



«Nelle chiese et in altri luoghi spatiosi et larghi la musica composta a quattro voci fa poco sentire, [...] si potrà comporre messe, psalmi et dialoghi et altre cose da sonare con varii stromenti, mescolati con voci; et per fare maggiore intonazione si potrà anchora comporre a tre chori». Così si rivolge il teorico Nicola Vicentino (1511-1577) ne *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* in merito alla 'invenzione' del coro spezzato, un ricco dialogo fra due entità corali indipendenti in grado di intrecciare imponenti masse sonore con meditativi soli.

È il 19 agosto 1613 e i procuratori della basilica di San Marco si riuniscono per eleggere Claudio Monteverdi come nuovo maestro di cappella dando così inizio a una nuova fase della sua vita, non meno proficua del precedente periodo mantovano, lo stesso in cui compose la *Sinfonia a 5* dal terzo atto dell'*Orfeo*. Quest'ultima, grazie alla scrittura omoritmica, crea un tappeto sonoro che precede il celebre canto di Orfeo *Possente spirito*, e genera un alone di drammaticità che ritroveremo in gran parte del programma, in particolar modo nelle composizioni vocali.

All'arrivo di Monteverdi, a Venezia è da tempo codificata la pratica del doppio coro e il compositore, influenzato dallo stile policorale, costruisce dialoghi e flussi sonori di straordinaria densità fra i personaggi da lui creati. Così avverrà anche nei suoi ultimi libri di madrigali, ed è proprio la *Sinfonia* del suo ottavo libro (inizialmente destinata a introdurre il madrigale *Altri canti d'Amor*) a fare da prologo al programma dedicato ai maestri della cappella dogale.

Nel 1620 il canonico Giulio Cesare Bianchi pubblicò il suo *Libro secondo de motetti* contenente per la prima volta le *Laetanie della Beata Vergine* per sei voci e basso continuo di Monteverdi. Quest'intonazione delle litanie di Loreto si rivelò assai preziosa, tanto da venire nuovamente pubblicata nel 1626 nel *Rosarium litaniarium* di Lorenzo Calvi e nel 1650 nell'opera postuma *Messa a quattro voci et salmi*. Nella vita religiosa di Venezia era comune affidare la protezione della città alla Vergine Maria, e questo sentimento di devozione mariana venne ancor più enfatizzato dalle dichiarazioni di Papa Pio V, secondo cui la vittoria veneziana sui turchi del 1571 nella battaglia di Lepanto era dovuta all'intervento della Madonna del Rosario. È molto probabile che Monteverdi abbia composto le *Laetanie della Beata Vergine* in occasione della festa di Santa Giustina, che coincideva sia con la commemorazione di Lepanto sia con la festa del Rosario. A delimitare il testo sono il *Kyrie eleison* e l'*Agnus Dei*, che tramite forti contrasti sonori introducono gruppi di invocazioni a Maria come personificazione di immagini bibliche e altre («Speculum iustitiae», «Rosa mystica»), come madre e vergine («Mater Christi», «Virgo prudentissima») e come regina («Regina angelorum»).

L'alternanza fra repertorio vocale e strumentale mette in luce lo sviluppo musicale della scuola veneziana a partire già dal secondo Cinquecento. Durante la reggenza di Monteverdi, gli organisti continuarono a ricoprire un ruolo di spicco che si concretizzava in mansioni molto variegate; la loro importanza, tuttavia, non eguagliò mai quella di Giovanni Gabrieli, che ricoprì la carica dal 1585 per poi assumere il ruolo di principale compositore di musica cerimoniale per la cappella. Tra le altre cose, abbiamo qualche testimonianza di un complesso di sei strumenti a fiato che deteneva il titolo di «pifferi del doge», il quale scortava il principe nelle apparizioni pubbliche: gli spazi ampi, difatti, permettevano l'utilizzo di un organico più variegato.

La scrittura contrappuntistica vocale viene ripresa da Gabrieli nella *Canzon XII à 8*, in cui il complesso di strumenti si comporta esattamente come un coro spezzato, alternando sezioni imitative a sezioni omoritmiche e sezioni di organico completo a sezioni di dialogo fra i due cori: la stessa tecnica che utilizzeranno i suoi successori per ottenere variazioni del *continuum* sonoro.

Allievo di Monteverdi fu Francesco Cavalli, che entrò a San Marco inizialmente come cantore, successivamente servì come organista e solo nel 1668 come maestro di cappella. La grossa produzione di musica sacra di Cavalli mette in luce lo stretto rapporto che c'era fra lui e il suo maestro; come Monteverdi, infatti, Cavalli compone la sua musica liturgica e spirituale utilizzando tutte le possibilità stilistiche che erano maturate durante il Seicento, ivi compresa la scrittura nel solco tradizionale della 'prima pratica'. Verso la fine della sua notevole carriera, probabilmente nel 1675, Cavalli compose la sua ultima opera: una monumentale *Missa pro defunctis* in preparazione ai suoi servizi funebri che verrà eseguita dal nuovo maestro di cappella, Natale Monferrato. Il testamento del compositore specificava che una parte del suo patrimonio dovesse essere accantonata per sostenere le esecuzioni annuali della sua messa da requiem in perpetuo. La messa, composta per otto voci in due cori uguali, prevede il basso continuo rafforzato dalla presenza del violone; all'organo è affidato il basso seguente, che si limita a raddoppiare le voci. L'organico è dunque estremamente sobrio; nell'esecuzione proposta da Cremona Antiqua tuttavia è previsto un arricchimento dei colori strumentali, sfruttando l'organico a disposizione e caratterizzando le diverse sezioni a seconda del tipo di scrittura, anche in considerazione del progressivo ampliamento della compagine strumentale durante la seconda metà del Seicento. Il *Dies irae* occupa più di un terzo della composizione: si tratta di un movimento impressionante, carico di espedienti drammatici, contrasti e forti colori armonici, probabilmente influenzato dallo *stile concitato* che Monteverdi utilizza e introduce nel suo *Combattimento di Tancredi e Clorinda*.

Ad ottenere la carica di maestro di cappella dopo la morte di Cavalli avrebbe potuto essere Giovanni Legrenzi; tuttavia per un solo voto gli fu preferito il summenzionato Natale Monferrato, ed egli si qualificò come vicemaestro nel 1681. Questo periodo fu molto proficuo per la sua produzione operistica, ma una volta ottenuta la carica di maestro di cappella nel 1683 si rivolse nuovamente alla composizione di musica sacra.

Il suo *Dies irae* sopravvive solo in un manoscritto parigino intitolato *Prosa pro mortuis*, contenente la sequenza musicata per doppio coro, viole e basso continuo. Sebbene la struttura della composizione sia sempre quella del doppio coro veneziano, l'estetica risulta tipicamente tardo seicentesca, in contrasto con il ricorso allo *stile antico* precedentemente utilizzate da Cavalli; persiste l'alternanza fra solisti, sezioni contrappuntistiche e masse sonore date dalla scrittura omoritmica. Anche in questo caso, come per il *Requiem* di Cavalli, Cremona Antiqua ci offre una versione particolarmente ricca dal punto di vista timbrico, ricorrendo a diversi raddoppi con gli strumenti a fiato, considerando anche il fatto che proprio durante gli anni di Legrenzi la cappella di San Marco raggiunse il massimo della sua espansione. Legrenzi si avvale di diverse strategie per rendere in musica la drammaticità del testo. Nella strofa che recita «Quaerens me, sedisti lassus:/ Redemisti Crucem passus:/ Tantus labor non sit cassus», ad esempio, il senso di angoscia viene rappresentato dai due soprani che, grazie al basso ostinato, finiscono per inseguirsi formando concettualmente la figura di una spirale, e che solo alla fine giungerà al suo punto d'arrivo.

La scuola veneziana ha contribuito all'innovazione dei repertori sacri sia dal punto di vista delle tecniche compositive, sia sul piano dell'organizzazione sonora e dell'ampliamento dell'organico. Grazie ai maggiori maestri di cappella della basilica di San Marco come Gabrieli, Monteverdi, Cavalli e Legrenzi possiamo finalmente dire che «nelle chiese et in altri luoghi spatiosi et larghi» la musica si farà e si fa ancor oggi ben sentire.

Testo a cura di Aurora Cernuto
in collaborazione con



UNIVERSITÀ DI PAVIA
Dipartimento di
Musicologia e Beni Culturali