	3
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	4
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	12 5
	£	<hr/> 52 5

Mandati F 5

1642: Pasqua [messa e vespro]

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	6
Al S. ^r D. Ortensio Gardelli basso	£	6
Al S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	8
Al Pre. Giacinto [Roberti] dal Carmine Tenore	£	8
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	6
Al S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	6
Al S. ^r D. Agostino Pettrignani Alto	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio soprano	£	12
A D. Cesare Gambetta soprano	£	6
Al S. ^r Gabriele [Agatha] dal Violino	£	6
Al Pre. Petronio del Carmine Violino	£	6
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	6
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	6
	£	<hr/> 94
Il Mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	14 12
	£	<hr/> 108 12

Mandati F 5

1642: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Bassi

Al S.^r D. Gregorio [Corsini] basso £ 9Al S.^r D. Ortensio [Gardelli] basso £ 9Al S.^r D. Mattia Felici basso £ 9

Tenori

Al S.^r D. Ottavio [Negri] Tenore £ 12

Al Pre. Giacinto [Roberti] Carmelitano Tenore £ 12

Al S.^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore £ 9Al S.^r Pietro Rossi Tenore £ 9

Alti

Al S.^r D. Alessandro Gallo Alto £ 12Al S.^r D. Agostino Pettrignani Alto £ 9Al S.^r D. Alessandro Pontio Alto £ 9

Soprani

Al S.^r D. Alessandro Trambaglio soprano £ 18

A D. Cesare Gambetta soprano £ 9

A D. Bartolomeo Agozzani soprano £ 9

Instrumenti

Al Pre. Petronio Carmelitano Violino £ 9

Al S.^r Gabriele Aghata Violino £ 9Al S.^r Francesco Maria Bonani viola £ 9Al S.^r Pietro Francesco Bucci Trombone £ 9Al S.^r D. Gio. Antonio Furia Trombone £ 9Al S.^r D. Francesco Bianchi Trombone £ 9

£ 189

Al Mastro di Capella [Simpliciano Olivo] £ 21

£ 210

Mandati F 5

1643: Pasqua [messa e vespro]

Bassi

Al S.^r D. Gregorio Corsini £ 6Al S.^r D. Ortensio Gardelli £ 6

Tenori

Al S.^r D. Ottavio Negri £ 8

Al Pre Giacinto [Roberti] del Carmine £ 8

Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	6
Al S. ^r Pietro Rossi	£	6
Alti		
Al S. ^r D. Alessandro Gallo	£	8
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	6
Al S. ^r D. Agostino Pettrignani	£	6
Soprani		
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	12
A D. Cesare Gambetta	£	6
[Strumenti]		
Al Pre. Petronio del Carmine Violino	£	6
Al S. ^r Gabriele Aghata Violino	£	6
Al S. ^r D. Jacomo Antonio Ghirardelli Viola	£	6
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	6
	£	102
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	16
	£	118

Mandati F 5

1643: Corpus Domini (messa e processione)

Al S. ^r D. Gregorio Corsini basso	£	5
Al S. ^r D. Ortensio Gardelli basso	£	4
Al S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	6
Al Pre. Giacinto [del Carmine] Tenore	£	5
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	4
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	5
Al S. ^r D. Agostino Pettrignani Alto	£	4
Al S. ^r Trambaglio soprano	£	8
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	8
Al Pre. Petronio Violino	£	5
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	5
Al Marzadro Violone	£	4
	£	63
[riduzione]	£	58
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	12 5
	£	70 5

Mandati F 5

1643: Assunzione della B.V.M. (messa e vespro)

Bassi

Al S.^r D. Gregorio Corsini [B.] £ 6Al S.^r D. Ortensio Gardelli [B.] £ 6Al S.^r D. Mattia Felici [B.] £ 6

Tenori

Al S.^r D. Ottavio Negri £ 8

Al Pre. Giacinto del Carmine £ 8

Al S.^r D. Pietro Simone Campari £ 6Al S.^r Splendiano Dordoni £ 6Al S.^r Pietro Rossi £ 6

Alti

Al S.^r Stefano Piscina £ 6Al S.^r D. Alessandro Pontio £ 6Al S.^r D. Agostino Petriagnani £ 6

Soprani

Al S.^r D. Alessandro Trambaglio £ 12

A D. Cesare Gambetta £ 6

A Bartolomeo Agozzani £ 4

[Strumenti]

Al S.^r Francesco Benechio Chitarone £ 6Al S.^r Francesco Maria viola £ 6Al S.^r D. Gio. Fontana Cornetto £ 8Al S.^r Gabriel Aghata Violino £ 6Al S.^r Pietro Francesco Bucci Trombone £ 6Al S.^r D. Gio. Antonio Furia Trombone £ 6Al S.^r Pietro Paolo Canti Trombone £ 6

£ 136

Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo] £ 16

£ 152*Mandati F 5*

1644: Pasqua (messa e vespro)

Bassi

Al S.^r D. Gregorio Corsini £ 6Al S.^r D. Ortensio Gardelli £ 6Al S.^r D. Mattia Felici £ 6

Tenori

Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	8
Al Pre. Giacinto dal Carmine	£	8
Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	6
Alti		
Al S. ^r D. Agostino Pettrignani	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	6
Soprani		
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	12
A D. Cesare Gambetta	£	6
Instrumenti		
Al S. ^r Gabriele Agatha Violino	£	6
Al Pre. Petronio dal Carmine Violino	£	6
Al S. ^r D. Jacomo Antonio Ghirardelli Viola	£	6
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	6
Mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	15
	£	<hr/> 109

Mandati F 5

1644: Corpus Domini (messa e processione)

Al S. ^r D. Gregorio Corsini Basso	£	4
Al S. ^r D. Mattia Felici basso	£	3
Al S. ^r D. Ottavio Negri Tenore	£	6
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	4
Pre Giacinto del Carmine Tenore	£	4
Al S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	4
Al S. ^r D. Alessandro Pontio Alto	£	4
Al S. ^r D. Agostino Pettrignani Alto	£	4
Al S. ^r Trambaglio [Alessandro] soprano	£	8
Al S. ^r Cesare Gambetta soprano	£	3
Al Pre. Petronio Violino	£	4
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	6
Al S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	4
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	3
Al S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	3
Al S. ^r D. Aurelio [Bottoni] per l'organo	£	6
A fachini per la portatura	£	6
Al mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	12 5
	£	<hr/> 88 5

Mandati F 5

1644: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Bassi

Al S. ^r D. Gregorio Corsini	£	9
Al S. ^r D. Ortensio Gardelli	£	9
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	9

Tenori

Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	12
Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	9
Al S. ^r D. Pietro Rossi	£	9
Al S. ^r D. Splendiano Dordoni	£	9

Alti

Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	9
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	9
Al S. ^r D. Pietro Gio. Terzi	£	9
Al S. ^r Pietro Paolo Vassalli	£	12 5

Soprani

Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	18
Al S. ^r Francesco Castrato	£	12
A Pietro Luchetti soprano per Capella	£	3
Al S. ^r Viola [Francesco, Cb]	£	12
Al S. ^r Gabriel [Agatha] dal violino	£	9
Al S. ^r D. Gio. Fontana Cornetto	£	18
Al S. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	9
Al S. ^r Pietro Paolo [Canti] Trombone	£	9
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	9
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo] duoi ducatonì [...]	£	24 10
	£	228 15

Mandati F. 6

1645: Pasqua (messa e vespro)

Bassi

Al S. ^r D. Gregorio Corsini	£	6
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	6
Al S. ^r D. Giacinto [Preccacini] ²⁰⁵ da Bologna	£	6

²⁰⁵ Procacini. Negli organici della Steccata relativi al 1647 si legge Percasini (AOCP, *Ordinazioni*, 26, 1647-1648, ff. 155r-v), Percacini (*ibid.*, ff. 183r-v), e Peracini (*ibid.*, ff. 194r-195r).

Tenori

Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	8
Al Pre. Giacinto Roberti [del Carmine]	£	8
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] per il vespero	£	3
Al S. ^r Dordoni [Splendiano] per la messa	£	3
Al S. ^r Pietro Rossi	£	6

Alti

Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	6
Al S. ^r D. Agostino Petriagnani	£	6
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	6

Soprano

Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	12
---	---	----

Instrumenti

Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal Cornetto	£	12
Al Violino di S. Secondo	£	8
Al S. ^r Pietro francesco Bucci Trombone	£	6
Al S. ^r Pietro Paulo Canti Trombone	£	6
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	6
Il Maestro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	14 12
	£	128 12

Mandati F. 6

1645: Corpus Domini (messa e processione)

Bassi

Al S. ^r D. Gregorio Corsini	£	4
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	4
Al S. ^r D. Giacinto [Preccacini] di Bologna	£	4

Tenori

Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	4
Al S. ^r Pietro Rossi	£	4
Al S. ^r D. Splendiano Dordoni	£	4
Al S. ^r D. Agostino Petriagnani	£	4

Alti

Al S. ^r D. Angelo Boldrini	£	4
---------------------------------------	---	---

Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	4
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	4
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	8
A doi Ragazzi soprani	£	4
Al Violino di S. Secondo	£	6
A un Altro Violino	£	3
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] da Cornetto	£	6
Al S. ^r D. Pietro Francesco Bucci Trombone	£	4
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	4
Al S. ^r Pietro Paulo Canti Trombone	£	4
	<hr/>	
	£	79
Il mastro di capella [Simpliciano Olivo]	£	14 12
	<hr/>	
	£	93 12

Mandati F. 6

1645: Assunzione della B.V.M. [messa e vespro]

Bassi

Al S. ^r D. Gregorio Corsini	£	6
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	6
Al S. ^r D. Giacinto [Preccacini] da bologna	£	6

Tenori

Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	8
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari]	£	6
Al Pre. Giacinto [Roberti del Carmine]	£	8

Al S. ^r Pietro Rossi	£	6
Al S. ^r Dordoni	£	6

Alti

Al S. ^r D. Agostino Petrignani	£	6
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	6
Al S. ^r Angelo Boldrini	£	10

Soprani

Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	12
A doi ragazzi soprani per Capela	£	4
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	12

Al S. ^r Carlo [Ferrari] ²⁰⁶ dal leuto	£	10
Al S. ^r Viola [Francesco, Cb]	£	8
Al S. ^r Gabriel dal violino	£	6
Al S. ^r Bucci Trombone	£	6
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	6
Al S. ^r Pietro Paulo [Canti] Trombone	£	6
	£	150
Il maestro di capella [Simpliciano Olivo]	£	24 10
	£	174 10

Mandati F 6

1646: Pasqua [messa e vespro]

Bassi

Al S.^r D. Gregorio Corsini £ 6Al S.^r D. Mattia Felici £ 6Al S.^r D. Giacinto [Preccacini] di Bologna £ 8

Tenori

Al S.^r D. Ottavio Negri £ 8

Al Pre. Giacinto [Roberti] del Carmine £ 8

Al S.^r D. Pietro Simone Campari £ 6Al S.^r Pietro Rossi £ 6Al S.^r D. Splendiano Dordoni £ 6

Alti

Al S.^r Steffano Piscina £ 8Al S.^r D. Alessandro Pontio £ 6Al S.^r D. Agostino Petrignani £ 6

Soprani

Al S.^r D. Alessandro Trambaglio £ 12

A tre soprani per Capella £ 6

Instrumenti

Al S.^r Carlo [Ferrari] dal leuto £ 10

Al violino di S. Secondo £ 12

Al S.^r Gabriel dal violino £ 6Al S.^r D. Gio. [Fontana] dal Cornetto £ 12Al S.^r Pietro Francesco Bucci Trombone £ 6

²⁰⁶ Il cognome è riportato nel *Rollo de SS.^{ri} Musici del Venerando Oratorio di Santa Maria della Steccata* cit.: «S^r Carlo Ferrari dal leuto scudi 2»; in margine: «Il ferrari dal leuto questo è superfluo ma fu ricevuto di ordine del Ser.^{mo} S.^r Duca».

Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	6
Al S. ^r Pietro Paolo Canti Trombone	£	6
	£	150
Il Maestro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	16
	£	166

Mandati F. 6

1646: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Al S. ^r D. Giacinto [Preccacini] basso	£	12
Al S. ^r D. Mattia [Felici] basso	£	9
Al S. ^r D. Ottavio [Negri] Tenore	£	12
Al Pre f. Giacinto [Roberti] Tenore	£	12
Al S. ^r Pesarino [Francesco] Tenore	£	12
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] Tenore	£	9
Al S. ^r Pietro Rossi Tenore	£	9
Al S. ^r Angelo Boldrini Alto	£	12
Al S. ^r D. Antonio Petrignani Alto	£	9
Al S. ^r D. Cesare Gambetta Alto	£	9
Al S. ^r D. Pietro Gio. Terzi Alto	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio soprano	£	18
Al Ragazzo del S. ^r D. Mattia soprano	£	6
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	12
Al S. ^r Gabriele [Agatha] dal Violino	£	9
Al Violino di <...>	£	9
Al S. ^r Bucci Trombone	£	9
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	9
Al S. ^r Pietro Paulo Canti Trombone	£	9
Al S. ^r Francesco Bardi castrato di S. Altezza ²⁰⁷	£	12
	£	204
Il Maestro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	24 10
	£	228 10

Mandati F. 6

1647: Pasqua [messa e vespro]

Bassi

²⁰⁷ «[...] atteso il Comando del Ser.mo Sig.r Duca Odoardo [...] il Sig.r Francesco Bardi musico Castrato, qual altre volte serviva il Sig.r Duca di Fiano», il 17 giugno del 1644 viene ingaggiato dalla Steccata (AOCF, *Ordinazioni* 24, 1643-1644, ff. 102r-v). La sua presenza nella cappella dell'Oratorio è attestata anche nel *Rollo de S.S.^{ri} Musici del Venerando Oratorio di Santa Maria della Steccata* cit.

Al S. ^r D. Giacinto [Preccacini] da Bologna	£	8
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	6
Tenori		
Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	8
Al Pre Giacinto [Roberti] del Carmine	£	8
Al S. ^r Francesco Pesarino	£	8
Al S. ^r Pietro Rossi	£	6
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari] per il Vespero solo	£	3
Contralti		
Al S. ^r Angelo Boldrini	£	8
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	6
Al S. ^r D. Agostino Petriagnani	£	6
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	6
Soprani		
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	12
Al S. ^r Costante Manelli	£	8
Al S. ^r Flaminio <i>Rolli</i> [?]	£	6
A Paulo Zizardi [Cizardi] ²⁰⁸	£	3
Instrumentisti		
Al S. ^r D. Francesco Viola [Cb]	£	8
Al S. ^r Bartolomeo Foglietta [Foglietta] Violino	£	6
Al S. ^r D. Giuseppe Galani [VI] ²⁰⁹	£	6
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal Cornetto	£	8
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci [Tb]	£	6
	£	136
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	16
	£	152

Mandati F. 6

1647: Corpus Domini (messa e processione)

Bassi

Al S.r D. Giacinto [Preccacini] da Bologna £ 6

Al S.r D. Mattia Felici £ 4

Tenori

Al S.^r D. Ottavio Negri £ 6

Al Pre. Giacinto [Roberti] del Carmine £ 6

Al S.^r Francesco Pesarino £ 6²⁰⁸ Paolo Cizardi, soprano (cfr. AOCB, *Ordinazioni* 26, 1647-1648, 22 marzo 1647, f. 183r).²⁰⁹ Galanni, Gallami, Galani, Galani, Galan, Gallano.

Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	4
Alti		
Al S. ^r Angelo Boldrini	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	4
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	4
Soprani		
Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	8
Al S. ^r Costante Manelli	£	4
A Simone Felici	£	3
Al Pavolo Cizardi	£	2
Instrumenti		
Al S. ^r D. Giuseppe Galani Violino	£	4
Al S. ^r Bartolomeo Foglietta Violino	£	4
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	6
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	4
Al S. ^r Pietro Pavolo Canti Trombone	£	4
Al S. ^r D. Aurelio Bottoni per l'organo	£	6 2,6
A fachini che lo portorono	£	8
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	12
	£	111 2,6

Mandati F. 6

1647: Assunzione della B.V.M. [due vespri e messa]

Bassi

Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	12
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	9

Tenori

Al Pre. [Roberti] del Carmine	£	12
Al S. ^r Francesco Pesarino	£	12
Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	9
Al S. ^r Pietro Rossi	£	9

Contralti

Al S. ^r Angelo Boldrini	£	12
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	9
Al S. ^r D. Agostino Petrigiani	£	9
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	9

Soprani

Al S. ^r D. Alessandro Trambaglio	£	18
Al S. ^r Costante Manelli	£	12

Al S. ^r Simone Felici	£	6
Instrumenti		
Al S. ^r Francesco Viola [Cb]	£	12
Al S. ^r Bartolomeo Foglietta violino	£	9
Al S. ^r D. Giuseppe Galani [Vl.]	£	9
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	12
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	9
Al S. ^r Pietro Paulo Cantí Trombone	£	9
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	9
	<hr/>	
	£	207
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	24
	<hr/>	
	£	231

Mandati F. 6

1648: Pasqua [messa e vespro]

Bassi

Al S. ^r D. Giacinto Preccacini	£	8
Al S. ^r Domenico Perazzi ²¹⁰	£	6

Tenori

Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	8
Al S. ^r Pietro Francesco Orsi	£	8
Al S. ^r Francesco Pesarino	£	6
Al S. ^r Pietro Rossi	£	6

Alti

Al S. ^r Carlo Machiati ²¹¹	£	8
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	6
Al S. ^r D. Agostino Petriagnani per la matina	£	3

Soprano

Al S. ^r Francesco Bardi	£	8
------------------------------------	---	---

²¹⁰ Percalli, Peraci, Perati, Perani, Perazzi. Il 23 agosto 1647, viene assunto, come basso, nella cappella della Steccata (AOCP, *Ordinazioni* 26, 1647-1648, f. 261r).

²¹¹ Machiatti, Macchiati, castrato, cfr. Pasqua 1649. Una lettera di segnalazione, scritta dal Bacialupi al dott. Aiani (Parma), attesta che il musico godeva di grande considerazione a Corte: «[...] desidera la P.rona Ser.^{ma}, ch'il Sig.^r Carlo Macchiati sia ammesso nella Capella di Musica della Sant.^{ma} Madonna della Steccata, persuadendosi S.A., ch'egli sia per fare le sue parti, e per servir bene alla Chiesa, e S.A. tanto più ci preme, quanto che è informata del merito del soggetto, e della di lui peritia nella Musica. Per ordine però dell'A.S. io significo tutto ciò a V.S., e la riverisco di cuore. Di Piacenza, 16 Marzo 1656 [...] F.to Cornelio Bacialupi» (AOCP, *Lettere ducali riguardanti la Cappella musicale* cit.).

Instrumenti

Al S. ^r Bartolomeo Foglietta Violino	£	6
Al S. ^r D. Giuseppe Galani Violino	£	6
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	8
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	6
Al S. ^r D. Gio Antonio Furia Trombone	£	6
	<u>£</u>	<u>99</u>
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	16
	£	115

Mandati F. 6

1648: Corpus Domini (messa e processione)

Bassi

Al S. ^r D. Giacinto [Preccacini] da Bologna	£	6
Al S. ^r Domenico Perazzi	£	4
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	4

Tenori

Al S. ^r D. Ottavio Negri	£	6
Al S. ^r Pietro Francesco Orsi	£	6
Al S. ^r Francesco Pesarino	£	4
Al S. ^r D. Pietro Simone [Campari]	£	4

Alti

Al S. ^r Carlo Machiati	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	4
A Pellinghelli [Gio. Giacomo] ²¹²	£	3

Soprani

Al S. ^r Francesco Bardi castrato	£	6
Al S. ^r Carlo Fei castrato	£	6
Al S. ^r Costante Manelli	£	4

Instrumenti

Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal Cornetto	£	6
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	4
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	4
Al S. ^r Pietro Paulo Canti Trombone	£	4
Al S. ^r D. Giuseppe Galani violino	£	4
Al S. ^r Bartolomeo Foglietta violino	£	4
Al S. ^r N.[P] Viola da Brazzo	£	3

²¹² Pelinghelli, Pellinghelo.

Al S. ^r Ficarelli per l'organo	£	6
A fachini che portorno l'organo	£	8
	£	106
Il Mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	12
	£	118

Mandati F. 6

1648: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Bassi

Al S. ^r D. Giacinto Preccacini	£	12
Al S. ^r Domenico Perazzi	£	12
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	9

Tenori

Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	9
Al S. ^r D. Agostino Petriagnani	£	9
Al S. ^r Pietro Rossi	£	9

Alti

Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	9
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	9
Al S. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo]	£	6

Soprani

Al S. ^r Francesco Bardi	£	8
Al S. ^r Carlo Fei ²¹³	£	12
Al S. ^r N. [sic]	£	12

Instrumenti

Al S. ^r D. Francesco Viola [Cb]	£	12
Al S. ^r Bartolomeo Foglietta Violino	£	9
Al S. ^r D. Giuseppe Galani Violino	£	9
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] del cornetto	£	12
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	9
Al S. ^r Pietro Paulo [Canti] Trombone	£	9
Al S. ^r Bucci Trombone	£	9
Al pre. del Carmine castrato	£	12
Al mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	24
	£	221

²¹³ Castrato, cfr. Pasqua 1649.

Mandati F. 6

1649: Pasqua [messa e vespro]

Bassi

Al S.^r D. Giacinto Preccacini £ 8Al S.^r Domenico Perazzi £ 8Al S.^r D. Mattia Felici £ 6

Tenori

Al S.^r Pietro Francesco Orsi £ 8Al S.^r Francesco Pesarino £ 8Al S.^r Pietro Rossi £ 6Al S.^r D. Agostino Petrignani £ 6

Contralti

Al S.^r Carlo Machiati castrato £ 8Al S.^r Stefano Piscina £ 8Al S.^r D. Alessandro Pontio £ 6Al S.^r D. Cesare Gambetta £ 6

Soprani

Al S.^r Francesco Bardi Castrato £ 8Al S.^r Carlo fei Castrato £ 8 10

Instrumenti

Al S.^r D. Francesco Viola Contrabbasso £ 8Al S.^r Bartolomeo Foglietta violino £ 6Al S.^r Gioseffo Galani violino £ 6Al S.^r D. Gio. [Fontana] dal Cornetto £ 8Al S.^r Pietro Francesco Bucci Trombone £ 6Al S.^r D. Gio. Antonio Furia Trombone £ 6

£ 134 10Al mastro [Simpliciano Olivo] di capella scudi 2

£ 14 12

£ 149 02*Mandati F. 6*

1649: Corpus Domini (con processione)

Bassi

Al S.^r D. Giacinto Preccacini £ 6Al S.^r Domenico Perazzi £ 4

Al S. ^r D. Mattia Felici	£	4
Tenori		
Al S. ^r Pietro Francesco Orsi	£	6
Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	4
Al S. ^r Pietro Rossi	£	4
Al S. ^r D. Agostino Pettrignani	£	4
Alti		
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	4
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	3
Al S. ^r Gio. Giacomo Pellinghelli	£	3
Al S. ^r Carlo Machiati	£	6
Al S. ^r D. Stefano Piscina	£	6
Soprani		
Al S. ^r Francesco Bardi	£	6
Al S. ^r Carlo Furia	£	6
Al S. ^r Costante Manelli	£	4
Instrumenti		
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	4
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	4
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	3
Al S. ^r Pietro Paolo Canti Trombone	£	3
Al S. ^r Giuseppe Galani Violino	£	3
Al S. ^r D. <i>Francesco Banoli</i> [?] Violino	£	3
Al S. ^r Andrea [Silva] Viola da Brazzo	£	3
	£	93
Per il Mastro di capella [Simpliciano Olivo]	£	14 12
	£	107 12

Mandati F. 6

1649: Assunzione della B.V.M. (due vesperi e messa)

Bassi

S.^r D. Giacinto Preccacini £ 12S.^r Domenico Perazzi £ 12

[Tenori]

S.^r Pietro Francesco Orsi £ 12S.^r D. Pietro Simon Campari £ 9S.^r Pietro Rossi £ 9

Contralti

S.^r Carlo Machiati £ 12S.^r D. Stefano Piscina £ 12

S. ^r D. Agostino Petrignani	£	9	
S. ^r D. Alessandro Pontio	£	9	
Soprani			
S. ^r Francesco Bardi	£	12	
S. ^r Carlo Fei	£	12	
Instrumentisti			
S. ^r Francesco Viola [Cb]	£	12	12
S. ^r Giuseppe Galani violino	£	9	
Pre. Alberto Violino	£	9	
D. Francesco Stadioli Violino	£	6	
S. ^r D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	12	
S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	9	
	£	177	12
Il mastro di capella [Simpliciano Olivo] scudi tre	£	21	18
	£	199	10

Mandati F. 6

1650: Pasqua (messa e vespro)

Bassi

Al S. ^r D. Giacinto Preccacini	£	8	
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	6	

Tenori

Al S. ^r Pietro Francesco Orsi	£	8	
Al S. ^r Francesco Pesarino	£	8	
Al S. ^r Pietro Rossi	£	6	
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	6	

Alti

Al S. ^r Carlo Machiati	£	8	
Al S. ^r D. Stefano Piscina	£	8	
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	6	
Al S. ^r D. Gio. Giacomo [Pellinghelli]	£	6	

Soprani

Al S. ^r Francesco Bardi	£	8	
Al S. ^r Paulo Felice Silva	£	6	

Instrumenti

Al S. ^r D. Francesco Viola [Cb]	£	8	
Al S. ^r D. Matteo ²¹⁴ Vecchi violino	£	6	
Al S. ^r D. Pietro Bortesi violino	£	6	
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal Cornetto	£	8	

²¹⁴ Mathia, Matia, Mateo, Matheo, Mattio.

Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia trombone	£	6
Al S. ^r D. Pietro Francesco Bucci Trombone	£	6
	£	124
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	14 12
	£	138 12

Mandati F. 6

1650: Corpus Domini [messa e processione]

Bassi

Al S. ^r D. Giacinto Preccacini	£	6
Al S. ^r D. Mattia Felici	£	4
Al S. ^r D. Claudio da Casale	£	4

Tenori

Al S. ^r Pietro Francesco Orsi	£	6
Al S. ^r Francesco Pesarino	£	6
Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	4
Al S. ^r Pietro Rossi	£	4

Alti

Al S. ^r Carlo Machiati	£	6
Al S. ^r D. Stefano Piscina	£	6
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	4
Al S. ^r D. Agostino Pettrignani	£	4
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	3

Soprani

A D. Paulo Felice Silva	£	3
A. D. Gio. Giacomo Pellighelli	£	3
A D. Marc'Antonio Colombo	£	3

Instrumenti

Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	6
Al S. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	4
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	4
Al S. ^r D. Matteo Vecchi violino	£	4
Al S. ^r Andrea Silva Viola da Brazzo	£	3
	£	87
Al mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	14 12
	£	101 12

Mandati F. 6

1650: agosto, messa del Vescovo e Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Bassi

Al R. ^{do} f. della Madonna del quartiere	£	12
--	---	----

Al R. ^{do} f. Carlo Tinti di S. Francesco	£	12
Tenori		
Al S. ^r Francesco Pesarino	£	16
Al S. ^r D. Pietro Simone Campari	£	12
Al S. ^r D. Giuseppe Galvani ²¹⁵	£	12
Al S. ^r Pietro Rossi	£	12
Contralti		
Al S. ^r Carlo Machiati	£	16
Al S. ^r D. Alessandro Pontio	£	12
Al S. ^r D. Agostino Petriagnani	£	12
Al S. ^r D. Gio. Giacomo Pellinghelli	£	12
Al S. ^r D. Cesare Gambetta	£	12
Soprani		
A Marc'Antonio Cavalli ²¹⁶ soprano per capella	£	8
Instrumenti		
Al S. ^r D. francesco Viola Grossa	£	16
Al S. ^r D. Antonio da Carpi Contrabasso	£	12
Al S. ^r D. Matteo Vecchi Violino	£	12
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] dal cornetto	£	16
Al S. ^r Francalanza [Giovanni] ²¹⁷ cornetto	£	8
Al S. ^r Pietro francesco Bucci Trombone	£	12
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	12
	£	236
Il Mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	36
	£	272
<i>Mandati F. 6</i>		
1651: Pasqua (messa e vespro)		
s. ^r Francesco Bardi [S.]	£	10
s. ^r D. Stefano Piscina [A.]	£	8
s. ^r Pietro Francesco Orsi [T.]	£	8
s. ^r D. Giacinto Preccacini [B.]	£	8
s. ^r Giuseppe Galani Violino	£	6 10
s. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino [sic]	£	6 10
<i>F.to:</i> Pietro Simone Campari	£	47

²¹⁵ Galvano, Galvan.

²¹⁶ È sicuramente un 'putto', in quanto - alla Steccata - egli è indicato come soprano nel 1651 e come tenore nel 1653 (cfr. AOCF, *Ordinazioni* 28, 1651-1652, 25 febbraio 1651, f. 137v e *Ordinazioni* 29, 1653-1654, 20 marzo 1653, f. 29v).

²¹⁷ Franca Lanza. Attivo alla Steccata negli anni '40 e '50, il suo nome, come si è visto (cfr. nota 109), compare anche *Rollo de S.S.^{ri} Musici del Venerando Oratorio di Santa Maria della Steccata* cit.

Mandati F. 6

1651: Corpus Domini (motetti e processione)

Soprani

s.^r Francesco Bardi £ 8s.^r Giuseppe Rossino²¹⁸ £ 4

Alti

s.^r Carlo Machiati £ 7s.^r D. Stefano Piscina £ 7s.^r D. Alessandro Pontio £ 6

Tenori

s.^r D. Pietro Francesco Orsi £ 7s.^r Pietro Rossi £ 6s.^r D. Cesare Gambetta £ 5s.^r D. Agostino Petriagnani £ 5

Bassi

s.^r D. Giacinto Preccacini £ 7

Padre del Quartiero £ 6

Istromenti

s.^r D. Giovanni [Fontana] Cornetto £ 7s.^r D. Gio. Antonio Furia [Tb] £ 5s.^r Pietro Francesco Bucci [Tb] £ 6

m.s Andrea [Silva] con il Violone £ 5

s.^r Gironimo Silva Organista £ 5

<...> £ 10 10

£ 106 10

F.to: Pietro Simone Campari*Mandati* F. 6

1651: Assunzione della B.V.M. (messa e vespro)

soprani

Sig.^r Francesco Bardi £ 10Sig.^r Colombo [Marc'Antonio]²¹⁹ £ 6soprano del Sig.^r Piscina £ 6²¹⁸ Rossini.²¹⁹ Vedi Corpus Domini 1650.

Alti		
Sig. ^r Carlo Machiati	£	10
Sig. ^r Piscina [Stefano]	£	8
Sig. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo]	£	7
Sig. ^r Petrignani [Agostino]	£	6
Sig. ^r Pontio [Alessandro]	£	6
Tenori		
Sig. ^r Orsi [Pietro Francesco]	£	8
Sig. ^r D. Giuseppe	£	7
Sig. ^r Pietro Rossi	£	6
Sig. ^r Gambetta [Cesare]	£	6
Sig. ^r D. Pietro Simone [Campari]	£	7
[Bassi]		
Sig. ^r D. Giacinto [Preccacini da Bologna]	£	8
Instrumenti		
Sig. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	7
Sig. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino	£	6
Sig. ^r Bortesi [Pietro] violino	£	6
Sig. ^r Manelli [Costante] Viola ²²⁰	£	6
Sig. ^r Ghirardelli [Jacomo Antonio] Violone	£	6
M.s Andrea [Silva] Violone	£	6
Sig. ^r Giovanni [Fontana] Cornetto	£	10
Sig. ^r Fiorentino Cornetto	£	6
Sig. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	6
Sig. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	6
Sig. ^r Pesarino [Francesco, T.] per cantare et sonare il chitarone	£	8
	£	174
Sig. ^r Ghirardelli [Jacomo Antonio] Violone per accompagnare la spinetta alli trè mattutini della settimana santa	£	9
	£	183
Sig. ^r Gio. Batista [Grossi] Mastro di Capella	£	18
	£	201

²²⁰ Nel Rollo de SS.ⁿⁱ Musici del Venerando Oratorio di Santa Maria della Steccata cit., figura come suonatore di contrabbasso.

Mandati F. 6

1652: Corpus Domini [messa e processione]

Il sig. ^r Francesco Bardi [S.]	£	8	7
Sig. ^r Gio. Tinti [S.] ²²¹	£	7	5
Sig. ^r [Giuseppe] Rossini [S.] ²²²	£	6	4
Sig. ^r Colombo [Marc'Antonio, S.] ²²³	£	6	4
	£	<hr/>	
	£	27	
	£	<hr/>	
Sig. ^r Stefano Piscina [A.]	£	8	7
Sig. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo] Alto	£	8	5
Sig. ^r Petrignani [Agostino, A.]	£	7	5
Sig. ^r D. Cesare [Gambetta, A.] ²²⁴	£	7	4
	£	<hr/>	
	£	30	
	£	<hr/>	
Sig. ^r Giuseppe Galvani [T.]	£	8	5
Sig. ^r Pietro Francesco Orsi [T.]	£	8	7
Sig. ^r Francesco Pesarino [T.]	£	8	6
Sig. ^r D. Giacinto [Preccacini da Bologna, B.]	£	8	8
Il P. del quartiere [della Madonna, B.]	£	7	5
Sig. ^r Gio Piero d. ^o <i>salamo</i> [?]	£	6	4
	£	<hr/>	
	£	45	
Sig. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	7	3 10
Sig. ^r Matteo [Vecchi] Violino	£	7	3 10
Sig. ^r Antonio Maria Violino	£	6	3
Sig. ^r Andrea [Silva] Violone	£	6	3
Pietro Francesco Bucci Trombone	£	6	3
Sig. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	6	3
Sig. ^r P. Alessandro Pontio [A.]	£	6	3

²²¹ Giovanni Tinti soprano castrato, come appare nel Rollo de SS.^{ri} Musici del Venerando Oratorio di Santa Maria della Steccata cit.

²²² Vedi Corpus Domini 1651.

²²³ Vedi Corpus Domini 1650.

²²⁴ L'individuazione del ruolo non è suffragata da nessun documento, ma è basata sulla posizione assunta dal nominativo nella polizza (l'elenco tende a distinguere l'organico in gruppi omogenei). Se è vero quanto ipotizzato alla nota 200, vien fatto di pensare che negli anni 1650-1652 il cantore si trovasse in una fase di transizione: da contralto a tenore. In effetti, come rileva l'Appendice, Gambetta nel periodo indicato (1650-1652) viene impiegato nei due registri senza una soluzione definitiva. Mette conto segnalare che, nel 1651, egli viene ingaggiato come contralto dalla Steccata in occasione dell'Annunciazione (AOCP, *Ordinazioni* 28, 1651-1652, f. 137v).

Sig. ^r Francesco Antonio	₣	6	3
	₣	50	
Al mastro di Capella [Giovanni Battista Grossi]	₣		12
	₣		113

Mandati F. 6

1652: Assunzione della B.V.M

a Gio. Battista Grossi organista della Cattedrale lire 18 [...] per aver dato la musica il giorno della festa della S.^{ma} Assunzione di N. S.^{ra} [...]

Mandati F 6

1652: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Lista [...] fatta per il sig.^r Gio. Battista Grossi mastro di Capella nella Cattedrale

Il sig. ^r Francesco Bardi [S.]	₣	12
Il sig. ^r D. Stefano Piscina [A.]	₣	12
Il sig. ^r Pietro Francesco Orsi [B.]	₣	12
Il sig. ^r Giuseppe Galvani [T.]	₣	12
Il sig. ^r D. Giacinto [Preccacini da Bologna] Basso	₣	12
Il sig. ^r D. Pietro Simone Campari [T.]	₣	9
Il sig. ^r D. Alessandro Ponzio [A.]	₣	6
Il sig. ^r D. Bartolomeo Bevilaqua [T.]	₣	8
Il sig. ^r D. Agostino Pettrignani [A.]	₣	9
Il sig. ^r D. Gio. [Fontana] Cornetto	₣	12
Al secondo Cornetto	₣	10
Il sig. ^r Giuseppe [Galani] Violino	₣	8
Il sig. ^r Matteo [Vecchi] Violino	₣	9
Il sig. ^r Paolo Felice [Silva] violino	₣	9
Il sig. ^r Manelli [Costante] Violino	₣	8
Il Violone	₣	9
Il Parmigiano Chitarone	₣	6
Il Genovese Chitarone	₣	7
Il sig. ^r Bucci Trombone	₣	9
Il sig. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	₣	9
	₣	188

Mandati F 6

1652: 4 ottobre

Lista degli sig.^{ri} Musici per la funzione dell'ingresso di monsig.^r Ill.mo²²⁵

Sig. ^r Francesco Bardi [S.]	£	4
Sig. ^r Gio. Tinti [S.]	£	4
Sig. ^r D. Stefano Piscina [A.]	£	4
Sig. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo, A.] ²²⁶	£	4
Sig. ^r Pietro Francesco Orsi [T.]	£	4
Sig. ^r Giuseppe Galvani [T.]	£	4
Sig. ^r D. Giacinto [Preccacini da Bologna, B.]	£	4
Sig. ^r P. Alberto del Carmine	£	4
Sig. ^r Giuseppe Galani Violino	£	3
Sig. ^r Matteo [Vecchi] violino	£	3
Sig. ^r Silva [Andrea] Violone	£	3
Sig. ^r Pietro Francesco Bucci Trombone	£	3
Sig. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	3
Sig. ^r D. Gio. Cornetto [Fontana] P. ^o	£	3
Sig. ^r D. Gio. Cornetto [Giovanni Francalanza] 2 ^o	£	3
Sig. ^r D. Pietro Simone [Campari, T.]	£	3
	<hr/>	
	£	56

F.to: Gio Batta Grossi M.ro di Capella*Mandati* F 6

1652: Tutti i santi

[...] Quelli che sono stati alli due vesperi et messa sono li infrascritti

p.^o

Il s. ^r Francesco Bardi [S.]	£	12	10
Il s. ^r D. Giacinto [Preccacini, B.]	£	12	10
Il s. ^r D. Horatio	£	12	10

²²⁵ Si tratta del vescovo di Parma Carlo Nembrini (1652-1677). Un ufficio, probabilmente una messa solenne.

²²⁶ Pellinghelli è anche suonatore di violone. L'indicazione di cantore alto, proposta anche in alcune delle liste successive, non è certa. Tuttavia la tendenza delle fonti a precisare i ruoli dei suonatori, la rende probabile.

Il s. ^r D. Christoforo	£	12	10
Il s. ^r Piscina [Stefano, A.]	£	12	10
Il s. ^r Giuseppe soprano	£	9	
Il s. ^r Don Giovanni [Fontana] Cornetto	£	12	10
Il secondo Cornetto [Giovanni Francalanza]	£	9	
[2°, due uffici]			
Il s. ^r Tinti [Carlo o Giovanni?]	£	8	
Il s. ^r Orsi [Pietro Francesco, T.]	£	8	
Il s. ^r Galvani [Giuseppe, T.]	£	8	
Il s. ^r Galani [Giuseppe] violino	£	6	
Il s. ^r Matteo [Vecchi] violino	£	6	
Il s. ^r Bucci [Pietro Francesco] Trombone	£	6	
Il s. ^r Silva Trombone	£	6	
Il s. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	6	
Il sig. ^r Mastro di Capella	£	18	
	£	165	

Mandati F 6

1652: Natale [messa e vespro]

Franceschino [S.]	£	8
Piscina [Stefano, A.]	£	8
Pellinghelli [Gio. Giacomo, A.]	£	8
Orsi [Pietro Francesco, T.]	£	8
D. Giacinto [Preccacini, B.]	£	8
Duoi Violini	£	12
duoi cornetti	£	14
duoi Tromboni	£	12
Duoi Violoni	£	14
Pesarino [Francesco, ch e T.]	£	8
	£	106
<i>recte</i>	£	100

Gio. Batista Chinelli m.^{no} di capella de detta cattedrale [...]*Mandati F 6*

1653: Pasqua (la mattina)

Franceschino [S.]	£	4
-------------------	---	---

Piscina [Stefano, A.]	ℓ	4
Pellinghelli [Gio. Giacomo, A.]	ℓ	4
Orsi [Pietro Francesco, T.]	ℓ	4
D. Giacinto [Preccacini, B.]	ℓ	4
D. Pietro Simone [Campari, T.]	ℓ	3
Galani [Giuseppe] Violino	ℓ	3
D. Giovanni [Fontana] Cornetto	ℓ	4
Il suo scollaro [sic] cornetto	ℓ	3
Bucci [Pietro Francesco, Tb]	ℓ	3
Furia [Antonio, Tb]	ℓ	3
Il Bortese [Pietro Bortesi, VI]	ℓ	3
Sig. Alessandro [Pontio, A.]	ℓ	3
Sig. Viola [Francesco, Cb]	ℓ	4
	<hr/>	
	ℓ	49

F.to: Gio. Batista Chinelli

Mandati F 6

1653: Corpus Domini (processione)

Franceschino [S.]	ℓ	6
Tinti [Giovanni, S.] ²²⁷	ℓ	6
Piscina [Stefano, A.]	ℓ	6
Pontio [Alessandro, A.]	ℓ	5
D. Pietro Simone [Campari, T.]	ℓ	5
Galvano [Giuseppe, T.]	ℓ	5
D. Giacinto [Preccacini, B.]	ℓ	6
Santino [Francesco Malaspini, B.] ²²⁸	ℓ	3
Piazza	ℓ	3
D. Giovanni [Fontana] cornetto	ℓ	6
D. Giovannino [Francalanza] cornetto	ℓ	5
Furia [Gio. Antonio, Tb]	ℓ	5
Viola [Francesco, Cb]	ℓ	6
Bucci [Pietro Francesco, Tb]	ℓ	5
	<hr/>	
	ℓ	72

F.to: Gio. Batista Chinelli

²²⁷ Alcune occorrenze non distinguono tra Carlo (basso) e Giovanni Tinti (soprano castrato). La soluzione da me proposta è basata sulla posizione dei due nominativi nell'elenco. Le liste infatti tendono, come si è osservato, a raggruppare le voci adottando criteri di uniformità.

²²⁸ Vedi occorrenze successive.

Mandati F. 6

1654: Pasqua (messa e vespro)

Franceschino [S]	£	8
Tinti [Giovanni, S.]	£	8
Machiati [Carlo, A.]	£	8
Piscina [Stefano, A.]	£	8
Orsi [Pietro Francesco, T.]	£	8
Duoi Cornetti	£	14
Duoi Tromboni	£	12
Viola [Francesco, Cb]	£	8
Petrignani [Agostino, A.]	£	6
Pellinghelli [Gio. Giacomo, A.]	£	6
Pontio [Alessandro, A.]	£	6
<i>Marolli</i> [?] col Violino	£	6
P. del Quartiero [della Madonna del quartiere, B.] ²²⁹	£	6
	£	104

F.to: Gio. Batista Chinelli*Mandati* F. 6

1654: Corpus Domini (processione)

Soprano di S. Secondo	£	4
Spagnoletto [Giuseppe, A.] ²³⁰	£	4
Pontio [Alessandro, A.]	£	5
Petrignani [Agostino, A.]	£	5
Orsi [Pietro Francesco, T.]	£	6
Galvani [Giuseppe, T.]	£	5
Rossi [Pietro, T.]	£	5
Pellinghelli [Giacomo, A.]	£	4
Basso della Steccata	£	6
P. del Quartiero [Madonna del quartiere B.]	£	5
Santino [Francesco Malaspini, B.]	£	4
D. Giovanni [Fontana] dal Cornetto	£	6
D. Giovanni [Francalanza] dal Cornetto	£	5
Bucci [Pietro Francesco] trombone	£	5
Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	5
Viola [Francesco, Cb]	£	6
	£	80

F.to: Gio. Batista Chinelli²²⁹ Per il ruolo, cfr. Assunzione 1650.²³⁰ Cfr. Assunzione 1657. Il nome figura in diverse polizze dei *Mandati* F 7. 1660-1681 e F 8, 1661-1673. Varianti: Spagnolino e Spagnolo. Spagnoletto del Carmine in *Mandati* F 7, 17 gennaio 1673.

Mandati F. 6

1655: Pasqua (messa)

Franceschino [S.]	£	4
Tinti [Giovanni, S.]	£	4
Piscina [Stefano, A.]	£	4
Orsi [Pietro Francesco, T.]	£	4
Manelli [Costante] violino	£	3
Furia [Gio. Antonio] trombone	£	3
Duoi Cornetti	£	7
Pesarino [Francesco] Tiorba	£	4
Violone	£	4
D. Marco Antonio [Rizardi] ²³¹ organista	£	4
	£	41

F.to: Gio. Batista Chinelli*Mandati* F. 6

1655: Assunzione della B.V.M. [due vespri e messa]

Franceschini [S.]	£	8
Tinti [Giovanni, S.]	£	8
Piscina [Stefano, A.]	£	8
Orsi [Pietro Francesco, T.]	£	8
Domenico [Perazzi] Basso	£	8
Pontio [Alessandro, A.]	£	6
Petrignani [Agostino, A.]	£	6
Rossi [Pietro, T.]	£	6
Spagnoletto [Giuseppe, A.]	£	6
P. del quartiere [Madonna del quartiere, B.]	£	6
Baritono da Buss. ^o	£	6
Santino [Malaspini, B.]	£	8
Francesco da S. Secondo	£	8
Sig. ^r Carlo [Ferrari] dalla Tiorba	£	12
D. Marco Antonio [Rizardi, org.?]	£	12

²³¹ L'organista titolare fino al 30 settembre 1655 è Pietro Orcelli (Orchiesi, Orcieli), cfr. *Mandati* F 6, 18 ottobre 1655 e PELICELLI, *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, X, p. 41. L'Orcelli, attivo come violinista in San Marco a Venezia almeno fino al termine del 1652 (ELEANOR SELFRIEDGE-FIELD, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford, 1975, traduz. ital. di Franco Salvatorelli, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, ERI, Torino 1980, p. 280), inizia il proprio servizio come organista nel Duomo di Parma il 1 aprile 1653.

Pesarino [Francesco, ch]	£	8
duoi cornetti	£	14
Furia [Gio. Antonio, Tb]	£	6
Pellinghelli [Gio. Giacomo] violone	£	8
Galani [Giuseppe] violone	£	8
D. Matteo [Vecchi, VI] anco al primo vespero	£	9
Paolo Felice [Silva, VI] anco al primo vespero	£	6
	<hr/>	
	£	175

F.to: Gio. Battista Chinelli

Mandati F. 6

1656: Pasqua (messa)

Franceschino [Bardi, S.]	£	4
Tinti [Giovanni, S.]	£	4
Piscina [Stefano, A.]	£	4
Galvani [Giuseppe, T.]	£	4
Antonio Maria [Filippi, A.] ²³²	£	4
Rossi [Pietro, T.]	£	3
Petrignani [Agostino, A.]	£	3
Pontio [Alessandro, A.]	£	3
Spagnoletto [Giuseppe, A.]	£	3
Santino [Francesco Malaspini, B.]	£	3
Franceschino [S.]	£	3
Galani [Giuseppe] violino	£	4
Matteo [Vecchi] violino	£	3
Manelli [Costante] violino	£	3
Paolo Felice Silva violino	£	3
Gio. [Fontana] cornetto	£	4
Giovannino [Francalanza] cornetto	£	3
Furia [Gio. Antonio] trombone	£	3
Pellinghelli [Gio. Giacomo] violone	£	4
Pesarino [Francesco] tiorba	£	4
Carlo [Ferrari] tiorba	£	4
	<hr/>	
	£	73

Mandati F. 6

1656: Corpus Domini (messa e processione)

Franceschino [Bardi, S.]	£	6
<...>	£	6

²³² Che si tratti del contralto Antonio Maria Filippi è soltanto un'ipotesi basata sulla presenza del cantore nelle liste di questo periodo.

<...>	£	6
Franceschini [S.]	£	4
Piscina [Stefano, A.]	£	6
Pontio [Alessandro, A.]	£	5
Galvani [Giuseppe, T.]	£	6
Rossi [Pietro, T.]	£	5
Pesarino [Francesco, ch]	£	6
Petrignani [Agostino, A.]	£	5
Il Basso della Steccata [Domenico Perazzi]	£	6
Santino [Francesco Malaspini, B.]	£	5
D. Giovanni [Fontana, cn]	£	6
Francalanza [Giovanni, cn]	£	5
Furia [Gio. Antonio, Tb]	£	5
Pellinghelli [Gio. Giacomo, Vn]	£	6
		<hr/> 88

F.to: Gio. Battista Chinelli

Mandati F. 6

1656: Assunzione della B.V.M. [due vespri e messa]

Franceschino [Bardi, S.]	£	8
Tinti [Giovanni, S.]	£	8
Machiati [Carlo, A.]	£	4
Piscina [Stefano, A.]	£	8
Sig. ^r Gio. Tenore <i>forestiero</i> [?] anco per il primo vespero	£	12
Galvani [Giuseppe, T.]	£	8
Domenico [Perazzi] Basso della Steccata	£	8
Claudio [S. di S. A.] ²³³ per il primo Vespero ancora	£	12
Franceschini piccolo [S.]	£	8
Santino [Francesco Malaspini, B.]	£	8
Pontio [Alessandro, A.]	£	6
Petrignani [Agostino, A.]	£	6
Rossi [Pietro, T.]	£	6
Il Violino del Ser. ^{mo} S. ^r Prencipe vespro ancora	£	12
Galani [Giuseppe] Violino	£	8
Manelli [Costante, VI]	£	8
Pellinghelli [Gio. Giacomo] Violone	£	8
D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	8
Francalanza [Giovanni] Cornetto	£	6

²³³ Vedi Assunzione 1657.

Pesarino [Francesco]	} tiorbe	£	8
R.do Carlo [Ferrari]		£	8
		£	168

F.to: Gio. Battista Chinelli

Mandati F. 6

1657: Corpus Domini [messa e processione]

Al pre. basso [Alfonso degli eremitani?]	£	6
Al S. Domenico Perazzi Basso	£	6
Al s.º D. Pietro Francesco Ossi Tenore	£	6
Al s.º D. Giuseppe Galvani Tenore	£	6
Al s.º Antonio Maria [Filippi] Contralto	£	6
Al s.º D. Stefano Piscina Contralto	£	6
Al s.º Rota soprano	£	6
Al s.º Bardi soprano	£	6
Al s.º Claudio soprano [di S. A.]	£	6
Al s.º Pesarino [Francesco] Chitarone e Tenore	£	6
Al s.º D. Alessandro Pontio contralto	£	5
Al s.º D. Agostino Petrignani tenore	£	5
Al s.º Galani [Giuseppe] Violino	£	6
Al s.º D. Matteo [Vecchi] Violino	£	5
Al s.º Pellinghelli [Gio. Giacomo] viola grossa	£	6
Al s.º D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	6
Al s.º Francalanza [Giovanni] Cornetto	£	5
Al s.º D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	5
	£	103
Il Mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	12
	£	115

Mandati F. 6

1657: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Musicisti ch'erano su l'organo

Al Pre basso [Alfonso degli eremitani?]	£	12
Al s.º Orsi [Pietro Francesco] Tenore	£	12
Al s.º Piscina [Stefano] Contralto	£	12
Al s.º Rota soprano	£	12
Al s.º Domenico [Perazzi] basso	£	12
Al s.º Claudio soprano di S. A.	£	12

Al s. ^e Spagnoletto [Giuseppe] Contralto	£	9
Musici ch'erano in Cantoria		
Al s. ^e D. Alessandro Pontio Contralto	£	9
Al s. ^e Petrignani [Agostino] Tenore	£	9
Al s. ^e Pietro Rossi Tenore	£	9
Al s. ^e Galani [Giuseppe] Violino	£	12
Al s. ^e D. Matteo [Vecchi] Violino	£	9
Al s. ^e Costante Manelli Viola da Brazo	£	9
Al s. ^e Pellinghelli [Gio. Giacomo] Viola grossa	£	9
Al s. ^e D. Gio: [Fontana] Cornetto	£	12
Al s. ^e Francalanza [Giovanni] Cornetto	£	9
Al s. ^e Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	9
	<hr/>	177
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	25
	<hr/>	202

Mandati F. 6

1657: Natale [messa e vespro]

Al Pre. basso [Alfonso degli eremitani?]	£	8
Al s. ^e Domenico Perazzi basso	£	8
Al s. ^e Pietro Francesco Orsi Tenore	£	8
Al s. ^e Piscina [Stefano] Contralto	£	8
Al s. ^e Antonio Maria Filippi Contralto	£	8
Al s. ^e Francesco Bardi soprano	£	8
Al s. ^e Galani [Giuseppe] Violino	£	8
Al s. ^e D. Matteo [Vecchi] Violino	£	6
	<hr/>	62
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	16
	<hr/>	78

Mandati F. 6

1658: Pasqua [messa e vespro]

Parti del Concerto sull'organo

Al Pre Alfonso degli eremitani basso	£	8
Al s. ^e Domenico Perazzi basso	£	8

Al s. ^r D. Pietro francesco orsi Tenore	£	8
Al s. ^r D. Gio. battista Capelli Tenore	£	8
Al s. ^r D. Stefano piscina Contralto	£	8
Al s. ^r Rota soprano	£	8
Al s. ^r francesco Bardi [S.]	£	8
Instrumentisti		
Al s. ^r Galano [Giuseppe] Violino	£	8
Al s. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino	£	6
Al s. ^r Costante Manelli Viola da Brazzo	£	6
Al s. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo] Viola Grossa	£	6
Al s. ^r Pesarino [Francesco] Chitarone	£	8
Al s. ^r D. Gio [Fontana] dal cornetto	£	8
Al s. ^r Francalanza [Giovanni] cornetto	£	6
Al s. ^r D. Gio. antonio furia Trombone	£	6
Parti per Capella		
Al s. ^r D. Alessandro Pontio contralto	£	6
Al s. ^r D. Agostino Petriagnani Tenore	£	6
Al s. ^r Carlo francesco Paroli Contralto	£	6
Al s. ^r Antonio Maria Tiorba di mons Ill.mo	£	8
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	16
	£	152

Mandati F. 6

1658: Ritrovamento della S. Croce (messa e vespro)

Parti dell'Organo

Al Pre basso [Alfonso degli eremitani?]	£	8
Al s.r D. Pietro francesco orsi Tenore	£	8
Al s.r D. Gio. Battista Capelli Tenore	£	8
Al s.r francesco maggio Contralto	£	6
Al s.r Rota soprano	£	8
Il leuto di mons.r Ill.mo	£	8

Parti della cantoria

s.r Galani [Giuseppe] Violino	£	8
s.r D. Gio. fontana cornetto	£	8
s.r D. francalanza [Giovanni] cornetto	£	6
s.r D. Gio. Jacomo Pellinghelli viola grossa	£	6

s.r D. Alessandro Pontio Contralto	£	6
s.r Pietro Rossi Tenore	£	6
s.r D. Gio. Antonio Furia basso	£	6
s.r D. Carlo francesco Paroli soprano	£	6
	<u>£</u>	<u>98</u>
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	14
	<u>£</u>	<u>112</u>
 <i>Mandati F. 6</i>		
1658: Corpus Domini [messa e processione]		
Soprani		
Franceschino [Bardi] ²³⁴	£	10
Il ragazzo del Chinelli	£	5
Contralti		
Piscina [Stefano]	£	6
Milanese	£	5
Pontio [Alessandro]	£	5
Tenori		
Orsi [Pietro Francesco]	£	6
<...>	£	6
Bevilacqua [Bartolomeo]	£	5
<...>	£	5
Bassi		
<...>	£	6
<...>	£	5
Don ottavio <i>Amato</i> [?]	£	5
Violini		
Galani [Giuseppe]	£	6
Manelli [Costante]	£	8
Il Cornetto <i>giovine</i> [?]	£	5
Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	5
Quello [Antonio Maria] della Tiorba di mons. ^r Ill. ^{mo}	£	6
Pesarino [Francesco, ch]	£	6
Pellinghelli [Gio. Giacomo] violone	£	6
Sig. ^r ercole violone	£	5
	<u>£</u>	<u>116</u>
Al sig. ^r Chinelli Mastro di capella	£	16
	<u>£</u>	<u>132</u>

²³⁴ In considerazione dell'emolumento piuttosto elevato, dovrebbe trattarsi del castrato Bardi.

Mandati F. 6

1658: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Franceschino Bardi [S.]	£	12
Franceschino [S.]	£	9
Cavalli [Giuseppe, A.]	£	9
Petrignani [Agostino, A.]	£	9
Pontio [Alessandro, A.]	£	9
Campari [Pietro Simone] Tenore milanese [T.] ²³⁵	£	12
Domenico [Perazzi] Basso della steccata	£	9
Santino [Francesco Malaspini, B.]	£	12
Bevilacqua [Bartolomeo, T.]	£	9
Tiorba [Antonio Maria] di Monsignor Vescovo	£	12
Gallani [Giuseppe, VI]	£	12
Manelli [Costante] Violino	£	9
D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	12
Francalanza [Giovanni, cn]	£	9
Furia [Gio. Antonio, Tb]	£	9
Pellinghelli [Gio. Giacomo, Vn]	£	12
F. ercole violone	£	9
	<u>£</u>	<u>183</u>
Al Sig. ^r Battista Chinelli Mastro di Capella	£	24
	<u>£</u>	<u>207</u>

Mandati F. 6

1658: Natale, messa e 2° vespro

Franceschino [S.]	£	8
Georgino [S.]	£	8
Cavalli [Giuseppe, A.]	£	6
Milanese [T.]	£	6
<i>Terentio</i> [?]	£	6
Petrignani [Agostino, A.]	£	6
Orsi [Pietro Francesco, T.] messa sola	£	4
Pontio [Alessandro, A.]	£	6
P. Basso [Alfonso delli eremitani?] messa sola	£	4

²³⁵ Nella lista del Corpus Domini 1658, compare come contralto; mentre in quella successiva di TT.SS. (*Mandati* F 6, 1658, non riportata in Appendice) viene registrato come tenore. In relazione al numero di contralti sia in questa solennità, sia in quella che segue (Natale), è presumibile che il musicista cantasse nel ruolo di tenore.

Pesarino [Francesco, ch] messa sola	£	4	
S. ^r Domenico [Perazzi] Basso	£	8	
Santino [Francesco Malaspini, B.]	£	6	
Li duoi Cornetti	£	14	
Galani [Giuseppe]	} violini	£	8
Manelli [Costante]		£	6
P. Paolo	} viole	£	6
D. Francesco		£	6
Pellinghelli [Gio. Giacomo] violone	£	8	
	£	120	
e più per il primo vespero et per la messa della notte per cinque voci et duoi violini	£	44	
e più al S. ^r Chinelli Mastro di Capella	£	24	
	£	188	
et ulterius expediat etiam pro alia summa viginti trium pro vesperis decantatis in festa S.S. Innocentium et sic in totum libras ducentum undecim dico	£	23	
	£	211	

Mandati F. 6

1659: Pasqua (messa e vespro)

Parti di concerto per l'organo

Al Pre. Basso per la messa sola	£	4
Al S. ^r Domenico Perazzi basso per messa et Vespero	£	8
Al S. ^r Orsi [Pietro Francesco] Tenore	£	8
Al S. ^r Francesco Maggio Tenore	£	6
Al S. ^r Piscina [Stefano] Contralto	£	8
Al S. ^r Federico Sudatti soprano ²³⁶	£	8
Al S. ^r Pesarino [Francesco, T. e ch] in vece d'un altro soprano	£	8
Instrumentisti		
Al S. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	8
Al S. ^r D. Matteo [Vecchi] violino	£	6
Al S. ^r D. Melchior Ruffoni Violetta	£	6

²³⁶ Soprano castrato, vedi Corpus Domini e Assunzione 1659. Sempre nel 1659, viene raccomandato ai reggenti della Steccata come accerta una lettera del 21 febbraio: «Il soprano Federico Sudatti pronto à cenni di S.A., partitosi da Cremona, è qui disposto à prendere servitio in cotesto orat.^{rio}, dove le SS.VV. l'hanno desiderato. E però mi comanda S.A.S. di avisar loro il di lui arrivo in Parma e la rassegna, che fa egli di se stesso, accioché l'accettino, e gli diano l'assenso col convenevole buon trattamento e bacio con tal fine alle SS.VV. affettuoss.^e le mani. Dalla Sig.^{ria} li 21 feb.^o 1659 [Marco] Lampugnani» (AOCP, *Lettere ducali riguardanti la Cappella musicale* cit.).

Al S. ^r Costante Manelli Viola da Brazzo	£	6
Al S. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo] Viola grossa	£	6
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	8
Al S. ^r Francalanza [Giovanni] cornetto	£	8
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	6
Parti di ripieno per la Cappella		
Al Pre Carlo [Tinti] di s. francesco basso	£	6
Al S. ^r D. Bartolomeo Bevilacqua Tenore	£	6
Al S. ^r Petrignani [Agostino] Contralto	£	6
Al S. ^r Giuseppe Cavalli Contralto	£	6
Al S. ^r D. Nicolo soprano del S. Palmia	£	4
Al S. ^r Pietro Rossi [T.] per il vespero solo	£	3
	£	135
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	16
	£	151

Mandati F. 6

1659: maggio

Spese fatte nel Cantare motteto nella Cathedrale nella solenità del S.^{mo} Legno della Croce A' quattro voci registrate e cantate sotto la battuta del d. Simpliciano Olivo

Mastro di Capella à raggione di tre lire per Musico et al Maestro di Capella lire sei che in tutto sono

£ 18

Mandati F. 6

1659: giugno [un ufficio]

Musica fatta per il Sinodo

Per il primo giorno che fù Giovedì 5 Giugno 1659

Parti ch'erano su l'organo

Al S. ^r Domenico Perazzi basso	£	4
Al S. ^r Orsi [Pietro Francesco] tenore	£	4
Al S. ^r Francesco Maggio Tenore	£	3
Al S. ^r Bus [Pietro Busi] ²³⁷ Contralto	£	4
Al S. ^r Federico [Sudatti] soprano	£	4
Al S. ^r Piscina [Stefano] tenore in vece di soprano	£	4

Parti ch'erano in cantoria

²³⁷ Vedi Assunzione 1659.

Al S. ^r D. Francesco Santino [Malaspini] Basso	ℓ	3
Al S. ^r D. Bartolomeo Bevilacqua Tenore	ℓ	3
Al S. ^r D. Melchior Ruffoni Tenore	ℓ	3
Al S. ^r Petrignani [Agostino] contralto	ℓ	3
Al S. ^r Giuseppe Cavalli contralto	ℓ	3
Al S. ^r D. Nicolo soprano del S. ^r Palmia	ℓ	3
Al S. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo] Viola Grossa	ℓ	4
Al S. ^r Galani [Giuseppe] Violino	ℓ	4
Al S. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino	ℓ	3
Al S. ^r Francalanza [Giovanni] Cornetto	ℓ	4
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	ℓ	3
	<hr/>	59
Per il secondo giorno che fù Venerdì 6 detto [un ufficio]		
Al S. ^r Perazzi [Domenico] basso	ℓ	4
Al S. ^r Orsi [Pietro Francesco] Tenore	ℓ	4
Al S. ^r Maggio [Francesco] tenore	ℓ	3
Al S. ^r Bus [Pietro Busi] contralto	ℓ	4
Al S. ^r Federico [Sudatti] soprano	ℓ	4
Al S. ^r Pesarino [Francesco, T.] in vece d'un soprano di concerto	ℓ	4
Al S. ^r Galani [Giuseppe] Violino	ℓ	4
Al S. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino	ℓ	3
	<hr/>	30
Per il terzo Giorno che fù sabato 7 detto [un ufficio]		
Al S. ^r Perazzi [Domenico] basso	ℓ	4
Al S. ^r Orsi [Pietro Francesco] Tenore	ℓ	4
Al S. ^r Maggio [Francesco] Tenore	ℓ	3
Al S. ^r Bus [Pietro Busi] Contralto	ℓ	4
Al S. ^r Federico [Sudatti] soprano	ℓ	4
Al S. ^r Pesarino [Francesco, T.] in vece d'un altro soprano	ℓ	4
Al S. ^r Galani [Giuseppe] Violino	ℓ	4
Al S. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino	ℓ	3
	<hr/>	30
Il mastro di capella [Simpliciano Olivo]	ℓ	24
	<hr/>	143

Mandati F. 6

1659: Corpus Domini (processione)

Al S. ^r Domenico Perazzi basso	£	6
Al S. ^r D. Francesco Santino [Malaspini] basso	£	5
Al S. ^r Michele basso dal Carmine	£	4
Al S. ^r Orsi [Pietro Francesco] Tenore	£	6
Al S. ^r D. Francesco Maggio tenore	£	5
Al S. ^r Pesarino [Francesco] Tenore	£	6
Al S. ^r D. Melchior Ruffoni Tenore	£	4
Al S. ^r Piscina [Stefano] contralto	£	6
Al S. ^r Busi [Pietro] da Casalmaggiore contralto	£	6
Al S. ^r D. Agostino Petrignani Contralto	£	5
Al S. ^r Giuseppe Cavalli Contralto	£	5
Al S. ^r Federico [Sudatti] Soprano Castratto	£	6
Al S. ^r Nicolo soprano del S. ^r Piscina	£	4
Al S. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	6
Al S. ^r Matteo [Vecchi] Violino	£	5
Al S. ^r Costante Manelli Viola da Brazo	£	6
Al S. ^r Pellinghelli [Gio. Giacomo] Viola Grossa	£	6
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	6
Al S. ^r Francalanza [Giovanni] cornetto	£	6
Al S. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	5
Al S. ^r D. Marc'Antonio [Rizzardi] organista [...] per non poter venire il S. ^r Carlo [Ferrari] organista	£	3
	£	111
Al mastro di capella [Simpliciano Olivo]	£	12
	£	123

Mandati F. 6

1659: Assunzione della B.V.M. (due vespri e messa)

Parti ch'erano su l'organo

Al S. ^r D. Marc'Antonio [Rizzardi] organista	£	12
Al Pre basso [Alfonso delli eremitani?]	£	12

Al S. ^r D. Domenico Perazzi basso	£	12
Al S. ^r D. Pietro Francesco Orsi Tenore	£	12
Al S. ^r D. Giuseppe Galvani Tenore	£	12
Al S. ^r D. Pietro Busi contralto	£	12
Al S. ^r Federico Sudatti soprano castrato	£	12
Al S. ^r Francesco Maggio Tenore in vece di un altro soprano	£	9
Parti ch'erano su la Cantoria		
Al S. ^r Francesco Pesarino Chittarrone	£	12
Al S. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	12
Al S. ^r D. Matteo [Vecchi] violino	£	9
Al S. ^r Costante Manelli viola da braccio	£	9
Al S. ^r D. Pellinghelli [Gio. Giacomo] viola Grossa	£	9
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] Cornetto	£	12
Al S. ^r Francalanza [Giovanni] Cornetto	£	12
Al S. ^r Furia [Gio. Antonio] Trombone	£	9
Al S. ^r Petrignani [Agostino] Contralto per Cappella	£	9
Al S. ^r D. Francesco Barbareschi Tenore per Capella	£	9
Al S. ^r D. Santino Malaspini basso per Capella	£	9
	£	<u>204</u>
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	24
	£	<u>228</u>

Mandati F. 6

1659: Natale (messa e vespro)

Al Pre basso [Alfonso dell' eremitani?]	£	8
Al S. ^r Domenico Perazzi basso	£	8
Al S. ^r Orsi [Pietro Francesco] Tenore	£	8
Al S. ^r D. Giuseppe Galvani Tenore	£	8
Al S. ^r Francesco Maggio Tenore	£	6
Al S. ^r Giuseppe Rondani Tenore	£	6
Al S. ^r D. Pietro Busi contralto per la messa	£	4
Al S. ^r Giuseppe Cavalli Contralto	£	6
Al S. ^r D. Agostino Petrignani Contralto	£	6
Al S. ^r Federico Sudatti soprano	£	8
Al S. ^r Pesarino [Francesco] Chittarone	£	8
Al S. ^r Galani [Giuseppe] Violino	£	8
Al S. ^r D. Matteo [Vecchi] Violino	£	6
Al S. ^r D. Gio. [Fontana] cornetto	£	8
Al S. ^r Francalanza [Giovanni] cornetto	£	8

Al s. ^r D. Gio. Antonio Furia Trombone	£	<u>6</u>
	£	112
Al mastro di capella [Simpliciano Olivo]	£	<u>20</u>
	£	132
<i>Mandati F. 7</i>		
1660: Pasqua (messa e vespro)		
Parti di concerto dell'organo		
Pre basso per la messa sola	£	4
Al s. ^r orsi [Pietro Francesco] tenore	£	8
Al s. ^r D. Giuseppe Galvani Tenore	£	8
Al s. ^r francesco bottino detto <...> Contralto	£	12
Al s. ^r federico sudatti soprano castratto	£	8
Al s. ^r Andrea da milano soprano	£	8
Parti di Capella In Cantoria		
Al s. ^r D. francesco malaschini basso	£	6
Al s. ^r Francesco Maggio Tenore	£	6
Al s. ^r Giuseppe Rondani	£	6
Al s. ^r D. Pietro Busi Contralto	£	8
Al s. ^r Giuseppe Cavalli contralto	£	6
Al s. ^r Petrignani [Agostino] in vece d'un soprano	£	6
Instromenti In Cantoria		
Al s. ^r Galani [Giuseppe] violino	£	8
Al s. ^r D. Matteo [Vecchi] violino	£	8
Al s. ^r Manelli [Costante] Violon Grosso	£	8
Al s. ^r Matteo Strada viola da Brazzo ²³⁸	£	8
Al s. ^r Pesarino [Francesco] Chitarone	£	8
Al s. ^r D. Gio. [Fontana] cornetto	£	8
Al s. ^r francalanza [Giovanni] cornetto	£	8
Al s. ^r furia [Gio. Antonio] Trombone	£	<u>6</u>
	£	148
Il mastro di Capella [Simpliciano Olivo]	£	<u>16</u>
	£	[164]

²³⁸ Di Mantova, anche violone, cfr. Corpus Domini 1660 (AFP, *Mandati F 7*, 1660-1681).

Tabella 1 – Santa Maria Maggiore : quadro selettivo degli organici stabili e degli ingaggi straordinari per la festività dell'Assunzione di M.V. (1637-1659)^a

Anno	M ^o	or	S	F/Cs	A	T	B	vl	va	vn	ch	cit	altri	n	?	tot	fc	Bg £	Fuori £
1637	O	1	2		2		2	2	+1	1		+1				11			
1637	A		2	2	3	4	3	3		1			Tb-fg	1		20	5	161,00	529,08
1638	O	1	2		2	1	2	2	+1	1		+1				11			
1638	A		2		4	4	1	2		1			Tb-Br-fg	2		17		207,00	
1639	O	2	2		2	1	2	2	+1	1		+1				12			
1639	A	1	2		5	3	2	1		1			fg	2		16	1	151,00 ^b	?
1640	O		2	3		2	1	2		1		.				12			
1640	A		1	3	F	4	4	3	2	+1		+1	fg	1		19		183,00	
1641	O	II ^c	2	2	F	1	1	2		1						12			
1641	A		1	3	F	4	6	4	2			+1	fg	1		22	1	277,10	?
1642	O	1	2	2	F	1		2	+1	1		+1				12			
1642	A		1	2		4	7	2	4	1			fg+1			22	1	120,00	1.582,00

^a Fonti MIA: *Giornale* 1203-1211, *Spese* 1391-1394, *Terminazioni* 1281-1284. Abbreviazioni particolari: O=organico stabile; A=musici ingaggiati per l'Assunzione; M^o=M^o di cappella; or=organista; F=falsetto; Cs=castrato; cn=cornetto; vl=violino; va=viola; vn=violone; tb=trombone; ch=chitarro; cit=citara; Br=baritono; fg=fagotto; altri=altri ruoli; n=nolo organo; ?=musici dei quali non è stato possibile definire il ruolo; tot=totale musicisti; fc= totale musicisti fuori città; Bg£=totale compensi musicisti 'forestieri' bergamaschi; Fuori£=totale compensi musicisti provenienti da altre città; + indica che il musicista suona un altro strumento come principale. Le cifre in corsivo rilevano: in "Bg" che la somma comprende il nolo di uno o più organici; in "Fuori" che il totale include altre spese (viaggio e/o soggiorno). Tutti i valori sono espressi in lire e soldi.

^b Nella cifra complessiva non viene conteggiato il nolo del secondo positivo.

^c Si tratta di Fermo Bresciani registrato nella linea dei bassi.

Anno	M ^o	or	S	F/Cs	A	T	B	vl	va	vn	ch	cit	altri	n	?	tot	fc	Bg. £	Fuori £
1643 O	1	2	1	F	2	2	2	2	+1	1		+1				14			
1643 A		1			2	3	1							1	3	10	3	79,00	418,10
1644 O	1	1	1	F	2	2	2	2	+1	1		+1				11			
1644 A		2	2	Cs	3	3	3	3	1				fg	3	3	22	9	153,00	1152,78
1645 O	1	1	1	F	1	2	1	2	+1	1		+1				11			
1645 A					2	1	4	1	2					1		10		103,00	
1646 O	1	1	2		1	1	1	2	+1	1		+1				10			
1646 A		1	1		2	1	1	1					fg	1	1	9	3	70,00	408,00
1647 O	1	1	1		1	3	1	2	+1	1		+1				11			
1647 A		2	2		2	1	3	2						1	3	15	4	156,00 ^a	1655,10
1648 O	1	1	1		2	2	3	2	+1	1		+1				13			
1648 A	1	1	3		2	2	3	3						1	3	18	3	227,16 ^b	1093,00
1649 O	1	2	1		1	3	2	2	+1	1		+1				13			
1649 A				Cs	1	1	3	2							5	13	5	84,00	771,00
1650 O		2	2		3	4	2	2	+1	1		+1				16			
1650 A		1	2		6	3	3	3	2							17	3	194,00 ^c	385,00
1651 O		2	2		2	3	2	2	+1	1		+1				14			
1651 A	1	1	1		1	4	3	3	2				cn	2	1	18	2	189,00 ^d	414,00

^a Alcuni musicisti sono pagati anche per il servizio prestato in altre solennità. Il nolo dell'organo è per due feste (cfr. Appendice 1).

^b Diversi musicisti sono pagati anche per il servizio prestato in occasione della Natività della B.V.M. e della Domenica della fiera (cfr. Appendice).

^c Un musicista viene pagato per aver suonato anche in altre 2 feste; compensi per alzatore e copista; spese soggiorno per due gg. £ 100.

^d Integrato con pagamenti riportati nella Natività successiva.

Anno	M ^o	or	S	F/Cs	A	T	B	vl	va	vn	ch	cit	altri	n	?	tot	fc	Bg €	Fuori €
1652 O	1	2	1		2	2	2	2	+1	1		+1				13			
1652 A	1	1	2		1	4	3	3	2					2		17	5	155,0	1012,00
1653 O	1	2	2		2	2	2	2	+1	1		+1				14			
1653 A	2	3			2	5	4		2	2 ^b	1					21	7	153,0	1061,00
1654 O	1	2	2		2	2	2	2	+1	1		+1	cn			15			
1654 A		1	2		2	4	6	1	2	3					2 ^c	23	5	186,1	1036,00
1655 O	1	2	1		Cs	1	2	2	+1	2		+1				14			
1655 A		1	3		1	5	5		2	5 ^d				3	2	24	8	218,0	987,08
1656 O	1	1	1		Cs	1	2	2	+1	2		+1				13			
1656 A	2	5			3	6	6	1	5	3		1	Tb-FI-fg	3	2	37	16	268,1	1423,10
1657 O	1	2	2		Cs	1	2	1	+1	2		+1				14			
1657 A	1	1	4		4	4	4		4	2				1	1	25	7	219,0	1470,10
1658 O	1	2	2		1	1	1	2	+1	2		+1				12			
1658 A		2	4		3	6	3	2	1	3			cn	2	1	26	7	225,0	737,00
1659 O	1	1	2		1	1	1	2	+1	2						11			
1659 A	[1]	3	3		4	6	4		2	3			Br	1	1	27	5	266,0	1008,00

^a La somma comprende anche il nolo del positivo impiegato nell'Assunzione dell'anno precedente.

^b Un violone e un Violoncino.

^c Nella nota spese vengono riportate 21 doppie "per pagar altri Musici pur forestieri" senza indicare i nomi di tali musici. d 1 contrabbasso.

^e La somma non comprende il nolo per il terzo positivo.

^f Si tratta di Cassano Celidone, registrato nella linea dei bassi.

Tabella 2 - Duomo di Parma: quadro selettivo dei musicisti ingaggiati nelle principali festività (1637 al 1659)^a

Anno e feste	Mo	Or	S	Cs	C	T	B	cn	vl	va	vn	cb	tb	altri	?	tot	str	£
1637 Corpus D.	1	1	1		1	3	1						1			9	2	47,00
1638 Corpus D.	1	1	1		1	3	3						3			13	4	62,00
1638 Assunzione	1	1			1	4	1									8	1	59,00
1639 Assunzione	1	1	1	S-A	2	6	3		2		1		4	ch		24	9	240,00
1639 Corpus D.	1	1	1		1	4	3				1		4			16	6	72,00
1640 Pasqua	1	1	1	S-A	1	2	3		1		1		3			16	6	59,00
1640 Corpus D.	1	1	2		1	3	3		2				4			17	7	69,00
1640 Assunzione	1	1	1		1	4	2		2	2			4	ch		19	10	177,00
1641 Pasqua	1	1		S-A	1	5	2		2				3			17	6	115,08
1641 Corpus D.	1	1	1	S-A	2	5	3		2				4			21	7	110,12
1641 Assunzione	1	1	3	S-2A	1	4	3		2	1		1	4	ch		25	10	259,00
1642 Pasqua	1	1	1	S-A	1	4	2		2				2			16	5	108,12
1642 Corpus D.	1	1	1	S	2	3	1						1			11	2	52,05
1642 Assunzione	1	1	2	S-2A	1	4	3		2	1			3			21	7	210,00
1643 Pasqua	1	1	1	S-2A	1	4	2		2	1			1			17	5	118,00

^a Le fonti sono indicate nell'Appendice 2. Per le abbreviazioni, quanto riportato in nota alla Tabella 1 va integrato con le seguenti indicazioni: cb=contrabbasso; str=totale suonatori (compreso l'organista). La colonna 'Cs' distingue tra castrato soprano e alto (per es., S-A significa che in organico vi sono due castrati: uno soprano ed uno alto). Le cifre indicate nell'ultima colonna – come in Santa Maria – sono composte da lire e soldi. Per quanto attiene ai criteri di selezione del materiale documentario, cfr. nota Appendice 2.

Anno e feste	Mo	Or	S	Cs	C	T	B	cn	vl	va	vn	cb	tb	altri	?	tot	str	£
1643 Corpus D.	1	1		S-A	1	3	2	1	1		1		1			14	5	70,05
1643 Assunzione	1	1	2	S-A	2	5	3	1	1	1			3	ch		23	8	152,00
1644 Pasqua	1	1	1	S-A	1	3	3		2	1			1			16	5	109,00
1644 Corpus D.	1	1	1	S-A	1	4	2	1	1				3	n		17	6	88,05
1644 Assunzione	1	1	1	2S	4	4	3	1	1			1	3			22	7	228,15
1645 Pasqua	1	1		S-A	2	5	3	1	1				3			19	6	128,12
1645 Corpus D.	1	1	2	A	3	4	3	1	2				3			21	7	93,12
1645 Assunzione	1	1	2	S-A	3	5	3	1	1			1	3	lt		24	8	174,10
1646 Pasqua	1	1	3	S-A	2	5	3	1	2				3	lt		24	8	166,00
1646 Assunzione	1	1	1	2S-A	3	5	2	1	2				3			22	7	228,10
1647 Pasqua	1	1	3	S-A	3	5	2	1	2			1	1			22	6	152,00
1647 Corpus D. ^a	1	1	3	S	3	4	2	1	2				2	n		20	6	111,02
1647 Assunzione	1	1	2	S-A	3	4	2	1	2			1	3			22	8	231,00
1648 Pasqua	1	1		S-2A	1	4	2	1	2				2			17	6	115,00
1648 Corpus D.	1	1	1	2S-A	2	4	3	1	2	1			3	n		22	8	118,00
1648 Assunzione	1	1	1	2S-2b	3	3	3	1	2			1	3			22	8	221,00
1649 Pasqua	1	1		2S-A	3	4	3	1	2			1	2			21	7	149,02
1649 Corpus D.	1	1	2	S-A	4	4	3	1	2	1			3			24	8	107,00
1649 Assunzione	1	1		2S-2A	2	3	2	1	3			1	1			19	7	199,10

^a La cifra è arrotondata: non riporta 6 denari.

^b Si tratta del pre. del Carmine che viene indicato come castrato senza specificare se S. o A. (cfr. Appendice 2).

Anno e feste	Mo	Or	S	Cs	C	T	B	cn	vl	va	vn	cb	tb	altri	?	tot	str	L _c
1650 Pasqua	1	1	1	S-A	3	4	2	1	2			1	2			20	7	138,12
1650 Corpus D.	1	1	3	2A	3	4	3	1	1	1			2			22	6	101,12
1650 Assunzione	1	1	1	2A	3	4	2	2	1		1	1	2			21	8	272,00
1651 Pasqua	1	1	1	S	1	1	1		2							8	3	47,00
1651 C. D.	1 ^a	2	1	S-A	2	4	2	1			1		2			18	5	106,10
1651 Assunzione	0 ^b	1	2	S-2A	3	5	1	2	3	1	2		2	ch		26	12	192,00
1652 Corpus D.	0 ^c	1	2	2S-A	4	3	2		3		1		2		2	23	7	113,00
1652 Assunzione	0 ^d	1		S-A	2	3	2	2	4		1		2	2ch		21	12	188,00
1652 vescovo ^e	0 ^f	1		2S	2	3	1	2	2		1		2		1	17	8	56,00
1652 TT.SS.	1	1	1	S	1	2	1	2	2				3		3	18	8	165,00
1652 Natale	1	1	1		2	1	1	2	2		2		2	ch		16	10	100,00
1653 Pasqua	1	1	1		3	2	1	2	2			1	2			16	8	49,00
1653 Corpus D.	1	1	1	S	2	2	2	2				1	2		1	16	6	72,00
1654 Pasqua	1	1	1	S-A	4	1	1	2	1			1	2			17	7	104,00
1654 Corpus D.	1	1	1	A	3	3	3	2				1	2			18	6	80,00
1655 Pasqua	1	2	1	S	1	1		2	1		1		1	ch		13	8	41,00

^a Pietro Simone Campari (T). Non è escluso che si sia proposto anche come cantore.

^b Grossi organista e maestro.

^c Grossi organista e maestro.

^d Grossi organista e maestro.

^e Inscaldamento del vescovo Carlo Nembrini (cfr. Appendice 2).

^f Grossi organista e maestro.

Anno e feste	Mo	Or	S	Cs	C	T	B	cn	vl	va	vn	cb	tb	altri	?	tot	str	£
1655 Assunzione	1	1	1	S-A	3	2	4 ^a	2	2		2		1	2 ch	2	25	10	175,00
1656 Pasqua	1	1	1	2S-A	4	2	1	2	4		1		1	2 ch		23	11	73,00
1656 Corpus D.	1	1	1	S-A	2	2	2	2			1		1	ch	2	18	6	88,00
1656 Assunzione	1	1	2	2S-2A	2	3	2	2	3		1			2 ch		23	9	168,00
1657 Corpus D.	1	1	2	S	3	3	2	2	2		1		1	ch		20	8	115,00
1657 Assunzione	1	1	2		3	3	2	2	2	1	1		1			19	8	202,00
1657 Natale	1	1		S	2	1	2		2							10	3	78,00
1658 Pasqua	1	1	1	S	3	3	2	2	2	1	1		1	2 ch		21	10	152,00
1658 S. Croce	1	1	2		2	3	2	2	1		1			lt		16	6	112,00
1658 Corpus D.	1	1	1	S	3	4	3	1	2		2		1	2ch		22	9	132,00
1658 Assunzione	1	1	1	S-A	2	3	2	2	2		2		1	ch		20	9	207,00
1658 Natale	1	1	2	A	2	2	3	2	2	2	1			ch	1	21	9	120,00
1659 Pasqua	1	1	2	S-A	2	4	3	2	2	2	1		1			23	9	151,00
1659 Sinodo ^b	1	1	2	S-A	2	4	2	1	2		1		1			19	6	59,00
1659 Corpus D.	1	1	1	S-A	3	4	3	2	2	1	1		1			22	8	123,00
1659 Assunzione	1	1	1	S-A	1	3	3	2	2	1	1		1	ch		20	9	228,00
1659 Natale	1	1		S-A	2	4	2	2	2				1	ch		18	7	132,00

^a 1 baritono.

^b Viene registrato soltanto il primo giorno. In Appendice 2, gli altri due.

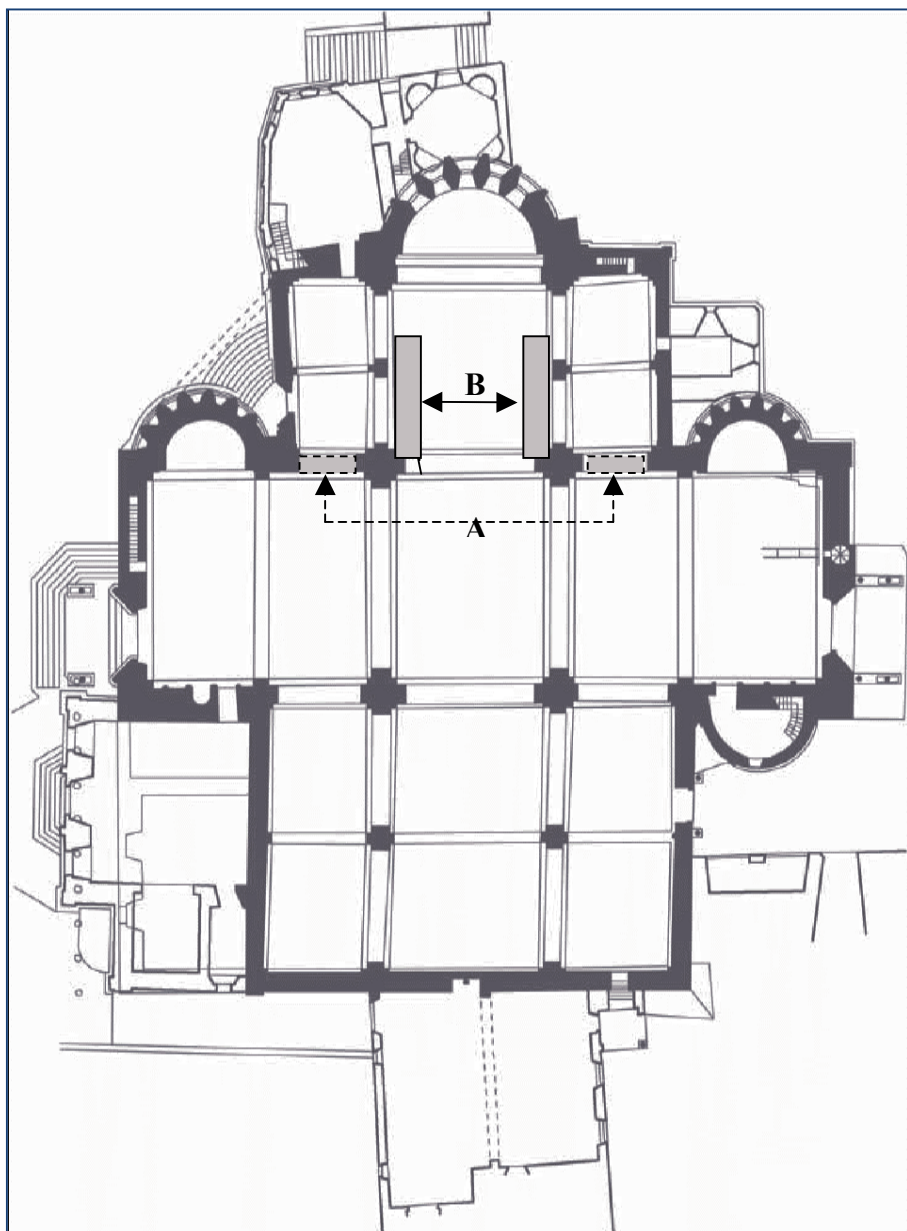


Tavola 1. Planimetria di Santa Maria Maggiore. Le lettere A e B indicano, rispettivamente, la posizione degli organi prima e dopo il 1648. (Su concessione della Fondazione MIA – Congregazione della Misericordia Maggiore di Bergamo).



Tavola 2. Santa Maria Maggiore: cantoria *in cornu Evangelii* ove era posto l'organo "vecchio" rifatto da Costanzo Antenati negli anni 1592-1593. La tela raffigura l'adorazione dei pastori dipinta da Gian Paolo Lavagna nel 1593. (Su concessione della Fondazione MIA – Congregazione della Misericordia Maggiore di Bergamo).



Tavola 3. Santa Maria Maggiore: cantoria *in cornu Epistolae* ove era collocato l'organo "nuovo" realizzato da Costanzo Antenati negli anni 1593-1595. La tela raffigura l'adorazione dei magi dipinta da Enea Salmeggia, detto "il Talpino", nel 1595. (Su concessione della Fondazione MIA – Congregazione della Misericordia Maggiore di Bergamo).



Tavola 4. Santa Maria Maggiore: presbiterio con le due cantorie realizzate dopo il 1648. (Su concessione della Fondazione MIA – Congregazione della Misericordia Maggiore di Bergamo)

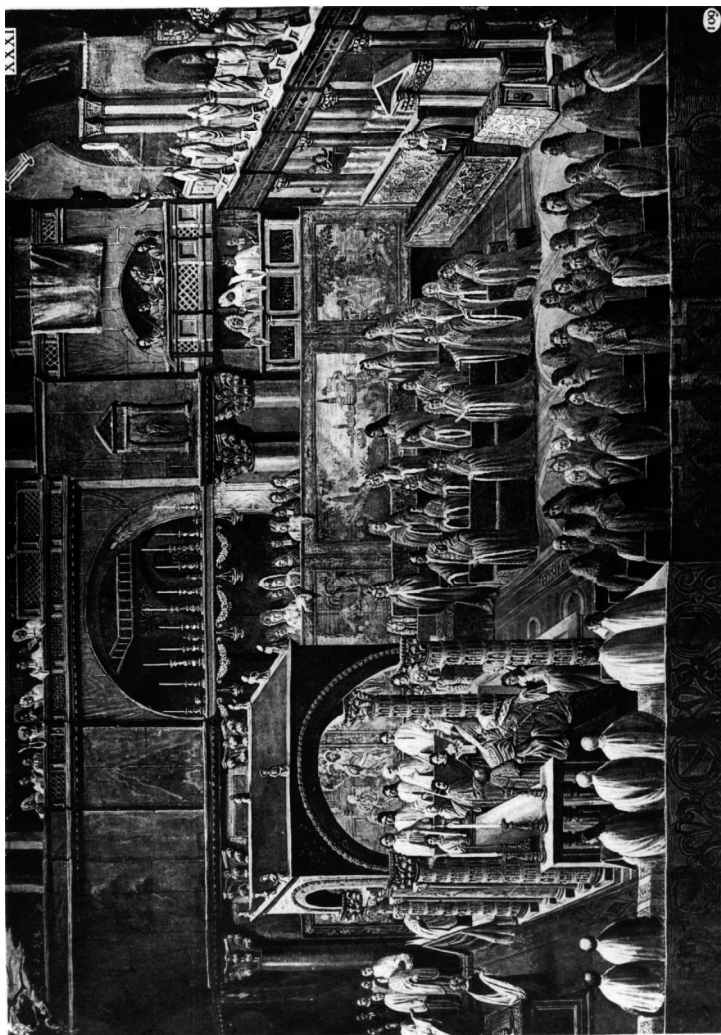


Tavola 5. San Marco: *Ceremonia della consegna del pileo e dello stocco donati dal Pontefice Alessandro VIII al doge Francesco Morosini [...] fatta nel presbitero della Basilica il 7 maggio 1690*. L'incisione, di anonimo, è riportata in *Documenti per la storia dell'angusta ducale Basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo*, VII, Ferdinando Ongania, Venezia, 1886, facsimile 109. (Su concessione della Biblioteca Nazionale Marciana).



Tavola 6. Duomo di Parma: le due cantorie riprese dalla cupola.



Tavola 7. Duomo di Parma: incisione di Francesco Domenico Maria Francia, riportata in GIUSEPPE MAGGIALI, *Ragguaglio delle nozze delle maestà di Filippo Quinto e di Elisabetta Farnese* [...], Stamperia di S.A.S., Parma, 1717. (Su concessione della Biblioteca Palatina).