



Fondazione
Giovanni Pierluigi
da Palestrina

Centro di eccellenza
Laurence K.J. Feininger



Associazione culturale
per la ricerca musicale

CUPOLE · CAPPELLE · COMPOSITORI

ORAZIO BENEVOLI E L'AMBIENTE MUSICALE ROMANO DEL SUO TEMPO

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE
SU ORAZIO BENEVOLI

in memoria di
Luigi Puliti

PALESTRINA 2-3 FEBBRAIO 2019

a cura di
JOHANN HERCZOG e CECILIA CAMPA

Palestrina
Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina
2019



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



DIREZIONE GENERALE
SPETTACOLO

In 4ª di copertina: Ritratto di Orazio Benevoli di non accertata autenticità.

© 2019 Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina
fond.palestrina@tiscali.it
Vicolo Pierluigi, 3 - 00036 Palestrina - Tel. 06 9538083
Tutti i diritti di riproduzione sono riservati
ISBN 978-8888-470-33-7

Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina Vicolo Pierluigi, 3 00036 Palestrina RM
06.9538083 <https://www.fondazionepierluigipalestrina.it/>

Indice

MARCO ANGELINI <i>Luigi Puliti in memoriam</i>	VII
DANILO CURTI-FEININGER <i>Premessa</i>	XIII
JOHANN HERCZOG e CECILIA CAMPA <i>Presentazione</i>	XV
DANILO CURTI-FEININGER <i>Laurence Feininger pioniere negli studi su Orazio Benevoli</i>	1
SALVATORE DE SALVO FATTOR <i>Riordino e inventariazione delle trascrizioni e degli studi di Laurence Feininger su Orazio Benevoli</i>	11
ROBERTO GIANOTTI <i>Le esecuzioni storiche delle opere di Orazio Benevoli: dal Coro del Concilio di Laurence Feininger al Festival Trento Musicantica</i> ..	37
GIANCARLO ROSTIROLA <i>Orazio Benevoli, autorità musicale nella Roma barocca «Palestrina» del suo tempo</i>	47
PAOLA RONCHETTI <i>Fama in vita e post mortem di Orazio Benevoli nelle fonti manoscritte di ambito romano</i>	79
FLAVIO COLUSSO <i>Una sorpresa dal Seicento musicale romano: il ritrovamento di tre preziose Messe manoscritte nella Biblioteca dell'Università Lateranense</i>	91
GIULIA GABRIELLI <i>Tre messe a otto voci di Orazio Benevoli</i>	113
FRANCESCO PASSADORE <i>Michelangelo Brunerio: dai Bassi concenti (1641) al dramma per musica Marte e Amore (1646)</i>	123

CECILIA CAMPA	
«Cantar sodo», 'contrappunto sodo' e policoralità. Modelli stilistici dalla teoria e dalla filosofia della musica nel medio Seicento romano	157
NOEL O'REGAN	
<i>Some Freelance Work by Orazio Benevoli for Roman Institutions</i> .	201
MARIA CRISTINA PACIELLO	
<i>Benevoli e Camassei: iniziale indagine sulla produzione 'minore' nella Roma della prima metà del Seicento</i>	219
GALLIANO CILIBERTI	
<i>La produzione policorale di Vincenzo Ugolini maestro di Orazio Benevoli per il rito francese post-tridentino nella Chiesa di S. Luigi a Roma</i>	235
FLORIAN BASSANI	
<i>Le composizioni di Benevoli a più cori con «vno sù di dentro la Cupola di S. Pietro»</i>	261
VINCENZO DI BETTA	
«Architettura e Canto nella Roma del Seicento», Prassi esecutiva dei cantori al tempo del magistero di Orazio Benevoli	305
PAOLO TEODORI	
<i>Benevoli e lo stil minuto, tra innovazione e tradizione</i>	317
JOHANN HERCZOG	
<i>Benevoli e l'ambivalenza del contrappunto tra Palestrina e Bach</i> .	361
Indice dei nomi	395

Una sorpresa dal Seicento musicale romano: il ritrovamento di tre preziose Messe manoscritte nella Biblioteca dell'Università Lateranense

di FLAVIO COLUSSO

Introitus

Volentieri mi unisco al coro di ringraziamenti verso gli organizzatori di questo convegno e alla policorale idea – emersa qui da più voci – che per imparare, capire e amare la musica di un autore questa la si debba trascrivere. Nella mia storia personale di «archeologo musicale»¹ ho raccolto insieme, in più di quaranta anni, originali, migliaia di copie e mie trascrizioni; tale avventura sempre più scopro come si intrecci e si rifletta in maniera formidabile con quella di tre illustri predecessori: Fortunato Santini (1778-1861)², Laurence Feininger (1909-1976)³ e Lino Bianchi (1920-

¹ Vedi GIANCARLO ROSTIROLLA, *Passione per la musica antica e collezionismo. Vladimir Stasov e l'abate Fortunato Santini a Roma*, in *Musicologia come pretesto. Scritti in onore di Emilia Zanetti*, a cura di Tiziana Affortunato, Roma, IISM, 2011, pag. 417: «Il termine di 'archeologo musicale' ricorre spesso nel secolo XIX tra i primi studiosi che si dedicarono alla ricerca sulla musica del passato, prima della diffusione dei termini 'musicografo' o 'musicologo'».

² Fortunato Santini, sacerdote, compositore, collezionista e promotore di una rete di importanti corrispondenze fra musicisti e studiosi come Liszt, Stasov, Zelter, Mendelssohn, Gaspari e molti altri. Santini abitava a Roma in via di Santa Maria dell'Anima – a pochi passi dalla omonima chiesa teutonica – e fece del suo appartamento un luogo di incontro per musicisti provenienti da tutta Europa, creando una rete di scambi culturali che ha contribuito alla formazione di fondamentali raccolte e archivi musicali tra cui la sua eccezionale collezione, ora alla Diözesanbibliothek di Münster. Fra i numerosi meriti che questi personaggi ebbero vi è quello, finora sottovalutato, non solo di stimolare il collezionismo e lo studio della musica del passato ma anche di promuoverne esecuzioni in pubblico contribuendo così, con la loro passione, alla avventurosa rinascita della «musica antica». Nel 2019 si compiono 10 anni dalla realizzazione del film *Palestrina Princeps Musicae* (Georg Brintrup, ZDF-Arte / Lichtspiel Entertainment e Musicaimmagine) e 5 anni da *Santini's Netzwerk* (WDR, 2014) da cui è nato, con la Cappella Musicale di Santa Maria dell'Anima, il progetto internazionale «La via dell'Anima» incentrato sui manoscritti della Collezione Santini.

³ Il musicista e musicologo americano di origine tedesca nel 1946 viene ordinato sacerdote e fonda la Societatis Universalis Sanctae Ceciliae che ha come ambizioso progetto

2013)⁴, eclettiche figure di studiosi e di artisti cui va la mia riconoscenza per gli insegnamenti e la missione di cui ci hanno lasciato eredi. Oggi, contrariamente al mio usato stile di artista *prattico* e data la grande quantità di riferimenti, non esporrò questo intervento ‘a braccio’ ma mi sono, appunto, ‘trascritto’: spero mi *benevorrete* ugualmente per questo.

1. *Nuntium* 1999

Tre partiture manoscritte di messe policorali di scuola romana – *Si Deus pro Nobis quis contra Nos* a 16 voci di Orazio Benevoli (1605-1672), *L’Homo Armé* a 12 voci («Doddici Reali») di Giacomo Carissimi (1605-1674) e una *Messa a 16 di Paolo Petti* detta «L’Ercolana» – per circa cinquant’anni sono state considerate perdute, così come, purtroppo, molte altre facenti parte del fondo dell’archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano. Le tre messe sono state ritrovate dal bibliotecario della Pontificia Università Lateranense, mons. Luigi Falcone, e dal sottoscritto identificate, nella biblioteca dell’Università il cui edificio è poco distante dall’Archivio della basilica; nel frattempo i tre manoscritti sono tornati nel luogo originario.

Si scoprì che giacevano lì, fuori posto, dimenticate fin dal 13 marzo 1949, quando vi furono condotte per consentirne la consultazione in un luogo più confortevole da parte di due studiosi rimasti anonimi. Questo l’argomento di un mio articolo pubblicato su «Nuntium», la rivista scientifica della Pon-

espresso «in cinque punti essenziali: l’inventario di tutta la musica sacra del passato; la sua trascrizione e studio; la sua pubblicazione; la sua esecuzione e, infine, la documentazione attraverso l’incisione di dischi». Come scrive Danilo Curti-Feininger: «In Italia, dove la scienza musicologica è ancora agli esordi [si riferisce agli anni ’50-60], sono in pochi a riconoscere i suoi meriti: sono gli amici Benvenuto Disertori, Renato Lunelli, Nino Pirrotta, Mons. H. Hanglès, Don Siro Cisilino, Oscar Mischiati, Friedrich Lippmann e pochi altri», in *Societas Universalis Sanctae Ceciliae (1947-1975) diretta da Laurence Feininger: catalogo delle edizioni musicali*, a cura di Clemente Lunelli, Trento, Provincia Autonoma di Trento. Servizio beni culturali, 1989. Vedi, in questo volume, l’intervento di Curti-Feininger *Laurence Feininger pioniere negli studi su Orazio Benevoli*, infra, pagg. 1-10.

⁴ Compositore, musicologo, storico, Bianchi nel 1949 crea il Centro dell’oratorio musicale presso l’Oratorio del SS.mo Crocifisso in Roma e avvia la pubblicazione delle opere di Giacomo Carissimi, di Alessandro Scarlatti e di Alessandro Stradella, autori che segneranno profondamente la generosa ricerca nella quale segue un suo personale percorso, accompagnato da una Fede e da una profonda creatività non intaccate dal lavoro intellettuale e razionale dell’impegno scientifico e rigoroso. Procuratore delle «Opere complete» del Palestrina (IISM) è tra gli ispiratori della Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, che ha diretto per numerosi anni e che, il 4 marzo 2017, gli dedica una giornata di studi in occasione dell’inaugurazione di un busto commemorativo nella Casa Natale del Palestrina.

tificia Università Lateranense⁵. Da quel breve ‘incontro’ di venti anni fa, si sviluppa ora questo intervento dallo stesso titolo, che sembra tutto intessuto di numeri e corrispondenze temporali di una qualche suggestiva curiosità – credo non solo personale – e che cerca semplicemente porre ulteriore luce su fatti accaduti.

Devo confessare di aver trascorso, a più riprese e in epoche differenti, alcune piacevoli ore in compagnia di questi manoscritti, alla sede dell’Archivio. Proprio qualche giorno prima del nostro appuntamento qui alla Casa Natale del Palestrina, ho provato invece alcuni attimi di suspence e di sgoamento, alla notizia che la partitura della «Missa a 16» di Petti era sparita di nuovo. Non risultava più al suo posto e l’affermazione dell’addetto di sala – «è come cercare un ago in un pagliaio!» – mi aveva gettato nello sconforto totale. Solo diversi giorni dopo è miracolosamente saltata fuori da uno scaffale sbagliato. Si era curiosamente ‘riavvicinata’ alla partitura della *Missa l’Homo Armè* di Carissimi, che però si trova in altro scaffale, dieci «Mazzi» più oltre: quasi ne sentisse la nostalgia, dopo cinquant’anni passati insieme in uno scatolone... Poi il silenzio della sala di lettura ha avvolto le voci soffuse e tutto il resto e sono emerse solo le linee musicali sulla carta dei manoscritti: ciascuna partitura con le sue parti staccate che, oltre ai confronti grafici, ai colori e le ombre dei tratti di penna, le polverine di ossido che riempivano le mie mani e i miei quaderni, lasciavano ultra-sentire le mani e le voci dei Musicisti che le segnarono, che le eseguirono, che le amarono. Un’esperienza molto forte che chi è aduso a questi incontri speciali potrà intendere e apprezzare, oltre queste mie semplici descrizioni. Tali maneggiamenti erano necessari, doverosi per ricontattare questi tre capolavori che si sono dapprima provvidenzialmente uniti, poi separati, poi temporaneamente riuniti⁶.

⁵ FLAVIO COLUSSO, *Una sorpresa dal Seicento musicale romano: il ritrovamento di tre preziose messe manoscritte nella Biblioteca dell’Università Lateranense*, «Nuntium», 9, nov. 1999, pagg. 172-175.

⁶ Nell’articolo per «Nuntium» scrivevo (pag. 175): «Questa superba struttura architettonica policorale, di cui si è finalmente ritrovata la prima versione romana manoscritta, sarà tra breve rieseguita nel suo luogo di origine e incisa discograficamente a cura dello scrivente nell’ambito del vasto progetto multimediale ‘Verso il 2005: Giacomo Carissimi Maestro dell’Europa Musicale’ teso alla raccolta, studio, esecuzione ed edizione di tutta l’opera musicale del genio marinense in occasione delle celebrazioni del IV centenario della nascita». Purtroppo, tale progetto, concepito come uno degli eventi celebrativi, di eseguire nella Basilica Lateranense la Missa carissimiana fu annullato a causa della scomparsa di papa Giovanni Paolo II, nell’aprile 2005.

Ma, chi furono i due studiosi che ne chiesero la visione congiunta?⁷ E, soprattutto, perché questi tre brani hanno vissuto questa stessa avventura che li ha fatti ‘viaggiare’ attraverso il tempo sino a noi uscendo dall’anonimato della loro collocazione negli scaffali bui di uno dei «più cospicui giacimenti di musica religiosa esistenti al mondo»⁸? Cosa unisce davvero queste tre partiture?

Ognuna di esse sembra riferirsi a una differente sfumatura della ‘forza’ e della ‘lotta’ terrestre e celeste: l’uomo armato (della *Missa l’Homo Armè* di Carissimi)⁹; la certezza della protezione divina contro i nemici e le avversità (della *Missa Si Deus pro nobis* del Benevoli)¹⁰; la mitologica forza «Ercolana» dell’eroe che combatte contro mostri di diversa natura (proposta dalla *Messa a 16 voci* di Petti)¹¹.

Riprendendo quanto già argomentato su «Nuntium», possiamo constatare che tali composizioni sono esempi peculiari di quella ricerca, diffusasi

⁷ Nessuna informazione è emersa dalle ricerche incrociate negli archivi. Oggi, però, ho la sensazione che uno dei due potrebbe essere stato proprio il Feiniger: egli lascia Roma per stabilirsi definitivamente a Trento nel novembre del ’49, e pubblica una delle tre partiture oggetto del nostro studio (quella a 16 voci di Benevoli, mentre del Petti pubblicherà un’altra messa «in honorem Sanctae Ceciliae»).

⁸ GIANCARLO ROSTIROLLA, *Prefazione*, in *L’Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Roma, IBIMUS, 2002, pag. IX.

⁹ Per ogni ulteriore riferimento simbolico, metaforico e numerologico, riguardo la composizione carissimiana, compresa la sua contestualizzazione nell’ambito del «Combattimento spirituale», vedi FLAVIO COLUSSO, ‘*Ad arma fideles*’: una chiave di lettura per la *Missa l’homme armé* di Giacomo Carissimi, in *L’opera musicale di Giacomo Carissimi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Carissimiani (Roma, novembre 2005), a cura di Daniele Torelli, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2014, pagg. 265-294.

¹⁰ Riguardo questo titolo del Benevoli, tratto dalla *Lettera ai Romani* (Rm 8,31) dell’apostolo Paolo, voglio proporre qui anche il testo ‘centonizzato’ dell’omonimo mottetto di Carissimi *Si Deus pro nobis quis contra nos?*, pubblicato a Costanza nel 1670 nella raccolta *Arion Romanus* (SSB, 2 vni, Bc – appartenente a quel genere di mottetto che, secondo Lino Bianchi, sconfinava nel Dialogo e nel proto Oratorio, nel quale si percepisce la forza drammatica di personaggi che interagiscono): *Si Deus pro nobis quis contra nos? / Audiant omnes amatores Dei / Gloriosa martyrum vox enim est. | Fremuit mundus / et orcus horribiliter adversum vos, / et quomodo dicitis: / Quis contra nos? | Quis est, mundus totus, / quando pro eo morimur / Per quem mundus factus est. | Clamat mundus, et Jorcus, et Reges, / Et populi adversum vos. / Et quomodo vos dicitis: / Quis contra nos? | Mundus corporis interfectore est / Dominus animae susceptore est: / Si Deus pro nobis quis contra nos? | Nos quaerimus in via / Qui servatur in patria / Et nobis manet / Inclita victoria.*

¹¹ Vedi anche le utili suggestioni offerte dallo studio sulla Battaglia musicale di JOHANN HERCZOG, *Marte armonioso. Trionfo della battaglia musicale nel Rinascimento*, Galatina, Congedo, 2003.

fin dai primi decenni del XVII secolo¹², di conciliare lo stile policorale e ‘colossale’¹³ con la moderna ‘affettuosità’ e ‘magnificenza’¹⁴, suscitando stupore e meraviglia ma rispettando la ‘convenienza’ e la misura dello *Stile antico* tradizionale, esplicitamente richieste dall’uso ecclesiastico e dall’eredità della così detta *auctoritas* palestriniana. Un modello. La specifica accezione ‘a parti reali’ è inoltre da intendersi come tecnica contrappuntista nella quale ogni linea procede indipendentemente all’interno dei differenti ‘chori’, e – a seconda dell’occasione più o meno solenne – come numero di esecutori impiegati¹⁵. A Roma, in particolare, l’uso di replicare un gruppo denomina-

¹² Cfr. GINO STEFANI, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1974, IDEM, *Musica barocca 2. Angeli e Sirene*, Milano, Bompiani, 1987.

¹³ Cfr. GRAHAM DIXON, *The Origin of the Roman «Colossal Baroque»*, «Proceedings of the Royal Music Association», 106 (1979-1980), pagg. 115-128.

¹⁴ Cfr. *Epitome della musica* di Antimo Liberati, manoscritto offerto nel 1666 al papa Alessandro VII, riportato in «*Parve che Sirio...rimembrasse una florida primavera*». *Scritti di Jean Lionnet sulla musica a Roma nel Seicento - con un inedito*, a cura di Galliano Ciliberti, Bari, Florestano, 2018, pagg. 139-140: «[...] nel principio del nostro secolo, trovandosi Maestro di Cappella in Santo Apollinare collegio germanico di Roma Agostino Agazzari [...] fu egli il primo che cominciasse a comporre i concerti sacri a cinque voci da cantar sull’organo per i quali (sentiti, et applauditi à meraviglia del popolo) prese quella chiesa gran nome di vaghezza et esquisitezza di Musica [...]. Ma perché gli altri Musici di quel tempo per la nuova invention del Agazzari, di tanta dolcezza all’udito di tutti, restavano non poco mortificati, per esser inesperti, et inabili in simil talento; vedendo di non poter gareggiare colla penna, e colle note, l’invidia gli somministrò lingua à bastanza colla quale cercavano di detrarre, e dannar quel harmonia, come teatrale, lasciva et indecente affatto al culto divino, non ostante ch’eglino correvano a sentirla, et univano tutti i loro voti per imitarla, ma con poco profitto ne professori vecchi; bensì fu di tanto lume à spiriti giovenili, che non solo appresero perfettamente quella maniera di stile ma avanzandosi poi sempre maggiormente nella vaghezza, varietà e dolcezza si sono approfittati nella forma, che si sente à nostri giorni, et a segni che tornato in Roma il medesimo Agazzari in età decrepita per altri suoi affari nell’anno 1638 restò stupito della perfezione quivi usata dello stile harmonico, né poteva comprender particolarmente come si potessero far cantare unite, e divise rispettivamente dodici, e sedici voci che si chiamano comunemente a tre e a quattro chori reali».

¹⁵ Riguardo il «concertato alla romana», il concerto negli organi e la musica policorale vedi anche NOEL O’REGAN, *Music at Roman ospedali in the Sixteenth Century: an Overview*, in *L’Antico ospedale di Santo Spirito dall’istituzione papale alla sanità del terzo millennio*, Atti del Convegno a Roma 15-17 Maggio 2001, «Il Veltrò», Rivista della civiltà italiana, XLVI (2002), pagg. 251-261. Ho molto apprezzato le preziose informazioni fornite dal prof. O’Regan riguardo gli impieghi di Benevoli anche a San Giacomo in Augusta («degli Incurabili») e a Santa Maria dell’Anima, chiese romane delle quali ricopro da anni il ruolo di Maestro di cappella. Vedi qui il suo intervento *Some Freelance Work by Orazio Benevoli for Roman Institutions*, infra, pagg. 199-215. Vedi anche ARNALDO MORELLI, «*Musica nobile e copiosa di voci et istromenti*»: Spazio architettonico, cantorie e palchi in relazione ai mutamenti di stile e prassi nella musica da chiesa fra Sei e Settecento, in *Musik in Rom*

to 'Choro'¹⁶, sia esso vocale o strumentale o anche misto, ha avuto una lunga tradizione legata alla solennità delle feste 'straordinarie' sia religiose che civili e alla disposizione architettonica degli spazi, soprattutto delle chiese¹⁷.

2. *Le tre Partiture*

I tre volumi cartacei, esternamente legati in cartone e con il dorso in pergamena, a parte quello con la Messa di Carissimi, che risente di alcune macchie di acqua e di una forte ossidazione dell'inchiostro, hanno una bella scrittura chiara e comprensibile, e la parte strumentale del Basso per l'organo è minuziosamente provvista della numerazione armonica. Scrivevo nel 1999 che «La partitura carissimiana, date le sue condizioni conservative, necessita di un urgente intervento di restauro»: purtroppo la cosa ancora non è avvenuta.

Prima di offrire una breve descrizione del materiale delle tre composizioni, rileviamo che:

- ogni pagina della partitura di Petti è divisa in 6 battute prefissate, di eguali dimensioni;
- ogni pagina della partitura di Carissimi è divisa in 7 battute prefissate, di eguali dimensioni;
- ogni pagina della partitura di Benevoli è divisa in 8 battute prefissate, di eguali dimensioni.

in 17. und 18. Jahrhundert: Kirche und Fest – Musica a Roma nel Sei e Settecento: Chiesa e festa, a cura di Markus Engelhardt e Christoph Flamm, Laaber, Laaber-Verlag 2004 («Analecta musicologica», 33), pagg. 293-333.

¹⁶ Scrive Arnaldo Morelli: «I manoscritti superstiti di musica policorale romana ci mostrano che la scrittura «a cori reali» (cioè senza raddoppi fra le varie parti, neanche momentanei, e senza parallelismi di quinte e ottave tra voci di cori diversi) non oltrepassa mai le 16 voci, divise in quattro cori; ma – come ha recentemente ipotizzato Lionnet – nella pratica, quando si impiegavano più di quattro cori, ci si limitava probabilmente a raddoppiare le voci degli altri cori e per questo motivo non ci sono pervenute composizioni a parti separate che oltrepassino le 16 voci in quattro cori.», in MORELLI, «*Musica nobile e copiosa di voci et istromenti*», cit., pag. 310.

¹⁷ DANILO CURTI, *Laurence Feininger musicologo ed editore*, in *Societas Universalis Sanctae Ceciliae (1947-1975)*, cit., pag. 12: «[...] lo spazio fisico diviene parte indispensabile della struttura, dell'architettura musicale. La musica a più cori, dice lo studioso [L. Feininger], è concepita in perfetta analogia con la prospettiva pittorica. La nostra nozione dello spazio (almeno su un piano e prescindendo dal sopra e dal sotto) è quadrimensionale: avanti, dietro, destra e sinistra. La musica a quattro cori è appunto espressione musicale dello spazio, e la moltitudine delle voci non è fine a se stessa».

a. *Paolo Petti*

«Messa a 16 di Paolo Petti» (sulla copertina in cartone); sulla prima pagina della partitura, di altra mano: «Paolo Petti ex Dono Hieronymi Chiti 17[53]», di una ulteriore mano «1772»; sulle parti, invece, «Messa L'Ercolana» 1673, con sigla «PP»¹⁸ su tutte le copertine e sull'ultima pagina.

[Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei]

La partitura della «Messa a 16 di Paolo Petti» è scritta in chiavi di Do e di Fa in posizione canonica (soprano, alto, tenore, basso), con una sola parte di organo, tutto numerato (è quasi sempre un Basso seguente; ove il movimento inizia con soprano e contralto imitati, il riferimento è riportato per esteso sullo stesso rigo). L'intera composizione mostra un'ottima condotta polifonica, e frequenti alternanze, richieste e segnate, di «Presto» e di «Adagio». Alcuni appunti:

CHRISTE: «Canon, in sub Diapason à 8. 4.Canti, e 4:Tenori»; il «Canon» al primo coro, la «Resolutio» al secondo coro.

KYRIE secondo: con diverse tirate di 8 e 12 crome discendenti alternate a momenti di pienezza della simultaneità dei quattro cori e direzionata verso la risolutiva 'unicoralità'.

GLORIA: principalmente risolto con blocchi 'in eco'; alla fine un lungo Amen conclusivo in tempo ternario, di ben dieci pagine (il Canto I-II-III-IV choro, uniti, con note lunghe della durata di 4 bianche che sembrano riprendere una sorta di canto fermo:



¹⁸ Scrive Girolamo Chiti: «Le partiture a 16 di 4 cori sono di PP cioè [è] Pavolo Petti virtuoso contrapuntista del 1660: in 1670 etc.», in *Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti (1745-1759). 472 lettere del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Luciano Luciani, Maria Adelaide Morabito Iannucci, Cecilia Parisi, Roma, IBIMUS, 2010, pag. 659.

CREDO: anche qui blocchi in eco con tirate di 8 e 16 crome discendenti e figure 'onomatopeiche';
 Crucifixus: «à + 8. 4. Alti, e 4. Bassi»; «Canon, in Diatessaron Superius.»;
 «Et expecto»: note ribattute su «resurrectionem», in contrasto immediato con «mortuorum» su note lunghe;
 Et vitam venturi saeculi. Amen: la sezione conclusiva è molto lunga, estesa su 14 pagine;
 SANCTUS: in polifonia classica riprendendo movenze mottettistiche e «Pleni sunt coeli» assai solenne con tutti;
 Osanna: in blocchi omoritmici in eco.
 AGNUS DEI: breve; *Tutti* nelle prime 2 battute, poi in polifonia con 'grappoli' discendenti di 8 crome, una sola volta anche di 12 crome (con croma puntata-semicroma sul secondo coro).

Di Paolo Petti ancora non si sa molto. Girolamo Chiti (1679-1759) ne scrive a padre Martini (1706-1784) così: «Pavolo Petti, competitor di Benevoli in stil grosso e homo che ha al suo merito partiture legate a 4 o più cori». Nel suo catalogo alcune messe¹⁹, fra cui quella qui ritrovata, dal Feininger considerata autografa e identificata come *Missa Albana*. Fu maestro di cappella in S. Maria in Trastevere e componente della Compagnia dei Musicisti di Castel Sant'Angelo.

b. Orazio Benevoli

«Partitura/Della Messa à 16.

Si Deus pro Nobis, quis contra Nos²⁰

del Sig.re Oratio Benevoli

Mazzo .../n. 4»

¹⁹ Oltre alla Missa qui trattata: *Kyrie, Gloria, Credo* «Paulo Petti/1662/Hieronimi Chiti» (1662); *Missa in honorem Sanctae Ceciliae*, a 16 voci (1670), trascritta e pubblicata nel 1956 da L. Feininger; *Messa In anno jubilei*, a 17 voci (1675); *Messa Contrariorum eadem ratio*, a 16 voci (1678). Segnaliamo che esiste attualmente un progetto discografico dell'intero corpus delle messe poliorali di Paolo Petti, curato da Michele Gasbarro, del quale però ad oggi non possediamo altre notizie.

²⁰ Vedi l'edizione pubblicata dal Feininger negli *Horatii Benevoli Opera Omnia*: «Missa si Deus pro nobis quis contra nos: in inundatione urbis sub Alexandro VII anno MDCLX: composita XVI vocibus concinenda / auctore Horatio Benevoli. – Nunc primum in lucem edita secundum codicum fidem. – Roma: Societas Universalis Sanctae Ceciliae, 1953 (Firenze: Mignani). – 1 partitura (XIV, 123 pagg.); 34 cm. – (*Monumenta Liturgiae Polychoralis Sanctae Ecclesiae Romanae. Ordinarium missae cum quatuor choris*; 4)».

Basso I-II-III-IV choro

A - - - - -

- - - - - men. A - men.

Anche qui, alla fine, una firma incomprensibile che ricorda in qualche modo quella vergata sulle parti staccate della Messa di Carissimi.

Di altra mano, sulle parti [cfr. A.287c]: «Fatta dal Benevoli nel Inondazione di Roma / in tempo di Alessandro Settimo del 166[0]». L'inondazione è testimoniata anche nel volume *Il Tevere incatenato* dall'abate Bonini, che fu presente all'eccezionale evento (con mt 17,11 di allagamento!)²³. L'operetta del «Vicario Generale di Pelestrina» è una fondamentale testimonianza dell'inondazione del 5 novembre 1660 di cui l'autore fu testimone diretto: la sua relazione sugli eventi è ricca di dettagli sia sulle disposizioni degli ufficiali che «commandarono, non ancora giunto il giorno, che si camminasse per la città, e s'ordinasse a' fornari, che facessero abbondare da per tutto il pane, atteso, che ciascheduno aveva, se gli mancasse, l'obbligo a provvedersene, per più giorni» sia sui danni subiti dalla città di Roma:

[...] così nelle sostanze, come negli edifici, essendo primieramente stata danneggiata nell'abbattimento di buona parte di Ponte Molle, il cui piano di legno è stato portato via dall'acque, il che non è mai seguito nell'accennate inondazioni: nella rovina della serrata del fosso di Castel Sant'Angelo, tutto intieramente abbattuto, e nel parapetto, o vogliam dire cortina, che sostiene la strada, che passa sotto Castello, la quale dalla caduta dell'acqua, che uscendo dall'occhio laterale del Ponte, batteva sul fondamento delle muraglia, resta ora sdruscita, e cadente: nel diroccamento quasi di tutte le loggie, e diressimo orti pensili, che avanzavano nel fiume, e che servivano di delizie alle case de' cittadini, assieme con tutti gli altri luoghi di giuochi, e passatempi, posti sul margine dello stesso fiume, o vicini, che restarono diroccati, sconvolti, e sprofondati: nella caduta di più case, che là sorgevano, quale a fronte, e quale a lato della corrente.

Il *Diario Romano* di Giacinto Gigli riporta molti avvenimenti giornalmente occorsi tra il 1608 e il 1670: pur diradando assai le notizie nell'ul-

²³ FILIPPO MARIA BONINI, *Il Tevere incatenato ovvero L'arte di frenar l'acque correnti* [...], «In Roma, Nella Stampa di Francesco Moneta, 1663». Trattato di idraulica, applicata prevalentemente alla disciplina e regolamentazione del corso del Tevere.

timo decennio, conserva una memoria che sommata a quella dell'inondazione del 5 novembre, mostra quell'anno 1660, regnante papa Alessandro VII, come un anno disastroso²⁴. Infine, sarebbe interessante trovare qualche relazione 'atmosferica' legata alla cronaca cittadina pure con la Messa «In Diluvium Aquarum Multarum», di cui si è fatto cenno poco fa.

Dello stesso abate Bonini riportiamo un commento tratto dal dialogo *L'Ateista Convinto*, riferito a Orazio Benevoli sommo rappresentante, in Italia e «oltremonti» del genere detto «colossale»:

Filastrio: Si vede bene, che non hai altra familiarità, che con certi Virtuosi stralunati. Il Mastro di Cappella è Horatio Benevoli, uno de più celebri compositori d'Europa, il quale, non solo è giunto allo stile del Pelestrina; ma di gran lunga l'hà superato, havendo saputo framischiare frà l'Ecclesiastico una divotione armoniosissima, che diletta, rapisce, e muove in un medesimo tempo, giuntovi poi un'artificio, che fà trasecolare chi s'intende del mestiere. *Atelastrio*: Gran fortuna dell'età, quando vivono di questi huomini, ma che dici del non corre egli ancora su questa riga? *Filastrio*: E più basso di trè righe, e per dirtela da huomo d'honore, non ho mai veduto una musica, che habbia havuto dell'Ecclesiastico, e non sa uscir fuori da un recitativo profano, e da un certo stile, che è da Teatri, non da Chiesa. *Atelastrio*: Diletta però assai, e rapisce molte persone. *Filastrio*: Bisogna, che tù frequenti molto l' perche sapresti, che da quattro Preti, e pochi Mercanti, che vi concorrono, non vi si vede più un Galant'huomo, che nauseato dalle medesime cantilene, & ariette, profanate mille volte prima dalle bocche delle virtuose cantorine hanno voltate le spalle alla Chiesa, & al suo cantare. *Atelastrio*: Dovrebbe mutar stile, e genere di comporre. *Filastrio*: Bisogna vedere se si può, e se si sa. O quanto quanto ci vuole a comporre à quattro Chori Reali con ripieno continuo, con un Basso, che cammina di grado, e fare ottima armonia, e trovare un infinità di proporzioni. *Atelastrio*: Dunque il Benevoli è gionto à questa perfezione? *Filastrio*: Al sommo. Oltre la prudenza con la quale egli dispone le sue parti, & il miracoloso artificio, con le quali gli fà far l'uscite, che sono veramente divine, e poi hà ritruovato l'arte di far pause, che sono più armoniose del combatto delle voci. *Atelastrio*: Mi dici tanto bene di quest'huomo, che me ne fai innamorare, e venir curiosità d'udirlo. *Filastrio*: Aspetta la festa della Cattedra di S. Pietro, che udirai nella Basilica del medesimo Apostolo un'armo-

²⁴ Giacinto Gigli. *Diario Romano (1608 - 1670)*, a cura di Giuseppe Radiciotti, Roma, Tumminelli, 1958: «A di 9 maggio 1660 a vintuno hora sonati si oscurò il Cielo al improvviso et piobbe grandine grossissima in Roma et fece danno grandissimo», pag. 487.

nia di Paradiso, tanto più se gettasse un Choro di Musica nell'alta cima della Cuppola del Tempio, che fa divinamente²⁵.

Grandi elogi furono fatti all'indirizzo del Benevoli, per questo suo stile che mescola la tradizione del Mottetto polifonico e solistico, del doppio coro, del Dialogo e della musica strumentale:

Gran compositore di opere ecclesiastiche che avanzò il proprio maestro [l'Ugolini]²⁶ nel modo di armonizzare quattro e sei chori reali e con lo sbatimento di quelli e con l'ordine, e con l'imitatione de pensieri pellegrini e con le fughe rivoltate e con li contrapunti dilettevoli, e con le legature e scioglimento di esse maraviglioso, onde in Roma acquistò nome primario e stima dovuta al di lui gran merito²⁷.

Non senza un certo risentimento verso la sopracitata *auctoritas* scrive, però, Lorenzo Feininger:

Pochi dati bastano per far comprendere il fatto, quasi direi mostruoso, che la scuola policorale romana dei secoli diciassettesimo e decimo ottavo sia stata non solo trascurata, ma addirittura ignorata volontariamente, nella supposizione un po' troppo comoda e per nulla scientifica che tutta la polifonia dopo il Palestrina necessariamente dovesse essere decadente, ottenuta con sforzo di gonfiature ibride di materia musicale assai modesta nella sua essenza. Il fatto invece si è che, nelle composizioni a quattro cori ossia sedici voci, soprattutto di Orazio Benevoli e di Giuseppe Ottavio Pitoni, la polifonia corale e, forse, anche l'arte stessa del contrappunto raggiunsero il culmine assoluto in tutta la musica occidentale, e che la conoscenza e lo studio approfondito di questa scuola imporranno una rivalutazione completa della storia musicale di questo periodo²⁸.

²⁵ FILIPPO MARIA BONINI, *L'Ateista Convinto Dalle sole ragioni Dell'Abbate Filippo Maria Bonini*, Venezia, Nicolò Pezzana, 1665, pagg. 273-273. Dall'autore, a p. 274, abbiamo anche una notizia personale sul Benevoli: «Conoscerai anche un cordialissimo huomo; stà alla Lungara vicino à i Camaldoli dalla parte, che guarda in Fiume: và pure in quelle parti, che ogn'uno te ne darà contezza». Vedi anche la memoria di Giovanni Battista Vulpio (*Diari sistini*, 28 dicembre 1666): «[...] fu il sig. r Benevoli abbracciato e bacciato da tutti per segno di stima e di affetto essendo senza offendere alcuno il Palestrina de nostri tempi [...]», in «*Parve che Sirio... rimembrasse una florida primavera*», cit., pag. 143.

²⁶ Vedi qui l'intervento di Galliano Ciliberti, *Le composizioni policorali di Vincenzo Ugolini maestro di Benevoli*, infra, pagg. 233-258.

²⁷ GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di Musica*, a cura di Cesarino Ruini, Firenze, Olschki, 1988, pag. 312.

²⁸ LORENZO FEININGER, *La scuola policorale romana del Sei e Settecento*, «Collectanea Historiae Musicae», II, Firenze, Olschki, 1956, pagg. 193-210.

Anche se il Palestrina fin dagli anni Settanta del Cinquecento è stato nella Città Eterna un 'pioniere' del genere policorale, come è stato ricordato da Klaus Fischer, «L'importanza di Palestrina per la formazione e lo sviluppo del genere a due e più cori in Roma è stata fino ad oggi sottovalutata»²⁹. Benevolente fu coetaneo di Giacomo Carissimi: nacque solo due settimane dopo di lui, il 19 aprile 1605, e morì nel 1672, due anni prima del Maestro dell'Apollinare.
c. *Giacomo Carissimi*

«Messa à Doddici Reali
l'Homo Armé
Del Sig.re Jacomo Carissimi
Mazzo Decimo / n. 6»

[Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei]

Le parti staccate³⁰ sembrano essere state realizzate dalla stessa mano di quelle della Missa di Paolo Petti e presentano diverse cancellature e abrasioni: generalmente si può dire che sia un lavoro più frettoloso e meno accurato (sulla fascetta è riportato il n. 117 e l'annotazione «Partitura ultimo scaffale in basso a destra»), all'ultimo foglio sempre la sigla che ricorda – in fogge mutanti – lo scarabocchio alla fine della partitura, quasi una firma, incomprendibile³¹.

Quasi certamente questa messa è l'ultima composta sulla celebre aria, usata anche come «basso», *Chanson de l'homme armé* conosciuta fin dal Medioevo, che ha fornito, più di ogni altro *Tenor*, il materiale tematico per una grande quantità di messe polifoniche di musicisti francesi, fiam-

²⁹ KLAUS FISCHER, *Le composizioni policorali di Palestrina*, in *Atti del Convegno di Studi Palestriniani (settembre-ottobre 1975)*, a cura di Francesco Luisi, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1977, pag. 361.

³⁰ IVA M. BUFF, *A Thematic Catalog of the Sacred Works of Giacomo Carissimi*, Clifton-New Jersey, European American Music Corporation, 1979. Alla pag. 81, riguardo la *Missa L'Homo Armé* al Laterano, è segnalata la presenza delle sole Parti.

³¹ Nella cartellina gialla dell'«Organo Primo Choro» si trova la fotocopia di un foglietto intestato: «Istituto di patologia del libro 'Alfonso Gallo' (Roma, via Milano 76, tel. 464.474), Roma 4 gennaio 1971 / Dichiaro di aver ricevuto dall'Archivio di Capitolare di S. Giovanni in Laterano il ms. seguente: /Carissimi Giacomo, Messa a tre cori (originali) composta di tre fascicoli di 32 carte ciascuno;/per deacidificarlo/Il Direttore [firma]/ [annotazione a penna] «Ricevo il volume decodificato come sopra/d.Sante Sciubba/v. archiv.».

minghi e italiani, Palestrina compreso. È risaputo che la composizione di una «Messa l'homme armè» è – come scrive Maria Caraci – «diventata per molti musicisti giunti alla piena maturità del proprio stile un autentico banco di prova che sancisce l'affermazione di una forte personalità musicale, capace di sostenere il confronto con la grande tradizione del passato»³². Di questa messa esistono due copie eseguite nel 1821 da Fortunato Santini («Ex Archivio Lateranensi»), conservate in Germania³³ e in Olanda, un'altra del 1844, conservata a Parigi e due 'elaborazioni' conservate nel Fondo della Cappella Giulia in Vaticano che Feininger ha rintracciato, sotto forma di messa a 16 voci, «La Cristiniana» di Francesco Beretta (contenente inoltre il *Christe* a 8 voci dalla Missa «in diluvio» di Benevoli) e come Missa «La Febea» a 16 voci di Nicola Stamigna, ambedue con l'aggiunta di un quarto coro³⁴.

Il repertorio delle cappelle musicali delle grandi basiliche e delle congregazioni, spesso legato a prassi esecutive peculiari e quindi poco trasmissibili ad altri organismi³⁵, era conservato manoscritto ad uso proprio. La 'prat-

³² MARIA CARACI, *Fortuna del tenor «L'homme armé» nel primo Rinascimento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XI (1975), pagg. 171-204.

³³ «Ex Archivio Lateranensi / Missa L'Homme armé duodenis vocibus Jacobo Carissimi Auctore / Magno sibi labore, partitione facta, comparavit F.S. anno 1821». All'ultima pagina del manoscritto: «Dopo l'una di notte. Finita li 17 Febraro 1821 nel Quirinale essendo Auditore Santissimo S.E. Monsignore Odescalchi mio Padrone» [D-Müs Sant.Hs.892]. Riguardo alla fatica e difficoltà di interpretazione nel lavoro di trascrizione, scrive Santini a Gaspari (3 novembre 1849): «Oh pazienza! Santa pazienza! Quanta ce ne vuole con questa musica antica!», in *Epistolario Fortunato Santini - Gaetano Gaspari. Centotrentuno lettere 'armoniche' tra Roma e Bologna (1848-1861)*, a cura di Salvatore de Salvo Fattor, Faleria, Recercare, 2019, pag. 57.

³⁴ Il 3 dicembre 1746 padre Martini scrive a Girolamo Chiti: «[...] avviso come Vostra signoria molto illustre Le ha consegnate le Messe di orazio Benevoli et con l'aggiunta sopra più di altre singolari composizioni, particolarmente dell'originale del famoso Carissimi, che mi è caro al sommo», in *Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti*, cit., pag. 169; e in data 25 gennaio 1747: «Signor Giacomo Carissimi, Messa a 16. Oh quante belle cose! Quanto tempo avrò di studiare per mezzo del sempre stimatissimo signor don Girolamo Chiti! Id-dio Le rimeriti tanti favori perché io non so come ricompensarLa.», *ibidem*, pag. 175.

³⁵ Cfr. il resoconto del Collegio dei Cantori Pontifici (guardiani: Orazio Benevoli, Bernardo Pasquini e Carlo Caproli) sul «Libro dei punti» di Isidoro Cerruti in data 20 aprile 1665 (Cappella Sistina, *Diari sistini*), in *'Parve che Sirio... rimembrasse una florida primavera'*, cit., pag. 131: «[...] le compositioni che dovranno servire per la messa, come si è detto ma per quelle anche di Vesperi [...]: perché essendo le dette musiche trate e divise in diversi maestri di Cappelle [...] non è possibile che possa praticarsi il sopradetto ordine, perché essendo il servizio da maestri continuo, benché tutto il giorno e tutta la notte attendessero alla compositione, non basterebbe a supplire ad una minima parte à quello che sareb-

tica' – tutt'ora in uso – del servizio liturgico imponeva spesso la necessità di stravolgere, accorciare, integrare, trasportare una composizione non espressamente creata per quella cappella, e veniva considerata come un materiale «ad usum missarum»: contrariamente a quanto è tollerato per la musica di oggi, sicuramente più testimonianze del passato si trovano di queste 'elaborazioni' più si è legittimati a credere al successo di una data opera.

3. *Ad complendum*

Per concludere riprendo volentieri la suggestione 'Palestrina-Michelangelo/Benevoli-Bernini' emersa durante il dibattito della mattinata di oggi, rimodulando il concetto di struttura musicale e performativa in struttura artistica: il gesto grafico della partitura con le sue forme, i vuoti e i pieni, in silenzi e in grandi affastellamenti di figure bianche e 'grappoli' di note nere. Mai come nella scrittura policorale il gioco di specchi si frange e riesce a rifrangersi in mille sfaccettature che richiamano alla coscienza il bello totale nel frammento, e di contro il rispetto dell'unicità del *Solo* nel dialogo delle infinite possibilità, ognuna unica e irripetibile. Mai come in questo insieme nuovo e antico linguaggio, sviluppato nella civiltà e nella poetica della società romana del Seicento, il 'disegno' delle entrate vocali e strumentali può essere 'assonante' alla metamorfosi della percezione ottica e tattile della disposizione degli interpreti e dei partecipanti, la profondità e ampiezza del *Tutti* possa generare un vortice, una spirale ascendente e discendente, una percezione di prospettiva infinita e dislocamento magnetico-corporeo, spirituale e intellettuale: nell'*Omnes* la memoria viene sollecitata in termini di puro ricordo, di riverberazione, di proiezione e profezia. Si aprono i cieli della 'risonanza'. Una vera esperienza fuori dal Tempo... Non mi resta che invocare l'aiuto di un illustre compagno di molti di questi 'viaggi interdisciplinari' e 'intersensoriali', l'amico Claudio Strinati:

C'è la concezione dei blocchi sonori conchiusi in sé e dotati di intima coerenza. L'insieme che ne scaturisce è un vero e proprio spazio a somiglianza della dimensione dello spazio pittorico dove scompare l'idea antica del pie-

bero tenuti [...] quali compositioni se saranno a proposito per una cappella, non saranno per un'altra, e per la molteplicità delle parti che vi sono necessarie, e per la lunghezza della compositione, e per il suo concerto, oltre che sedare le dette difficoltà, ne seguirebbe un grandissimo disordine che sarebbe in tutte le Cappelle di Roma si cantarebbe l'istessa compositione, oltre che la Chiesa di Dio sarebbe priva di tante, varie e dotte compositioni di tanti insigni compositori».

no in ogni punto, ma dove, al contrario, comincia a trapelare la dimensione del vuoto, del non commensurabile se non con i criteri dell'immaginazione. Del resto, questo era il retaggio estremo del polifonismo tardo cinquecentesco sempre più orientato, con la scuola romana di Palestrina e Animuccia, verso la placida idea della contemplazione che satura lo spessore sonoro, in apparente contrasto con l'istanza, portata a conseguenze gigantesche da Orlando Di Lasso, della difficoltà del procedere, del ricercare dentro lo spazio contrappuntistico, in una sorta di fatale andare che sembra non voler conoscere la conclusione quale fine inevitabile delle cose umane, per sublimi che possano apparire.

Ma, all'inizio del Seicento, il canto poteva apparire il luogo stesso della figuratività sonora, mentre la ricerca inesausta e sovente amara invadeva il dominio della tastiera verso la prospettiva della cattedrale musicale.

Insomma, se Frescobaldi potrebbe essere assimilato a un arduo architetto, Carissimi lo è a un eletto pittore.

Si ragiona in termini di dominio dello spazio, di struttura, ma anche di espressione e «naturalizza», portato massimo della scienza della pittura.

Oggi tutto questo, per essere inteso e recuperato, deve passare sotto le forche caudine della prassi esecutiva e della riflessione che ne consegue³⁶.

APPENDICE

1. *Benevoli*

Tra le molte composizioni del Benevoli conservate nell'Archivio musicale del Laterano (145 lavori indicizzati nel Catalogo IBIMUS 2002) vi è anche la «Missa Victoria à 16 / Mazzo Sesto / n. P.º (P.mo)» [A. 234]. Vale la pena, soprattutto nel contesto di questo convegno dedicato all'illustre compositore, dare un'ulteriore notizia e fare qualche riflessione intorno a questa sua interessante composizione. Nel fascicolo del Canto primo coro, in bellissima calligrafia, è presente una dedicatoria – datata 1643 e con capolettera incorniciato e ornato:

Questo parto musicale ha corso quel fortunato rischio, che sogliono quelli i quali di mezzo all'infortunio traggono i principy [ii] della loro esaltatione, concio sia cosa che, essendo egli già destinato come in offerta à VS: nella celebrità della sua prima Messa, non potè l'infelice meritar questo honore, da tanti altri con sì ambitiosa gara desiderato. Mà feliciss:mo accidente; poiche,

³⁶ CLAUDIO STRINATI, *Pittografia sonora*, in «Giacomo Carissimi - Integrale degli oratori - Ensemble Seicentovecento», Booklet Box 9 CD (MR 10020-28), Musicaimmagine, 1996, pag. 23.

dovento egli nobilitar se medesimo, et avvalorar la sua debolezza con le meravigliose solo delle sue divine Armonie, non hauerebbe potuto in quel giorno ritrouandola occupata nelle funzioni sacerdotali, giungere à questo fine che è l'unico principio della sua immortalità. Oggi però nella Festa di San Luigi, quand'ella si compiace di favorire il Choro, se ne viene bandaloso [sic] à prender merito, et acquistar ualore da quelle sue maniere di Paradiso, acciò che habilitato da lei possa senza rossore dedicarsi proportionatamente à VS; alla quale consacrando anch'io per fine atti nouelli della antica mia diuotione, bacio con ogni uiuo affetto le mani. Di Casa li 25 Agosto MDCXXXIII / Di VS Molt'III.º / Ser.re deuot.mo; et obligatiss.mo / Horatio Beneuolo.

Della *Missa Victoria* sono presenti solo le 16 parti, scritte in chiavette (violino, mezzosoprano, alto, tenore), rilegate in pergamena con cornice e stemma impresso in oro; le iniziali delle parole mancanti (lasciate per essere ornate ma poi non più realizzate). Non sappiamo se si tratti davvero di un autografo, come indicato nel *Catalogo* del 2002, sembra piuttosto una copia da collezione da rendere in omaggio, ma lasciata a metà.

Nella bella scrittura ordinata per la maggior parte del materiale, infatti, su tutti i fascicoli iniziano a comparire piccole correzioni e a cambiare mano (più veloce e leggera; anche le chiavi sono assai differenti, mentre le stanghette delle note 'in giù' sono poste a destra invece che nella solita posizione a sinistra): dall'*Osanna* al fine dell'*Agnus*, nel Canto, alto, tenore, basso del primo e secondo coro e nel Canto e alto del terzo coro; dal *Sanctus*, nel Tenore del terzo coro; dall'*Amen* del Credo a fine *Agnus*, nel Basso del terzo coro e nel Canto, Alto, Tenore, Basso del quarto coro.

Nel Gloria tutte le voci ornano la parola in *Gloria Dei Patris* con 8 semicrome su moduli leggermente variati. Anche qui mancano il *Benedictus* e il *Dona nobis pacem*.

2. Annotazioni nel *Catalogo lateranense*

«Non è da potersi cantare essendo anticaglia» (Girolamo Chiti)

Selezione di alcuni termini correttivo-descrittivi e annotazioni varie, presenti sui cataloghi settecenteschi (1748, 1754-1776) dell'Archivio lateranense, con utili giudizi tesi alla descrizione dei singoli brani in funzione della loro eventuale eseguibilità nel contesto delle funzioni servite dalla Cappella musicale della basilica.

Riferiti a Orazio Benevoli:

- Duplicato / duplicati tutti li cori
- Ricopiato
- Rivisto [il più diffuso] / Revisto
- Pieno e Breve
- concertato coll' Alleluia Pieno in Canto fermo contrapuntato
- Per ogni tempo con organo e senza/In chiavette
- senz'organo canti come stà coll'organo un tono sotto
- Concert. con la Cuppola³⁷
- Da tagliarsi l'intonaz.e
- Farci qualche versetto di Concerto a foglio vo=lante, essendo troppo breve
- Ricopiato quest'Anno 1776
- ricopiato di nuovo
- Messa à Dodici / Angelus Domini / Con La Partitura
- Con le Parti Duplicate
- Ricopiata 1793
- trasportata, e Rinovata q-st'Anno 1776 / perché non si perdesse cosa si bella di / Orazio Benevoli
- Trasportata in B.fà quest'Anno 1805 / perché restasse più commoda à cantarsi da Professori, essendo una Composizione / sì bella di Orazio Benevoli
- a Cappella soggettiva e Bella, Studiosa / ma Longa
- Concert. con li strumenti di ritornello / senza obbligo, quali mancano e / si può cantare il Salmo senza li strumenti
- spartito da / Don Girolamo Chiti di S. Gio. Laterano
- per ogni tempo
- Organo / [trasportato] alla 3.a

Riferiti a Giacomo Carissimi:

- Con Ripieni, e replicati
- Con Istrumenti ad Libitum
- Voci concertato / Rivisto
- Con Sinfonia

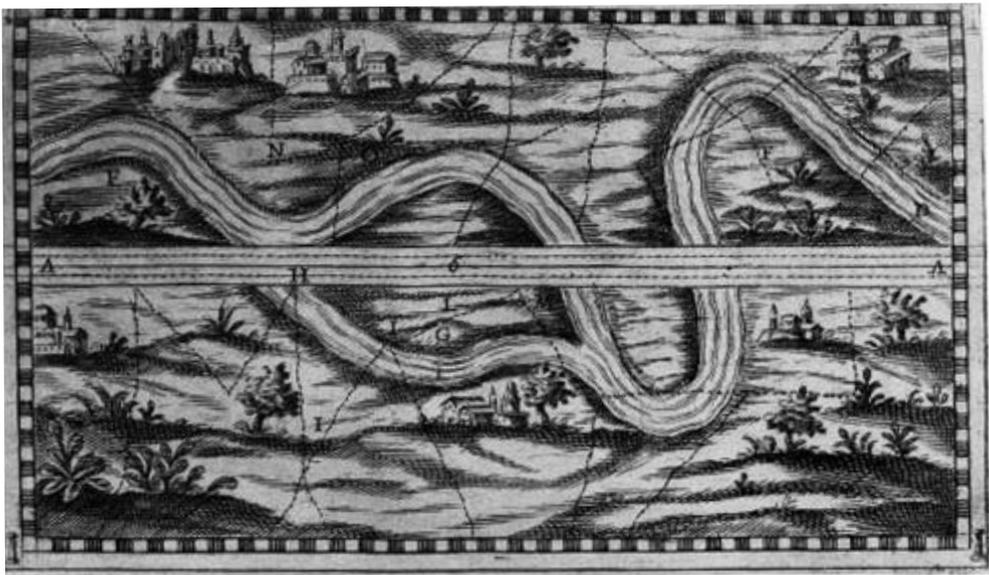
³⁷ Su questo argomento vedi, in questo volume, l'intervento di Florian Bassani, *Le composizioni di Benevoli a più cori con «vno su di dentro la Cupola di S. Pietro»*, infra, pagg. 259-300.

Riferiti a Giovanni Pierluigi da Palestrina:

- Bellissima / d'Antica versione ma musica perfetta del Palestrina a sei / [...] H. CH. scribit / Basso continuo fatto dal med.o Palestrina / Autore del Mott.o cosa rara, e particolare / è servito solo per il Vespero secreto di Pentecoste / Alla m. di Sisto Quinto / nel 1585 [Cfr. lettera di Chiti a padre Martini «col basso continuo fatto dal medesimo Palestrina che l'è uno spavento»]³⁸
- Bellissimo, e Raro
- Soggetto del tono a sua risposta Bellissimo
- copiata, ed eseguita in San Giov. in Laterano, per la Trasfigurazione del 1856
- Ridotta per uso del Laterano da D. G. Chiti
- da potersi Cantare Con organo e Senza
- Sicut cervus A 4 Pieno
- ad uso di 2. Chori reali ... li 24 Gen-ro 1752 Don G. Chiti Scrisse e Sparti / In Lateranis Corsinianis

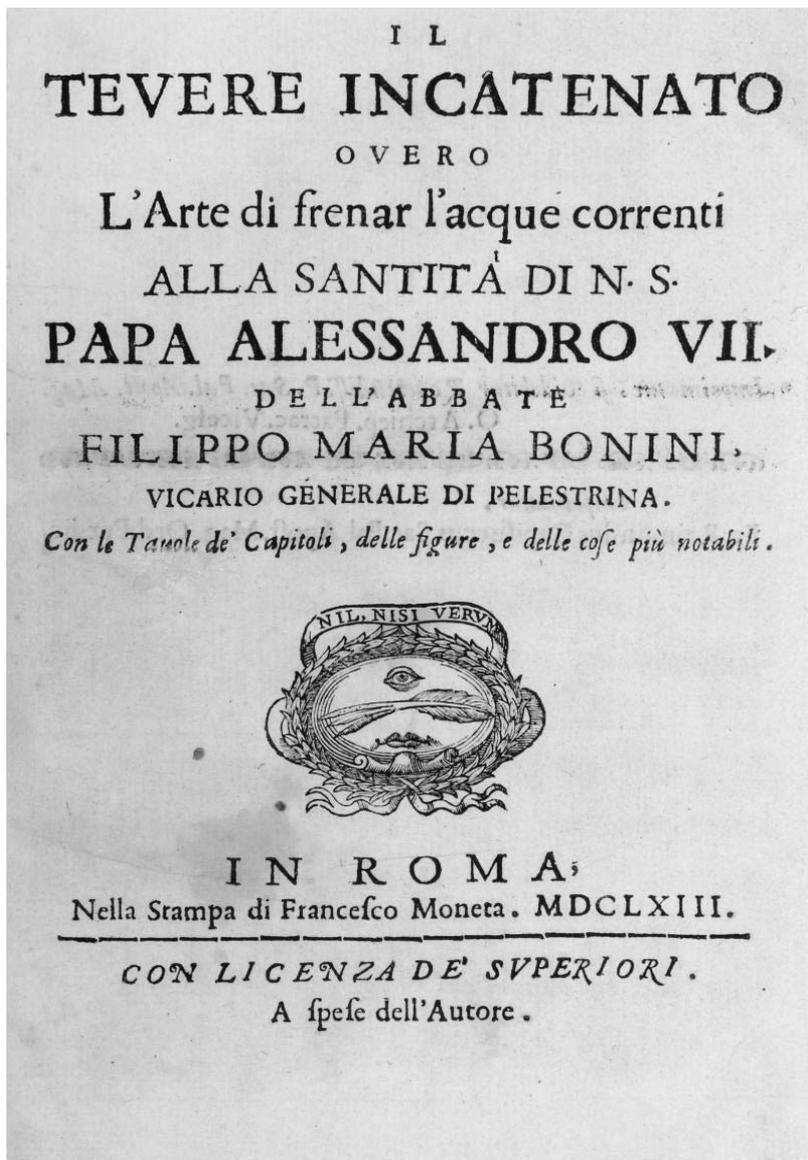
Riferiti a G. C.:

- 1862 [...] da cantarsi senza organo.



FILIPPO MARIA BONINI, *Il Tevere incatenato* (Roma 1663), pag. 375.

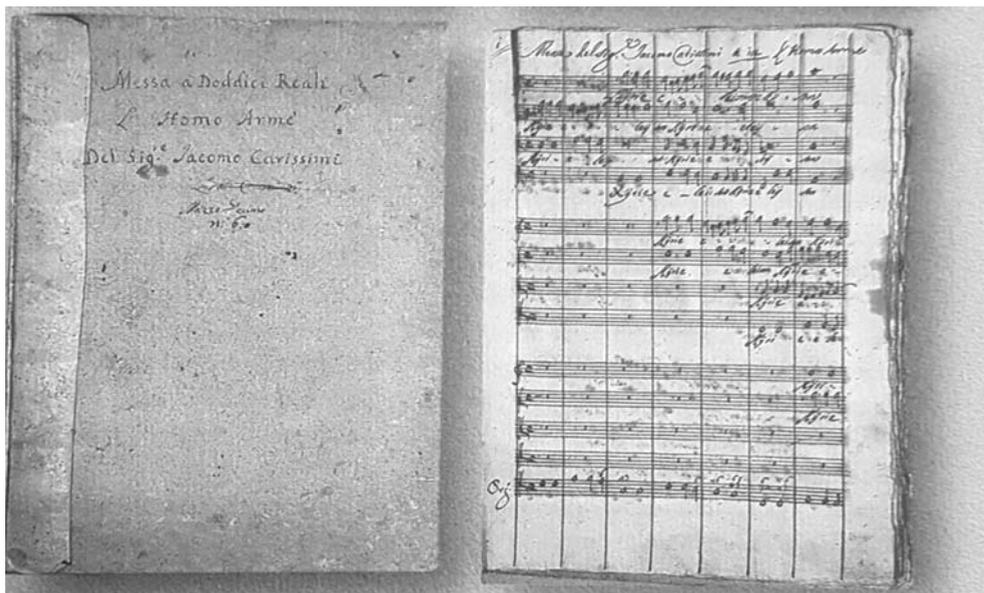
³⁸ *Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti*, cit., pag. 640.



FILIPPO MARIA BONINI, *Il Tevere incatenato* (Roma 1663), frontespizio.



ORAZIO BENEVOLI, Missa a 16. Copertina e prima pagina; riproduzione pubblicata in «Nuntium», n. 9, novembre 1999, pag. 173.



GIACOMO CARISSIMI, Missa a 12. Copertina e prima pagina; riproduzione pubblicata in «Nuntium», n. 9, novembre 1999, pag. 173.



PAOLO PETTI, *Missa a 16*. Copertina e prima pagina; riproduzione pubblicata in «Nuntium», n. 9, novembre 1999, pag. 173.

