

COMITATO SCIENTIFICO

Gabriella Ciampi
Alfio Cortonesi
Luciano Osbat
Leonardo Rapone
Maurizio Ridolfi
Matteo Sanfilippo

SETTE CITTÀ







Deborah Guerrini

LA MUSICA IN CHIESA

IL FONDO DELLA CAPPELLA MUSICALE
DELLA CATTEDRALE DI VITERBO

Interventi di *Luciano Osbat* ed *Elisa Angelone*

P R O G E T T O | M E M O R I A



Proprietà letteraria riservata.

La riproduzione in qualsiasi forma, memorizzazione o trascrizione con qualunque mezzo (elettronico, meccanico, in fotocopia, in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, internet) sono vietate senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

© 2017 SETTE CITTÀ

Via Mazzini, 87 • 01100 Viterbo

Tel 0761 304967 FAX 0761 1760202

www.settecitta.eu • info@settecitta.eu

ISBN: 978-88-7853-775-0

Finito di stampare nel mese di gennaio 2017 dalla Pixart srl - Mestre

IN COPERTINA:

Immagini di spartiti musicali della Cappella musicale della Cattedrale di Viterbo.

CARATTERISTICHE

Questo volume è composto in Minion Pro disegnato da Robert Slimbach e prodotto in formato digitale dalla Adobe System nel 1989 e per le titolazioni in Sophia disegnato da Matthew Carter e prodotto in formato digitale dalla Carter & Cone Type Inc. nel 1991; è stampato su carta ecologica Serica delle cartiere di Germagnano; le signature sono piegate a sedicesimo (formato 14 x 21) tagliate e fresate; la copertina è stampata su carta patinata opaca da 250 g/mq delle cartiere Burgo e plastificata con finitura lucida.

La casa editrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi al corredo iconografico della presente opera, rimane a disposizione di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito.

Stampato con il contributo del MIBACT, Ministero dei Beni Culturali (prot. n 2320 del 02/2/17)

INDICE

INTRODUZIONE: LA CATTEDRALE DI VITERBO E IL SUO ARCHIVIO di <i>Luciano Osbat</i> ed <i>Elisa Angelone</i>	p. 7
LA MUSICA IN CHIESA NEI DOCUMENTI DEI VESCOVI DELLA TUSCIA di <i>Luciano Osbat</i>	25
LA CAPPELLA MUSICALE DELLA CATTEDRALE DI VITERBO E IL SUO ARCHIVIO di <i>Elisa Angelone</i>	45
LA CATALOGAZIONE DEL FONDO DEGLI SPARTITI DELLA CAPPELLA MUSICALE DELLA CATTEDRALE DI VITERBO: UNA REALTÀ ANCORA POCO CONOSCIUTA di <i>Deborah Guerini</i>	61
IL CATALOGO DEGLI SPARTITI di <i>Deborah Guerini</i>	
- INDICE ALFABETICO PER AUTORE	
- INDICE ALFABETICO PER TITOLO	

Il catalogo degli spartiti è disponibile alla pagina:
<https://www.settecitta.eu/spartiti>



INTRODUZIONE

LA CATTEDRALE DI VITERBO E IL SUO ARCHIVIO

di Luciano Osbat ed Elisa Angelone

La presentazione della documentazione archivistica legata all'attività della Cappella musicale della Cattedrale di Viterbo suggerisce l'opportunità di una breve informazione sulla storia della Cattedrale e sulla formazione del suo archivio.

La chiesa di San Lorenzo, la più antica chiesa eretta a Viterbo e dedicata al santo martire¹, si vuole sorta sulle rovine di un tempio d'Ercole². A causa delle numerose traversie che ha subito, risulta oggi difficile rilevare le parti della primitiva chiesa rimaste sotto le costruzioni dei secoli successivi³. Della pieve si ha memoria già dal 775⁴, mentre di una

¹ Giuseppe Signorelli, *Viterbo nella storia della Chiesa*, Vol. I, Viterbo, Cionfi, 1907 p. 25.

² Cesare Pinzi, *I principali monumenti di Viterbo, Guida pel visitatore*, Viterbo, Agnesotti, 1916, p. 96, *Le chiese di Viterbo*, a cura di Attilio Carosi, Viterbo, Agnesotti, 1995, Chiesa di San Lorenzo. L'ipotesi sostenuta dall'umanista viterbese Latino Latini per l'iscrizione che vi è riportata, non si può dimostrare benché sembrerebbe probabile visto l'editto degli imperatori Teodosio e Valentiniano che stabiliva doversi piantare una croce sui templi pagani. Francesco Pietrini, *Basilica cattedrale di S. Lorenzo M. Viterbo. Monografia a ricordo del trentennale della provincia*, Viterbo, la Commerciale, 1957, p. 6.

³ Una delle tre absidi ancora ben conservata è databile alla fine del XII secolo, mentre le mura esterne del lato meridionale tuttora visibili, risalgono certo ad un'epoca Longobarda. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 74).

⁴ G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 74 riporta della memoria di un *Petrus Archipresbyter* segnalato in una carta del 775 (G. Signorelli, *Op. cit.* Vol. I, p. 130); mentre Francesco Pietrini, *Basilica cattedrale di S. Lorenzo M. ...*, *op. cit.*, riporta la data del 785.

chiesa di San Lorenzo si ha la prima menzione nell'805⁵. Nel IX secolo Viterbo, sebbene sottoposta al vescovo di Tuscania, era capoluogo di un distretto civile di importanza pari a quello della sede vescovile⁶. Nonostante tanto rilievo, nelle fonti dell'epoca, la chiesa di San Lorenzo è ancora citata come pieve o chiesa battesimale, con addetto un arciprete, e risulta comunque già insufficiente a contenere la popolazione che vi si addensava nelle sacre funzioni⁷. La sua importanza cresceva sempre più⁸, insieme a quella della città che, in quegli anni, viveva la rivalità tra il potere della Chiesa e quello dell'Impero⁹. Al papa Alessandro III (eletto nel 1159) erano stati contrapposti -dai dissidenti appoggiati da Federico I- tre antipapi, e il vescovo di Tuscania -che ancora nel 1160 esercitava su Viterbo la sua giurisdizione- era stato allontanato¹⁰. Questa condizione si protrasse per alcuni anni, finché, intorno al 1167, l'im-

⁵ C. Pinzi, *Op. cit.* p. 97, G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 74, questo attesta che nell'802 si parla già di una "Ecclesia sancti Laurenti. Mario Signorelli, *Il palazzo papale e la cattedrale di S. Lorenzo*, Viterbo, Agnesotti, 1961. Mentre la data dell'805 è attestata anche da A Carosi, *Op. cit.* Chiesa di San Lorenzo.

⁶ G. Signorelli, *Op. cit.* Vol. I, p. 107. Già dal 940 si parla di un *Comitatus viterbiensis* – territorio soggetto alla giurisdizione vescovile – distinto da quello *Tuscanensis*. A quell'epoca Viterbo non era ancora sede vescovile, era però un territorio di confine tra lo Stato Romano e il Marchesato di Toscana; sembrava importante quindi che vi risiedesse un alto ufficiale della Chiesa. Soltanto alla fine del X secolo i vescovi si impossessarono, oltre che delle città, anche dei distretti e, da allora, si poté scrivere che nei *Comitatus Districtus* era presente la sede vescovile. A Viterbo però tale cambiamento non avvenne restando, il *Comitatus Viterbiensis*, una contea civile e non un distretto ecclesiastico. (G. Signorelli, *Op. cit.* Vol. I, p. 107.)

⁷ La notizia di una pieve di S. Lorenzo è ancora presente in documenti del 1088. G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 110.

⁸ Nel 1145 papa Eugenio III, di passaggio a Viterbo, confermò i privilegi concessi alle pievi di san Lorenzo e San Sisto. Oltre alla conferma dei privilegi alle due pievi, il pontefice consacrò la chiesa di San Michele Arcangelo. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 126).

⁹ Entrambi vantavano una origine divina e ognuno tendeva a prevalere sull'altro. (G. Signorelli, *Op. cit.* Vol. I. p. 130).

¹⁰ Viterbo, tranne qualche breve intervallo, parteggiava per Federico, era governata da un podestà imperiale (G. Signorelli, *Op. cit.* p. 131).

peratore Federico I, giungendo a Viterbo, (si dice) assegnò alla città il vessillo imperiale e la preconizzò a sede vescovile¹¹, che però venne istituita soltanto nel 1192¹². La città andava sempre più popolandosi, i palazzi venivano adornati, le chiese si arricchivano di nuove rendite; San Lorenzo aveva possesi nei lontano castelli di Cordigliano e Mugnano¹³. Con l'istituzione della cattedra vescovile la diocesi di Viterbo-Tuscania fu unita a quelle di Bieda e Centocelle¹⁴. Ormai la città aveva guadagnato un posto eminente tra i capoluoghi dello Stato pontificio ed aveva assunto una rilevante importanza politica¹⁵. Alla cattedrale si cominciarono a dedicare maggiori attenzioni: già nello Statuto della città del 1251 si disponeva di riparare la chiesa provvedendo in particolar modo alla

¹¹ C. Pinzi, *Op. cit.* p. 97; G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 132

¹² G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 145, Tra l'elevazione di Viterbo a città da parte di Federico I (1167) e l'istituzione della cattedra vescovile che, secondo C. Pinzi, risale al 1193, (C. Pinzi, *Op. cit.* p. 97) papa Alessandro III (1181) aveva attribuito a San Lorenzo la terza parte di tutti i diritti che, nella città, percepiva il vescovo e l'intero provento del castello di Bagnaia (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 139-140) ed il vescovo di Tuscania - che era stato eletto a cardinale nel 1189 - la aveva scelta, a sua residenza, per il clima salubre di cui godeva e per la vicinanza alla via Cassia. Ciò a testimonianza che la chiesa principale di Viterbo era già considerata a capo di una delle tre diocesi che saranno riunite in seguito. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 136). Inoltre, in questi anni, Alessandro III confermerà a S. Lorenzo i privilegi concessi da Innocenzo II ed Eugenio III (F. Pietrini, *Op. cit.*, p. 6).

¹³ G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 139-140.

¹⁴ A. Carosi, *Op. cit.*, Chiesa di San Lorenzo; G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 145.

¹⁵ Nonostante i papi fossero stati restii a concederle la residenza vescovile, per aver ricettato gli antipapi protetti da Federico (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 136), e nonostante l'invasione della Tuscia papale da parte di Enrico VI (1196) - l'imperatore aveva assunto la protezione delle chiese di S. Angelo e S. Sisto che lamentavano i maggiori privilegi concessi alla cattedrale (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 16) - i viterbesi rimasero fedeli al pontefice. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 148). Per premiarli, Innocenzo III (1198), concesse alla cattedrale numerosi doni (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 16), L'arciprete Gerardo (1199) sistemò la chiesa e le sue attinenze (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 18), Innocenzo III (1211) approvò il condono delle procurazioni concesso dal vescovo Raniero alla Cattedrale (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 18), il vescovo concesse a S. Lorenzo il possesso dell'ospedale di S. Stefano in Valle e dei beni annessi (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 16).

travatura del tetto. Più tardi, quando Viterbo si accinse a farsi più degna sede dei papi, la chiesa verrà restaurata¹⁶. Le rendite però, nel 1256, pare fossero in diminuzione¹⁷. A sostenerle intervenne papa Alessandro IV¹⁸ che concesse l'indulgenza di un anno e quaranta giorni nella festività di San Lorenzo (10 agosto) e nella ricorrenza della dedica della chiesa (1 maggio)¹⁹. Il periodo di difficoltà fu superato brillantemente. Dal 1261 e per circa venti anni, straordinari avvenimenti segnarono la vita della città; papi e conclavi si succedettero a ravvivare la sua tranquillità, i sovrani la fecero meta di sempre più frequenti soggiorni, i luminari della Chiesa la fecero sede dei loro convegni²⁰. Dopo Alessandro IV furono eletti a Viterbo Urbano IV (1261-64)²¹ e Clemente IV (1265-68)²², Gregorio X (1271, proclamato nel 1272 che restò al soglio pontificio fino al 1276)²³ e Adriano V (1276), Giovanni XXI (1276) e Niccolò III (1277). A

¹⁶ Nel 1252 Innocenzo IV concesse ai canonici di poter celebrare i divini uffici anche in tempo interdetto, ma con le porte chiuse, a voce sommessa e senza il suono delle campane. Lo stesso papa provvide a che, nel concedersi le prebende, non si superasse il numero stabilito. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 228–229).

¹⁷ Le chiese soggette alla cattedrale (S. Croce, S. Pietro, e S. Giovanni) rifiutavano di pagare il censo annuo che era loro imposto. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 229).

¹⁸ Nel 1257 il pontefice dimorava nella città (ivi).

¹⁹ Ivi.

²⁰ G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 235.

²¹ Sotto il governo di Urbano IV, nel 1263 il capitolo della cattedrale acquista terre già in possesso dei conventi di S. Francesco e S. Rosa e vende terreni. (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 47).

²² Nel 1266 Clemente IV scomunica il S. Lorenzo l'imperatore Corradino di Savoia (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 47).

²³ G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 260. Nel 1271 il capitolo della cattedrale acquista alcuni orti in valle del Caio facenti parte del legato del Card. Stefano da Palestrina; nel 1272 il Clero e l'arciprete intervengono in appello per rimuovere la colletta imposta dal Vicario del Patrimonio; nel 1273 e nel 1275 sono testimoniati importanti lasciti testamentari da parte di Riccardo di Benevento, arcidiacono di Laon e di un canonico Giovanni. (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 47) Nel 1278 si ha notizia della donazione di vigne da parte di alcuni oblati e della vendita di beni della cattedrale (Ibidem. p. 48).

causa delle turbolenze che anche in questi anni segnarono Viterbo, la città fu interdetta ed il papa Martino IV, pur essendo eletto a Viterbo, venne incoronato ad Orvieto (1281)²⁴. Tuttavia, per la presenza di papi e cardinali e per le oblazioni dei fedeli, la cattedrale si era arricchita; le rendite di molte chiese minori erano andate ad impinguare le sue²⁵, la fabbriceria era stata posta sotto la tutela del Comune che vi nominava due o più cittadini²⁶. Ad accrescere il lustro e le rendite della cattedrale contribuì il vescovo Pietro (1286-1312) che ebbe cura di esporre alla venerazione dei devoti le tante reliquie presenti nella chiesa²⁷. Nel 1303 alcune pie persone ritrovarono, o credettero di ritrovare, le reliquie dei santi Ilario e Valentino che vennero traslate in San Lorenzo facendo nascere un devoto pellegrinaggio; si composero laudi ed inni in gloria dei martiri e si organizzò una sontuosa cerimonia per la traslazione dei corpi dei santi²⁸. Per suggellare la pace tra il clero della diocesi di Viter-

²⁴ G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 291. La città era stata interdetta a causa dei contrasti tra gli orsini e i Colonna. Il malanimo dei viterbesi era riferito ad un episodio che aveva visto gli Orsini togliere Soriano ai viterbesi, oltre ai castelli di Vallerano, Corgneta, Roccalta, Fratta e Corviasno. (G. Signorelli, *Op. cit.* Vol. I, p. 287). Viterbo verrà prosciolta dalle pene incorse nella lotta contro gli Orsini soltanto nel 1286. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 299). La scelta del vescovo tornerà però nelle mani della Santa Sede. A capo della Diocesi di Viterbo, la S. Sede nominerà Pietro, attivissimo, intento a promuovere gli interessi della religione e del Clero, che otterrà numerosi privilegi per le chiese di Viterbo; tra tutte, quella a San Lorenzo verrà concessa nel 1289. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 300)

²⁵ S. Bartolomeo, S. Biagio, S. Croce, S. Egidio, S. Giovanni in Pietra, S. Pietro dell'Olmo, S. Tommaso e S. Maria in Silice. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 306-307).

²⁶ G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 307. Alla fine del 1200 S. Lorenzo, come altre chiese, aveva già un ospedale annesso per gli infermi ed i pellegrini. (F. Pietrini, *Op. cit.* p. 12).

²⁷ Tra queste era il mento di San Giovanni Battista. G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 307. Le indulgenze concesse dal vescovo Pietro riguardarono le festività di S. Lorenzo, S. Protogenio e S. Tranquillino, la natività e la decollazione di S. Giovanni Battista; una indulgenza andava dalla quarta feria delle Ceneri all'Ottava dopo Pasqua; una terza, concessa alla cappella di S. Maria da Nazareth, riguardava la Natività, la Purificazione, l'Annunciazione e la festa di S. Donato e giorni successivi (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 52) Celestino V (1294) ne concesse una quarta per tutte le domeniche. (Ibidem. p. 53).

²⁸ G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 309. Ad iniziativa del Vescovo Pietro fu eretta nella

bo e quello di Tuscania, il vescovo Angelo, nel 1323 indirà un solenne sinodo²⁹ al quale ne seguirà un altro convocato in Montalto, nel 1356, da parte del vescovo Niccolò, con l'intento di procedere alla revisione delle costituzioni della sua Chiesa³⁰. Nonostante le vicissitudini politiche e quelle naturali³¹, la cattedrale di San Lorenzo sembra contasse numerosi canonici e cappellani dotati di buone rendite alle quali si erano uniti i numerosi lasciti avvenuti in occasione delle calamità³². Nel 1369 però il papa Urbano V eleverà Motefiascone a sede vescovile; la nuova diocesi si formerà a scapito di quelle vicine di Bagnoregio, Castro e Viterbo³³.

Cattedrale una cappella, dal lato destro dell'altare maggiore, in onore dei martiri che la città volle suoi patroni. (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 60). Alle vicende devozionali che interessarono la città, si uniscono poi quelle civili che caratterizzeranno la storia di Viterbo per molti anni; il governo tirannico dei Gatti, nel 1319, toglierà Viterbo all'egemonia dei Di Vico e i contrasti tra il vescovo di Orvieto – rettore del Patrimonio – e quello di Viterbo coinvolgeranno l'intera città. La costituzione emanata dal vescovo di Orvieto che annullava ogni soggezione dei castelli del Patrimonio a qualunque città o barone, venne considerata dai viterbesi emanata con l'intento di togliere Montefiascone al loro dominio. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 341). Oltre ai conflitti con Tuscanella, Montalto e Corneto che tendevano a raggiungere l'autonomia (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 62).

- ²⁹ G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 343. Nel 1336 il vescovo Angelo Tignosini revocò tutte le indulgenze concesse alle varie chiese della Diocesi, mantenendo soltanto quelle elargite a S. Lorenzo, con lo scopo di convogliare i viterbesi e i forestieri verso la cattedrale il cui circondario diveniva sempre meno abitato (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 65).
- ³⁰ G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 376.
- ³¹ la Diocesi era stata colpita da un violento terremoto nel 1349, e da una epidemia di peste nel 1363.
- ³² G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 403. Urbano V accordò 100 giorni di indulgenza a chi avesse concorso, con offerte, ai restauri del tetto e del campanile della cattedrale di Viterbo; fu allora che questo venne ricostruito sulla base dell'antica torre campanaria ivi esistente, e ridotto alla forma ogivale che si ammira ancora oggi. (C. Pinzi, *Op. cit.* p. 98).
- ³³ Da Viterbo venne distaccata Marta e l'isola Martana. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 417). A questi si uniranno, nel 1378, i contrasti nati sulla legittimità del nuovo papa Urbano VI che porteranno alla nascita di un nuovo scisma ed alla elezione, contrapposto a Urbano VI, di Clemente VII. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. I, p. 432).

San Lorenzo, collocata nell'antico castello, a quel tempo in gran parte disabitato, era quasi abbandonata; aveva un reddito inferiore a quello di San Sisto e di Sant'Angelo. Si rese necessario recuperare nuovamente fondi per sostenerla³⁴. Come spesso accade, a segnare la rinascita della

In tempi di continue guerre e sedizioni, il vescovo Giovanni Cecchini Carazzoni, aveva posto ogni cura nel difendere la mensa vescovile, le cui rendite andavano sempre più assottigliandosi. Oggetto di continue liti (1422) era la giurisdizione feudale di Bagnaia sulla quale il Comune esercitava il *Merum et Mixtum imperium*, e che il vescovo voleva per sé. Altro oggetto di discussione era la Palanzana che i viterbesi volevano rimanesse aperta al pascolo collettivo, e che era invece contesa tra il vescovo e il Comune. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte I, p. 145).

³⁴ Agli ufficiali del Comune fu imposta, ogni due mesi, una donazione di due bolognini; dalle spese del Comune si doveva prelevare un fiorino ogni 100 lire per la fabbrica di San Lorenzo (1434). (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte I, p. 220). Le rendite della chiesa di Santa Maria del Paradiso (1436), (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte I, p. 258), e più tardi quelle di Santa Maria della Palomba (1502) furono unite al Capitolo di San Lorenzo (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte I, p. 260). A queste rendite si unirono la minore quantità di cera da acquistare per la festa del Santo. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte I, p. 220). Il Comune si rivolse al pontefice per chiedere che almeno la quarta parte dei proventi del Capitolo fosse riservato alla manutenzione del tempio. (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 85). I risparmi e le imposte permisero importanti restauri alla cattedrale. A queste vicende si aggiunsero nuovi tumulti scoppiati contro i Borgia. La tranquillità dai contrasti interni a Viterbo a tornerà soltanto con l'elezione di papa Callisto III (1455) che imporrà però nuove decime per finanziare la sua crociata contro l'islamismo. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte I, p. 128). Oltre che i contrasti tra i membri della famiglia Gatti, che si contendevano il possesso di Celleno ed intendevano togliere ogni esenzione dalle gabelle a chiunque ne godesse. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte I, p. 128). Nonostante gli sforzi le rendite della cattedrale erano tuttavia così esigue che alcuni investiti rimanevano assenti dai loro uffici, usufruendo altrove di più lucrosi benefici. Si ritenne quindi conveniente cumulare i singoli proventi delle prebende in una Massa Comune e farne gradualmente ripartizione a favore dei canonici che intervenivano alle funzioni ecclesiastiche, applicando altresì una multa agli assenti. Tale costituzione fu confermata da Paolo II nel 1467. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte I, p. 227). Le cattive condizioni economiche costringevano sempre più spesso il Clero a richiedere disposizioni statutarie, indulti e privilegi papali, esoneri o abboni da parte della Camera Apostolica che davano luogo a continue controversie con la popolazione viterbese. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte I, p. 146). Più volte il Clero aveva chiesto l'esenzione anche dalle gabelle, dai sussidi e dai dazi che erano imposti ai cittadini; nel 1448 il clero rifiutò di pagare il sussidio e la levata obbligatoria del sale (G. Signorelli, *Op. cit.* Vol. II. Parte I. p.

città fu un miracolo, quello del S. Salvatore avvenuto nel 1442 quando, da un dipinto posto nella cattedrale, sgorgò del sangue. Il prodigio procurò numerose elargizioni e risvegliò l'interesse dei fedeli verso il duomo³⁵. Nel 1524 il card. Egidio da Viterbo, provvide a far riattare le chiese fatiscenti e dispose che le sacre reliquie, riposte in luoghi umidi e non idonei, fossero trasportate altrove ed esposte alla venerazione dei fedeli³⁶. I contrasti tra i Gatti e i Colonna, la confusione provocata dalle soldatesche di passaggio a Viterbo per il Sacco di Roma, avevano dato

146), nel 1459 fu esentato dal pagamento della gabella sulla carne e sul pesce. La cosa sollevò le ire dei viterbesi che consideravano il Clero la classe forse più numerosa di consumatori di quelle cibarie. (Ibidem. p. 147). Verso la fine del XV secolo alle difficoltà finanziarie si aggiunse la guerra tra gli Orsini e il pontefice. I viterbesi, sollecitati dal papa che si trovava assediato a Roma, resistettero agli Orsini. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte I, p. 181). Soltanto la pace stipulata tra Innocenzo VIII e gli Orsini liberò Viterbo dalle sofferenze, dagli oltraggi, dalle ruberie e dalle devastazioni subite dagli eserciti. La città si era mantenuta fedele al pontefice, ma le sue condizioni erano disastrose (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte I, p. 183). Ad aggravare la situazione era intervenuto il duca di Calabria, alleato degli Orsini, che aveva reso ancora più pesanti le condizioni della città. Terminata la quale il papa, grato della fedeltà dimostrata dai viterbesi, si offrì di sostenere i lavori di ristrutturazione della città, della Cattedrale e del Palazzo Papale (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte I, p. 186). Le difficoltà economiche della cattedrale non migliorarono e ad aggravare la situazione intervennero le continue lotte locali per le quali Alessandro VI fu costretto ad imporre una multa ai viterbesi. Per pagare tale sanzione si rese necessario vendere le argenterie della fabbrica di san Lorenzo (1501). (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte I, p. 310). A questa furono unite altre e nuove tasse imposte sul bestiame. Le controversie partigiane si risolsero soltanto nel 1519 quando Leone X restituì al Comune la piena autonomia di cui era stato privato, compresa la libera amministrazione delle gabelle e delle vendite; riservando ai priori di provvedere con i feudi loro assegnati alle spese per la cera da offrirsi nelle festività (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte I, p. 361 – 362). In quella data, gli studiosi sembrano accordare nella considerazione che S. Lorenzo e S. Sisto fossero le uniche due chiese ad avere il fonte battesimale, e che fossero siti in due angoli della città che all'epoca aveva un circuito di tre miglia (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 387).

³⁵ *Il quattrocento a Viterbo. Viterbo, Museo Civico*, Roma, ed De Luca, 1983, p. 93.

³⁶ Egli stesso presenziò al trasporto delle reliquie di San Gemini da quella alla chiesa di San Lorenzo. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 24).

modo ai male intenzionati di commettere soprusi e delitti³⁷. I canonici della cattedrale venivano obbligati –nonostante l’interdizione– a celebrare i divini uffici con ingiurie e percosse³⁸. Le guerre, le ribellioni, gli eventi climatici che in quegli anni avevano colpito Viterbo, le decime, le contribuzioni straordinarie di cui erano gravati il clero ed il popolo, avevano indebolito notevolmente l’economia della città. San Lorenzo e Santo Stefano, per pagare le loro quote, dovettero alienare i beni stabili; i sacerdoti abbandonavano le chiese, si distruggevano i vasi sacri, si vendevano i benefici³⁹. Gli anni successivi furono caratterizzati dall’opera diplomatica del vescovo Gualterio (eletto nel 1551)⁴⁰ che, con l’intento di migliorare la sorte dei sacerdoti viterbesi e dare modo alla fabbrica di S. Lorenzo di effettuare i lavori necessari al Palazzo Papale e alla Cattedrale⁴¹, escogitò un piano completo di riforma della circoscrizione ecclesiastica; soppresse parrocchie, rettorie e cappellanie con scarso reddito⁴². A Gualterio seguirono Giovanni Francesco Gambara (1566), che

³⁷ Le rendite della cattedrale furono utilizzate per sovvenzionare i soldati inviati a liberare il pontefice Clemente VII che aveva aderito al trattato di Cagnac (1526) per la libertà d’Italia, la dignità della Santa Sede e la pace della cristianità, (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 31), scontrandosi con l’imperatore, ed alleandosi con l’Inghilterra e la Francia. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 32). L’imperatore, sostenuto dai Colonna, aveva fatto invadere Roma e costretto il pontefice a rifugiarsi a Castel Sant’Angelo. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 33). Soltanto nel 1527 i contrasti tra papa e imperatore sembrarono distendersi, il papa venne liberato e si rifugiò ad Orvieto. Le soldatesche di passaggio a Viterbo, avevano dato adito a nuovi contrasti tra i Gatti e i Colonna che approfittavano dell’ormai scarso prestigio e forza dell’autorità pontificia nel tenere a freno i suditi ribelli, (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 50).

³⁸ G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 54.

³⁹ G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 67.

⁴⁰ *Ibidem.* p. 190.

⁴¹ Nel 1560 Fu demolita l’abside maggiore e venne costruita la grande tribuna dietro l’altare maggiore (F. Pietrini, *Op. cit.* p. 9).

⁴² G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 247. Per restaurare il tempio, i beni delle chiese di San Vito e santa Maria in Poggio, vennero attribuiti alla cattedrale (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 246). Nello stesso anno il vescovo Gualterio donò alla sacrestia la rata delle pene criminali spettanti al vescovato e la quarta

uniformò la sua condotta nella Diocesi ai dettami del Concilio di Trento e alle istruzioni di Pio V⁴³; Carlo Montilio (1576) che continuò l'opera del predecessore a favore di San Lorenzo⁴⁴; Girolamo Matteucci che nel 1597 mise in atto una serie iniziative per sostenere economicamente la cattedrale⁴⁵, la cui condizione sembrava migliorare⁴⁶.

parte dei mortori e dei legati (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 114) in questi anni sono documentati lasciti, acquisti, sussidi da parte del Comune, per le cappelle della Musica e della Natività e da parte dell'arte dei Mercanti, patrona della cappella dell'Annunziata (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 115)

- ⁴³ Il Gambara Ebbe cura di disciplinare il Clero e provvederlo di rendite adeguate a vivere con decoro e soddisfare i bisogni del culto. Sopprese i benefici superflui, rivendicò i beni ecclesiastici ceduti per esigui livelli (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 276), tra i beni rivendicati c'era il castello di Bagnaia (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 280). Tale proposito fu concesso alla sola cattedrale (1569) e poi esteso a tutte le collegiate. Nella cattedrale istituì l'arcidiaconato ed altri quattro canonici per i quali sopprese le chiese di S. Maria Nuova, S. Matteo e S. Stefano. Con l'aiuto del Comune avviò i lavori di restauro della cattedrale che iniziarono nel 1568 (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 276-277, 360). Pochi anni dopo, nel 1573, il papa Gregorio XIII concesse al Capitolo l'alienazione di beni per la costruzione di case coloniche richieste dai contadini. (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 117) In S. Lorenzo fece restaurare l'interno e l'esterno (F. Pietrini, *Op. cit.* p. 9).
- ⁴⁴ Il Montilio approvò nuovi restauri e modifiche nella cattedrale istituendo una nuova Massa per le cappellanie - non trovando giusto che ve ne fossero alcune di maggior reddito mentre gli oneri erano uguali per tutte (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 293) - convocò il sinodo (1584) col quale emanò prescrizioni sull'esercizio del culto, la somministrazione dei sacramenti, la disciplina del clero, l'amministrazione dei beni ecclesiastici, dei luoghi pii, dei monasteri e degli ospedali; un vero codice che servì di norma ai successori. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 300).
- ⁴⁵ Il Matteucci concesse alla città l'estensione del diritto di congruo, l'abolizione delle tasse d'archivio, del danno dato e di altre precette dello stato, oltre ad accordare che i benefici di San Lorenzo si riservassero ai viterbesi. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 348). Nel 1609 lasciò molti oggetti sacri alla Cattedrale (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 111). Tentò inoltre di occuparsi del clero indisciplinato ed insofferente che continuava a dare fastidi. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. II, Parte II, p. 352).
- ⁴⁶ Nel 1622 il card. Tiberio Muti dichiarava in San Lorenzo un arciprete, un arcidiacono, 12 canonici, 8 sacerdoti, 4 diaconi, 9 cappellani ordinari di massa. Ogni prebenda fruttava 120 scudi annui oltre le distribuzioni delle viglie di San Lorenzo

Gli abitanti della parrocchia erano ancora pochi e nel 1659 a S. Lorenzo fu creato un canonicato intitolato a Santo Stefano (a causa del crollo della chiesa sita in Piazza delle Erbe non più ricostruita)⁴⁷. Da allora i più notevoli miglioramenti apportati alla cattedrale furono la costruzione della cappella dei Santi Valentino e Ilario (la quarta a destra) fatta eseguire a spese del comune nel 1705⁴⁸, le donazioni e i privilegi ottenuti nel 1726 dal vescovo Sermattei⁴⁹, i privilegi concessi da Clemente XIII nel 1762⁵⁰ e la sacrestia costruita nel 1793 grazie al card. Muzio Gallo⁵¹. Agli interventi di sistemazione e consolidamento statico degli edifici e a quelli di riorganizzazione del territorio e delle finanze, si unisce l'impegno dei vescovi e del clero per amministrare, sostenere ed incoraggiare i fedeli e il culto verso il santo titolare e verso la Chiesa in generale. In questi anni si sviluppa con maggiore forza l'attività della Cappella musicale della cattedrale; al canto che accompagna le celebrazioni liturgiche si unisce la musica: organo, violini, viole, contrabbassi; si acquistano

e del Natale. L'arcidiacono e l'arciprete percepivano il doppio. Con la Sacra visita, il Muti riservò la metà dei proventi del primo anno alla sacrestia al cui vantaggio applicò anche la rendita della parrocchia di santa Croce da lui riunita a quella di san Lorenzo (1620-1624). Alla fabbricera spettavano: la gabella del lino - ridotta di molto, coltivandosi allora più canapa che lino - un baiocco a scudo su tutte le paghe e le provvisioni del Comune e la quarta parte delle pene sui danni dati alla bandita delle vigne. La propina funeraria era fissata in 15 giuli, oltre la cera, e veniva precetta dalla massa dei cappellani. Il Comune offriva 5 libbre di cera per la festa di San Lorenzo e 3 per quella dei Santi Ilario e Valentino. Le offerte delle arti non si effettuavano più da alcuni anni. (G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. III, Parte I, p. 13)

⁴⁷ G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. III, Parte I, p. 97.

⁴⁸ C. Pinzi, *Op. cit.* p. 101.

⁴⁹ M. Signorelli, *Op. cit.* p. 145.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 149.

⁵¹ C. Pinzi, *Op. cit.* p. 101. In questi anni le difficili condizioni finanziarie della cattedrale sono testimoniate dalla deliberazione del Capitolo circa la consegna degli argenti e il sussidio di sedici rubbie di grano l'anno, dalla concessione in affitto di alcune tenute, e dalla delibera del Capitolo "di non fare la distribuzione delle candele per la Purificazione di Maria Vergine per l'eccessivo costo della cera" (1798) che però non ebbe effetto; dalla sospensione della cappella della Musica (tranne l'organista) (1799) (M. Signorelli, *Op. cit.* p. 154).

nuovi brani, si compongono nuovi pezzi, si copiano brani già famosi; si cercano tra il clero e tra i laici maestri di musica che sappiano preparare i sacerdoti al canto liturgico. Intanto la struttura della diocesi continua a cambiare: nel 1824 Civitavecchia si stacca da Viterbo e, nel 1854, viene unita a Tarquinia; nel 1862 la diocesi perde ancora Montalto ma acquista Canepina⁵². Nel 1986 S. Lorenzo diverrà la cattedrale della nuova Diocesi che comprenderà le antiche sedi di Tuscania, Acquapendente, Bagno-regio, Montefiascone e S. Martino al Cimino. Si modifica il territorio, si modifica l'amministrazione, ma i riti e le devozioni restano immutati. In epoca contemporanea si tornano a documentare il restauro dell'antico pavimento esistente in mezzo alla navata maggiore compiuto nel 1878, ed i restauri del 1948–51, successivi ai danni provocati dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale⁵³.

L'Archivio della cattedrale. La prima notizia sull'esistenza di un archivio vescovile si ha dal Sinodo inedito celebrato dal vescovo di Viterbo e Toscanella, Niccolò III, nella chiesa di S. Sisto a Montalto il 20 maggio 1356. In questo documento si afferma la necessità di difendere la giurisdizione del vescovo di Viterbo sul Castello di Bagnaia nel temporale e nello spirituale⁵⁴, e l'episcopato del vescovo Raniero (come si leggeva in un "publicum documentum quod in Archivum dicti episcopatus ad perpetuam rei memoriam cum predictorum possessione pacifica recondita esse constat")⁵⁵. Nel 1564, all'indomani del Concilio di Trento, si svolge a Viterbo un sinodo diocesano voluto dal vescovo Sebastiano Gualterio che non fa parola dell'archivio pur contenendo riferimenti ad un luogo presso il Vescovo e il suo vicario dove le carte che parlano di legati destinati alla Chiesa e quelle che testimoniano il soddisfacimento del precetto pasquale

⁵² F. Pietrini, *Op. cit.* p. 15.

⁵³ C. Pinzi, *Op. cit.* p. 101.

⁵⁴ Il dominio sul castello era cominciato nel 1202 durante il pontificato di Innocenzo III.

⁵⁵ L. Osbat, *Il Centro diocesano di documentazione per la storia e la cultura religiosa a Viterbo*, "Quaderni del Centro, 1", Viterbo, 2006, p. 8.

devono essere conservate⁵⁶. Con la sacra visita del 1573-1574 il visitatore apostolico Alfonso Binarino manifesta l'intenzione di far confluire presso l'archivio della Curia e del Capitolo della cattedrale (a quella data già esistente) nuova documentazione che raccolga la testimonianza di "bona jura actiones census redditus et nomina debitorum". La disposizione non riguarda soltanto la cattedrale, ma anche tutte le chiese, luoghi pii e benefici di ogni tipo dell'intera diocesi⁵⁷. Nel 1583 una seconda visita apostolica è ordinata per la diocesi di Viterbo e, a curarla, è Vincenzo Cultello, vescovo di Catania. È in questo documento che si fa, per la prima volta, una distinzione tra l'Archivio vescovile e l'Archivio del Capitolo della cattedrale, di ben più antica costituzione e per il quale si elencano 11 libri ed alcuni libri di amministrazione⁵⁸. Alla visita del Cultello segue un nuovo sinodo indetto nel 1584 dal vescovo Carlo Montilio che si occupa, con maggiore attenzione, dell'Archivio vescovile dedicandogli un intero paragrafo "De Archivio et catasto", ma che non contiene ancora disposizioni sulla costituzione ed organizzazione dell'Archivio capitolare⁵⁹. Nel 1622 Tiberio Muti ordina la realizzazione di un catalogo delle scritture dell'Archivio del Capitolo che, dice, si trovano gettate alla rinfusa in un ambiente non conveniente ed ordina che ai documenti della cattedrale si aggiungano quelli conservati in S. Maria Nuova⁶⁰. Pochi anni più tardi (1630) lo stesso Muti dichiara l'esistenza di un Archivio del Capitolo collocato in una stanza dalla quale si accede alla Biblioteca⁶¹. Dalla visita del vescovo Alessandro Cesarini del 1636 si ha la notizia che nell'Archivio sono conservati libri di Amministrazione e Camerlengati dall'anno 1626 al 1636 (fatta eccezione per un libro del 1625 che si dice mancante, e quelli degli anni 1635 e 1636 in mano al Camerlengo di quell'anno). I detti libri, dei quali il Camerlengo riporta un inventario, non contenevano soltanto i documenti riguardanti

⁵⁶ Ibidem, p. 13.

⁵⁷ Ibidem, p. 14.

⁵⁸ Ibidem, p. 16.

⁵⁹ Ivi.

⁶⁰ G. Signorelli, *Op. cit.*, Vol. III, parte I, p. 6.

⁶¹ L. Osbat, *Il Centro diocesano ...*, cit., 2006, p. 19.

l'attività dei membri del Capitolo, ma riguardavano anche altre chiese e altri ecclesiastici⁶². Nel 1659 il vescovo Francesco Maria Brancaccio, in una delle tante visite pastorali svolte nella diocesi, descrive “Bibliotheca et Archivum Scripturarum Capitularium et Cleri, bene et ordinate servantur”⁶³. I vescovi che si succedono al governo della diocesi di Viterbo, più volte dispongono che si redigano inventari dell'Archivio del Capitolo (Andrea Santacroce, 1702-1703; Adriano Sermattei, 1720; Alessandro Degli Abbati, 1730, 1732, 1734; Muzio Gallo, 1785; Antonio Gabriele Severoli, 1818-1824; Gaspare Bernardo Pianetti, 1827; Gaetano Bedini, 1861, Luigi Serafini 1867; Giovanni Battista Paolucci, 1881)⁶⁴ ai quali si aggiungono quelli realizzati nel corso del XX secolo dai tanti studiosi che, negli ultimi anni, si sono occupati di questo importante patrimonio.

Oggi nell'Archivio del Capitolo della cattedrale si conservano documenti in gran parte di carattere amministrativo e contabile. Non manca la documentazione relativa all'aspetto liturgico della vita del Capitolo. Dell'Archivio capitolare fanno parte anche alcuni Archivi aggregati (l'Archivio dell'*Associazione del Clero viterbese*, l'Archivio del *Capitolo di S. Stefano*, l'Archivio della *Confraternita del Crocifisso in S. Clemente*, della *Confraternita del SS.mo Sacramento*, dell'*Arciconfraternita di S. Maria delle Rose* e delle *Arti dei Mercanti e dei Barbieri*). Le serie principali che lo costituiscono sono: Pergamene che copre un arco cronologico compreso tra il 1031 ed il 1802. Sono circa 876 (dal catalogo di Pietro Egidi⁶⁵ se ne contano approssimativamente 611; da quello di Domenico Magri e dai cataloghi successivi⁶⁶ risultano altre 245). La storia e le nor-

⁶² Ivi..

⁶³ Ibidem, p. 20.

⁶⁴ Ibidem, pp. 21-23.

⁶⁵ Pietro Egidi, *L'archivio della cattedrale di Viterbo*, in “Bollettino dell'Istituto Storico Italiano”, n. 27, 1906, pp. 7-382; n. 29, 1907, pp. 83-103.

⁶⁶ Il primo catalogo della Biblioteca capitolare è stato quello del canonico Domenico Magri, come risulta anche dalla visita pastorale del cardinale Brancaccio del 1663, catalogo che, dopo di allora, è stato il faro che ha orientato gli studiosi tra quei codici e quei volumi. Dopo di lui sul materiale dell'Archivio e della Biblioteca sono intervenuti altri ordinatori, rimasti anonimi (con un catalogo del XVIII

me stabilite per la cattedrale sono contenute nella serie *Statuti e Decreti capitolari*⁶⁷ che, a partire dal 1369, forniscono preziose informazioni sulla organizzazione del Capitolo e sulla vita che si svolgeva al suo interno. I beni di cui la cattedrale era in possesso e le rendite che ne derivavano, erano in parte depositati nella Massa capitolare o Massa comune la cui amministrazione, gestita dal Capitolo stesso, ha prodotto carte poi confluite nella serie denominata *Amministrazione della Massa capitolare*⁶⁸.

secolo riguardante la biblioteca), poi il canonico Giacomo Bevilacqua, sul finire del secolo XIX (con un regesto della documentazione dell'Archivio), Léon Dorez con un articolo su Latino Latini e un catalogo dei manoscritti della Biblioteca capitolare: Léon Dorez, Latino Latini et la Bibliothèque capitulaire de Viterbe, in "Revue des Bibliothèques", n. 8 e 9. Pietro Egidi con il regesto dei documenti anteriori al secolo XV: Pietro Egidi, *L'archivio della cattedrale di Viterbo*, in "Bollettino dell'Istituto Storico Italiano", n. 27, 1906, pp. 7-382; n. 29, 1907, pp. 83-103. Seguono Camillo Scaccia Scarafoni, *Gli incunaboli della Biblioteca capitolare di Viterbo*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia", XIV, 1940, n. 3, p. 182. Contemporaneamente alla pubblicazione di questa nota, il canonico Primo Gasbarri compila uno schedario alfabetico e un inventario topografico della biblioteca capitolare di Viterbo, opera iniziata probabilmente dal canonico Francesco Pietrini. D. Mantovani, Goffredo da Viterbo e il Pantheon della biblioteca capitolare, in *Miscellanea di studi viterbesi*, Viterbo, Agnesotti, 1962, pp. 315-341. Pietro Innocenti realizza un dattiloscritto redatto dopo gli anni settanta del secolo che è a tutt'oggi l'ultimo e il più consultato catalogo dei codici e dei manoscritti della biblioteca e dell'archivio capitolare (Luciano Osbat, *Il Centro diocesano di documentazione ... Op. cit.*).

⁶⁷ La serie Statuti e Decreti capitolari è costituita di verbali delle riunioni del capitolo e statuti (o costituzioni). Gli statuti sono due: uno del 1369 (copia) e l'altro del 1765. Le unità comprese in questa serie sono in totale diciotto e, se si eccettua la copia del primo statuto, riguardano un periodo compreso tra il 1582 ed il 1973 (Luisa Bastiani, *L'ordinamento degli archivi parrocchiali del Centro diocesano di documentazione per la storia e la cultura religiosa a Viterbo: i modelli, la realizzazione*, Tesi di laurea, Università degli studi della Tuscia, Facoltà di conservazione dei beni culturali, a.a. 2005-2006).

⁶⁸ La serie Amministrazione della Massa capitolare contiene dodici unità archivistiche (1544-1934) costituite da documenti relativi alla gestione dei beni di cui i canonici godevano in maniera indivisa: rendiconti, entrate e uscite, libri mastri. La consistenza cronologica non è completa e mostra lacune, per la maggior parte, nella documentazione del secolo XVIII (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi, cit.*).

Si contano poi le serie: *Catasti e Inventari*⁶⁹, *Contratti*⁷⁰, *Camerlengati*⁷¹, *Corrispondenza*⁷², *Apoche, polize, ricevute varie*⁷³.

Seguono le serie *Amministrazione di beni, legati e lasciti*⁷⁴, *Prebende e canonicati*⁷⁵. La documentazione di carattere giudiziario è contenuta nella serie *Atti giudiziari, cause di giurisdizione*⁷⁶ e nella serie *Atti*

⁶⁹ La serie Catasti e Inventari raccoglie documentazione funzionale alla buona gestione e tutela del patrimonio immobiliare e del patrimonio mobile della cattedrale. Le unità archivistiche in essa contenute riguardano i beni immobili di proprietà del capitolo e i beni appartenenti alle chiese annesse alla cattedrale (S. Clemente, S. Maria Nuova, S. Bartolomeo, Abbazia della Palomba, ...). Le diciotto unità archivistiche, tra registri e i fascicoli, coprono un arco cronologico che va dal 1509 al 1940 (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).

⁷⁰ La serie dei Contratti è costituita di diciassette unità archivistiche (15 registri, 1 fascicolo, 1 fascio di carte sciolte) e raccoglie tutti gli atti, pubblici e privati, riguardanti il capitolo e le chiese annesse. I documenti riguardano un periodo compreso tra il 1508 ed il 1889 (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).

⁷¹ La serie Camerlengati è costituita di tredici unità archivistiche (9 registri e 4 faldoni) con datazione compresa tra il 1506 ed il 1890. Si conservano registri contabili, entrate e uscite risultanti dalla amministrazione dei diversi camerlengati istituiti nel capitolo della cattedrale (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).

⁷² La serie Corrispondenza è composta di quattro faldoni di carte sciolte. Comprende lettere varie indirizzate ai canonici del capitolo in un arco temporale compreso tra il 1500 ed il 1935 (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).

⁷³ È raccolta in questa serie una parte della documentazione contabile e amministrativa costituita dalle ricevute, dalle apoche e dalle polize. Le carte sono conservate per lo più in faldoni (in tutto 13) ma anche in fascicoli (3) e in fasci tenuti insieme da una coperta in cartoncino e dallo spago (in totale 6), infine è presente un registro di polize. La documentazione copre un periodo che va dal 1526 al 1940 (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).

⁷⁴ La serie prevede ulteriori suddivisioni: Tenuta di Magugnano (8 unità, 1613-1841), Legato Tirocchi (9 unità 1622-1919), Altri legati (10 unità, 1595-1919), Libri mastri e maestrini del capitolo (6 unità, 1767-1873), Atti vari di contabilità e amministrazione dei beni (12 unità, 1601-1910) (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).

⁷⁵ La serie comprende cabrei, registri di atti, libri mastri, libri di entrate e uscite, per un totale di 14 unità (12 registri e 2 fascicoli) che coprono un arco cronologico compreso tra il 1521 ed il 1950 (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).

⁷⁶ Le carte della serie Atti giudiziari, Cause di giurisdizione sono raccolte in fascicoli

del Capitolo⁷⁷. Per le carte di carattere liturgico si conservano le serie: *Puntature*⁷⁸ e *Libri di messe*⁷⁹. Dell'Archivio capitolare fanno parte documenti di varia natura che è risultato difficile ricollegare alle altre serie individuate e che sono state raccolte nelle serie *Atti diversi*⁸⁰, alla quale si aggiungono

*Posizioni diverse*⁸¹ e *Atti sinodali*⁸².

Si possono infine identificare serie più specifiche quali quella destinata alle carte prodotte dalla *Sacrestia*⁸³, dalla *Cappella della musica*⁸⁴ e

ai quali si aggiungono un faldone e un registro per un totale di 17 unità che coprono un arco cronologico compreso tra il 1410 ed il 1897 (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).

- ⁷⁷ La serie Atti del capitolo è composta di 15 registri ed una scatola contenente 11 piccoli registri di atti notarili (probabilmente minute). A parte il registro che contiene copie di atti dal 1258 al 150, i registri più antichi risalgono al XV secolo. Si segnalano in particolare un registro dei beni antoniani (1440-1468) e gli 11 protocolli della seconda metà del XV secolo (1456-1498) che hanno subito un intervento di restauro (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).
- ⁷⁸ La serie Puntature è costituita di 33 registri che coprono con una certa continuità gli anni compresi tra il 1646 ed il 1960 (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).
- ⁷⁹ La serie Libri di messe raccoglie i registri di messe celebrate dal capitolo tra cui: messe legatarie, di cappellanie e messe celebrate anche presso chiese dipendenti dal capitolo della cattedrale. I registri sono ordinati secondo un criterio cronologico e non sulla base della tipologia, sono circa 216 e vanno dal 1622 al 1977 (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).
- ⁸⁰ La serie Atti diversi comprende 22 fascicoli, 7 faldoni e 2 registri per un periodo che va dal 1300 al 1931 (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).
- ⁸¹ La serie Posizioni diverse è composta di 3 faldoni per un arco cronologico compresa tra il 1615 ed il 1915 (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).
- ⁸² La serie Atti sinodali è composta di un solo fascicolo, datato 1639-1762, che contiene atti (e copie di atti) sinodali (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).
- ⁸³ La serie Sacrestia è composta in totale da 34 registri, 1 faldone e 1 fascicolo tra cui libri di entrate e uscite, rendiconti, libri mastri, cabrei e catasti, ricevute, contratti e attuari, per un periodo che va dal 1549 al 1964 (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).
- ⁸⁴ Alla Cappella della musica appartengono in totale 4 registri e un faldone che riguardano gli aspetti amministrativi della cappella. Si conservano soprattutto

della *Cappella del SS.mo Sacramento*⁸⁵.

Tra gli archivi aggregati al Capitolo della cattedrale è quello del Capitolo della chiesa di S. Stefano costituito da un'unica serie denominata *Amministrazione del Capitolo di S. Stefano*. La serie raccoglie 4 registri tra i quali il più importante è sicuramente il "Catasto di S. Stefano" (1128-1307). In questo cartulario sono stati trascritti, sotto forma di copie notarili autentiche, ma anche in originale o in copia semplice, atti riguardanti la chiesa, il suo ordinamento ed il suo patrimonio. La serie comprende anche *Camerlengati* (1300), *Atti del Capitolo* (1538-1610) e *Contratti* (1554-1585).

Altro archivio aggregato alla cattedrale appartiene alla *Associazione del Clero Viterbese* oggi diviso in tre serie: *Decreti e Congregazioni*⁸⁶, *Amministrazione del Clero*⁸⁷ e *Camerlengati*⁸⁸.

Ed infine l'Archivio della Cappella musicale della cattedrale di cui si parlerà più diffusamente nei capitoli che seguono.

rendiconti, libri di entrate e uscite con datazione compresa tra il 1778 ed il 1962 (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).

⁸⁵ La serie della Cappella del SS.mo Sacramento è composta di un cabreo datato 1863-1895 e di un libro mastro datato 1895-1898 (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).

⁸⁶ La serie Decreti e Congregazioni raccoglie soltanto due registri che coprono, con continuità cronologica, un periodo che va dal 1710 al 1869 (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).

⁸⁷ La serie Amministrazione del clero è costituita di 13 unità (8 registri e 5 fascicoli) tra cui si contano libri mastro, libri dei sindacati e carte amministrative varie. Tra i documenti più importanti si segnala in particolare la "Margarita Iurium Cleri Viterbiensis", un cartulario che contiene atti, in originale, in copia autentica o in copia semplice, che si collocano tra il 1264 ed il 1589 (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).

⁸⁸ La serie dei Camerlengati comprende 2 faldoni (1328-1397 e 1409-1536) ed 1 registro (1363-1441) (L. Bastiani, *L'ordinamento degli archivi*, cit.).

LA MUSICA IN CHIESA NEI DOCUMENTI DEI VESCOVI DELLA TUSCIA

di *Luciano Osbat*

La musica è sempre entrata in chiesa per dare risalto alla festa: quando c'è una liturgia solenne, allora c'è il canto, spesso c'è l'organo. E nella Chiesa non c'è musica che prescindenda dalla liturgia così come non ci dovrebbe essere liturgia che prescinde dalla vita dei fedeli. Nel passato è avvenuto talvolta che mancasse questo collegamento: allora si è perduta la visione d'insieme e la storia della musica in chiesa (come la storia della liturgia) si è sviluppata come una vicenda che poteva prescindere dal contesto che la giustificava.

Tracciare le linee della storia di una cappella musicale – nel caso specifico la Cappella musicale della Cattedrale di Viterbo – comporta il fare riferimento alla storia della musica per la liturgia anche per sottolineare i punti di contatto e poi la distanza che c'era tra la storia della musica a corredo-completamento della liturgia e la musica che era proposta da una cappella musicale.

Se le più antiche cappelle musicali sorgono a partire dall'esperienza delle *scholae cantorum* (forse la prima è quella istituita da papa Gregorio Magno), è solo alla fine del Medioevo che esse acquistano un ruolo preciso al servizio di papi, sovrani, nobili, cardinali per dare lustro, solennità alle cerimonie che si svolgevano alla loro presenza. Nel tempo alcune di queste cappelle sono diventate importanti centri di studi e di formazione di musicisti e una parte rilevante della storia della musica polifonica italiana ed europea passa attraverso le vicende di famosi direttori di cappelle musicali che talvolta erano stati anche gli organisti che accompagnavano le voci dei cantori (com'è il caso di Andrea e Giovanni Gabrieli a Venezia tra XVI e XVII secolo). E nel mondo germanico l'importanza delle cap-

pelle musicali travalica la storia delle corti e delle cattedrali per diventare il luogo della creazione e della diffusione dell'alta cultura musicale e la cappella non è più formata dalle sole voci ma anche dagli strumentisti (e qualche volta solo dagli strumentisti) agli ordini di un *Kapellmeister* che diventa l'equivalente del nostro Direttore d'orchestra.

La storia di queste istituzioni è altro rispetto alla storia della musica al servizio della liturgia. Nei documenti che i vescovi hanno pubblicato in materia è soprattutto alla musica per la liturgia che dedicano attenzione, sia nei decreti dei sinodi diocesani sia nelle altre disposizioni pubblicate negli ultimi due secoli. Questa introduzione tocca alcuni punti della storia della musica per la liturgia prima di passare a fare un esame delle disposizioni più frequenti e significative emanate dai vescovi di Viterbo e di alcune diocesi dell'Alto Lazio sullo stesso tema. In questo volume seguono poi i capitoli che riguardano la storia dell'Archivio della Cappella musicale e il Catalogo delle composizioni che lo compongono con un profilo biografico dei direttori della stessa Cappella.

Fin dai tempi più antichi della storia della Chiesa vi fu la consapevolezza dell'importanza della musica, sia per la sua funzione di completamento del testo sacro - anche per il suo fascino e la sua capacità di coinvolgere - sia dei pericoli che comportava per la sua potenzialità di seduzione. La lettura dei testi biblici portava ad una valorizzazione della musica e allo sviluppo di forme musicali che si adattavano in maniera diversa alla liturgia: "Dall'epoca patristica ogni ambito ecclesiale, in Oriente e in Occidente, crea e stabilisce un proprio mondo celebrativo, in connessione con la cultura locale ed il genio etnico particolare, pur sempre aperti ed inseriti in un reticolo complesso di scambi ed influssi i più disparati. Ed ogni liturgia locale si esprime con corrispondenti abitudini musicali. È il trionfo del pluralismo liturgico-musicale, accettato ed ancora rispettato dalla stessa chiesa di Roma, non soltanto per le aree geograficamente e culturalmente distanti ma anche per l'Italia stessa"¹.

A partire dal IV-V secolo si hanno le testimonianze delle prime *scho-lae cantorum* che, se contribuiscono ad affinare e specializzare i prodotti

¹ Domenico Sartore, Achille M. Triacca (a cura di), *Nuovo dizionario di liturgia*, Edizioni Paoline, Roma, 1984, p. 203.

musicali, sono anche una delle cause che producono la sempre più evidente frattura nell'assemblea liturgica tra i celebranti e il popolo. "La celebrazione si configura come splendido <opus> cui assistere e ai suoi protagonisti si riconoscono poteri misteriosi: così lo stacco culturale comincia a diventare stacco <sacrale>. Il progresso musicale non è del tutto innocente, accanto ad altri fattori, nei confronti del distacco tra liturgia e vita. La musica si avvia a diventare, come il latino, una <lingua> colta: la lingua di un'altra chiesa, che è l'istituzione ed il suo clero"².

I secoli tra Gregorio Magno e Gregorio VII (dal 600 al 1000) sono quelli della stabilizzazione delle forme del canto nella liturgia della Chiesa in Occidente. Prevarranno il canto ambrosiano, il gallicano, il visigotico e il gregoriano o romano. Su tutti però questa è l'epoca dell'affermazione del canto gregoriano che avrà una parte così importante nella storia della musica per la liturgia dei secoli successivi. Si dibatte se il canto gregoriano sia stato originato a Roma e poi esportato nel nord o abbia avuto origine nelle Gallie, tra il Reno e la Senna, e poi diffuso, con l'avallo di Roma, in tutto il mondo cattolico. Ma più che la storia delle origini del gregoriano è importante sottolineare le conseguenze della sua supremazia: la liturgia sarà sempre più materia controllata dal mondo clericale e monastico e la maggior parte delle esperienze di ambito locale saranno soprafatte dalla supremazia del gregoriano³. Quali le caratteristiche del canto gregoriano che per così lungo tempo hanno segnato la storia della liturgia? Alcuni canti della messa sono stati eseguiti fin dai tempi più antichi sempre in gregoriano (come i recitativi del celebrante e i canti della Settimana santa): la preferenza può essere spiegata con il fatto che il *cantus firmus*, per il suo carattere mite e per l'assenza di contrasti, assicurava una uniformità di tecnica tra i diversi pezzi cantati che faceva della messa una rappresentazione omogenea⁴.

² Ivi, p. 204.

³ Ivi, p. 205.

⁴ Paragrafo "I canti della Messa" nella voce "Messa" della *Enciclopedia cattolica*, vol. VIII, coll. 821-830.

Il Concilio di Trento non parla del canto gregoriano (pur sottintendendolo) ma quando si occupa del canto nella liturgia e dei compiti che devono svolgere gli ecclesiastici investiti di qualche dignità, ribadisce questa separatezza tra clero e popolo e spinge la liturgia ad essere questione che riguarda unicamente il clero. Quando si occupa della messa, ordina che si “Bandiscano, poi, dalle chiese quelle musiche in cui, con l’organo o col canto, si esegue qualche cosa di meno casto e di impuro; e similmente tutti i modi secolari di comportarsi, i colloqui vani e, quindi, profani, il camminare, il fare strepito, lo schiamazzare, affinché la casa di Dio sembri, e possa dirsi davvero, casa di preghiera”⁵. E quando parla dei doveri di chi è investito di dignità, canonicati e prebende – nelle chiese cattedrali e nelle chiese collegiate – precisa che essi sono tenuti a stare in coro che è “istituito per salmeggiare il nome di Dio con inni e canti” e secondo modalità (anche per salmodiare e cantare) che saranno stabilite nei concili provinciali⁶.

E concili provinciali e i sinodi diocesani, come si vedrà più avanti, daranno seguito a queste indicazioni offerte dal Concilio di Trento con disposizioni che riguarderanno in particolare la celebrazione delle messe solenni e il ruolo che dovranno svolgere quegli ecclesiastici che si dovranno occupare delle cerimonie liturgiche solenni, del governo dei canonici in coro, della guida delle cappelle musicali lì dove si verranno costituendo.

Alcuni studiosi interpretano l’età successiva a Trento come caratterizzata dalla crisi della liturgia e dalla crisi del canto nel senso che l’una e l’altro non saranno più in grado di reagire ai mutamenti culturali e di sensibilità musicale che segnano il XVII e il XVIII secolo. Ad esse si reagisce con la preferenza accordata a vecchie maniere compositive e con la riproposizione costante del gregoriano (che pure segna una fase di arretramento che durerà fino al XIX secolo), il tutto finalizzato alla creazione di uno statuto sacrale della liturgia e della musica nella liturgia del quale sono testimonianze il mantenimento del latino nella musica sacra e la resistenza ad ogni spinta che proviene dalla musica profana. “Dopo la

⁵ Giuseppe Alberigo (a cura di), *Decisioni dei concili ecumenici*, Torino, Utet, 1978: Sessione XXII, “Decreto su ciò che bisogna osservare ed evitare nella celebrazione delle messe”, p. 650.

⁶ Ivi, Sessione XXIV, “Decreto di riforma”, p. 700.

stagione gregoriana la fioritura della polifonia con i suoi aspetti linguistici e grammaticali rivoluzionari e le sue ardite sperimentazioni si innesta sui detriti di tale situazione celebrativa [...] l'iniziativa popolare infatti cerca, e trova sbocchi significativi in riti marginali (processioni, pellegrinaggi, benedizioni...) e celebrazioni al confine del <liturgico> (via crucis, <sepolcri>, presepe...) ricchi però di valori simbolici, di componenti aggregative (cfr. le confraternite) e di nuovi repertori di canto in lingua viva (ad es. le laudi)⁷. Il canto gregoriano sarà rivalutato e nuovamente riportato in auge sul finire del XIX e all'inizio del XX secolo con i provvedimenti presi da Leone XIII e da Pio X a proposito della musica nella liturgia. La separatezza tra liturgia e musica si protrarrà fino dopo il Concilio Vaticano II anche se testimonianze del cedimento inevitabile davanti all'esplosione dell'arte vocale-strumentale del XIX e XX secolo si vedranno ben prima della riforma liturgica della seconda metà del Novecento⁸.

I concili e i sinodi di san Carlo Borromeo e la musica in chiesa

Dopo il Concilio di Trento, come quella assise aveva auspicato, sono i concili provinciali a definire meglio le regole che devono disciplinare il rapporto tra liturgia e musica. Già nel I° Concilio provinciale milanese guidato da san Carlo Borromeo c'è un paragrafo che precisa quale sia la musica adatta per le chiese e quali siano i ruoli dei cantori.

In divinis officijs, aut omnino in ecclesijs, nec prophana cantica, sonisve; nec in sacris canticis molles flexiones, voces magis gutture oppresae, quam ore expressae, aut denique lasciva ulla canendi ratio adhibeatur.

Cantus et soni graves sint, pij ac distincti, et domui Dei, ac divinis laudibus accomodatis; ut simul et verba intelligantur et ad pietatem auditores excitentur.

Cantores, ubi fieri potest, clerici sint; omnino autem in choro clericalibus vestibus et superpelliceo utantur.

Organo tantum in ecclesia locus sit; tibia, cornua et reliqua musica

⁷ D. Sartore, A. M. Triacca (a cura di), *Nuovo dizionario di liturgia*, op. cit., p. 206.

⁸ Ivi, pp. 207-208.

instrumenta excludantur. Et si in hymnis, psalmis et canticis, suis vicibus organo canatur, omnes tamen eorum versiculi in choro distincte pronuncientur⁹.

Nulla che sia contaminato da ciò che avviene fuori dalla chiesa e nulla che possa far pensare a qualcosa che sia meno che adatto alla celebrazione liturgica che quindi si separa, si astrae dalla vita dei fedeli. E gli stessi cantori, dove possibile siano chierici, e se laici, che nella loro funzione di cantori siano vestiti con abiti clericali.

Questo concilio provinciale e quelli successivi (san Carlo ne guidò sei tra il 1566 e il 1582) fu minuzioso nel legiferare su ogni aspetto della liturgia, dei luoghi dove si svolgeva, dei compiti spettanti a ciascun ecclesiastico, in particolare di coloro che facevano parte del capitolo della chiesa cattedrale o di una chiesa collegiata. Le disposizioni riguardano in che modo ci si dovesse comportare, come si dovesse vestire, a che ora si dovessero recitare le preghiere comuni (*Quando et quo modo ad divina officia conveniendum*)¹⁰; in che maniera si dovesse pregare, cantare, tacere mentre si stava in coro (*Quo modo versandum in Choro* dove si precisa che *Omnes in choro divina officia, ut temporis ratio postulaverit, alternis vocibus canant, recitent, attenteque audiant*)¹¹, e come le preghiere comuni dovessero terminare (*Quo modo a Choro recedendum*)¹².

Ma se le preghiere in coro che si svolgevano quotidianamente prevedevano il canto alternato alle preghiere recitate, così come nella celebrazione dei vesperi che si dovevano tenere in tutte le chiese nel pomeriggio dei giorni festivi, il canto diventa quasi un capitolo a parte nelle messe solenni.

*Episcopus Missam maiorem et Vesperas, nisi impediatur, paschali-
bus et alijs maioribus festis diebus cantet. Diebus vero Dominicis et festis
duplicibus, Canonicus hebdomadari hoc faciat [...] Episcopo, et ei qui in*

⁹ *Acta ecclesiae mediolanensis a Carolo Cardinali S. Praxedis Archiepiscopo condita...*, Mediolani, MDXCIX, p. 31.

¹⁰ Ivi, pp. 31-32.

¹¹ Ivi, p. 32

¹² Ivi, p. 32.

*ecclesia dignitate praeditus sit, et canonico, die festo solemnem Missam celebranti, adsistat sacerdos qui Adsistens dicitur, pluviali indutus. Si adsistendi munus nemini attributum est, Episcopus cum Capitulo attribuat; vel certos eligat sacerdotes, qui id in orbem obeant; cuius officij immunes sint hebdomadarij, magister chori et punctatores.*¹³

Il vescovo deve dare l'esempio cantando la messa nelle festività maggiori e nelle feste del periodo pasquale, con l'assistenza di un sacerdote che lo accompagna nella celebrazione che non sarà scelto tra coloro che svolgono la funzione di ebdomadari, di maestri del coro, di puntatori che hanno già compiti precisi e importanti nel governo dei canonici.

Nei sinodi diocesani di san Carlo le norme dei concili provinciali diventeranno più dettagliate: compare qui la figura del Maestro del coro (altrove chiamato anche *Praefectus chori*) che è un canonico che ha il compito di guidare le preghiere e i canti del capitolo dei canonici ma anche di preparare i canti che si intoneranno durante la messa, dividendosi in questo con i compiti del Maestro delle cerimonie o Cerimoniere che ha il compito di disciplinare i movimenti dei celebranti e degli assistenti durante le messe, i vesperi, le processioni.

*Praebenda etiam magistri cantus Ecclesiastici, ubi commode istitui poterit, praesertim in ecclesiis collegiatis insignibus, danda a nobis opera est, ut instituatur. [...] Ubi praebenda haec instituta est, aut in posterum instituetur, eo iure fixa haereat, ut illius optandae facultatem nemo habeat. Qui vero eiusdem praebendae emolumentum habet, id etiam oneris sustineat, ut musicam semel singulis diebus clericos ecclesiae adscriptos, et pauperes item pueros, adolescentesve laicos indice nostro descriptos doceat, aliaque praestet, quae nos statuemus, prout occasio tulerit*¹⁴.

I sinodi diocesani di Viterbo-Tuscania e dell'Alto Lazio sul tema della musica in chiesa.

Sulla presenza a Viterbo di una cappella musicale e prima ancora di una attenzione alla cultura musicale tra gli ecclesiastici della Diocesi han-

¹³ Ivi, pp. 32-33.

¹⁴ *Synodus dioecesis Mediolanensis XI*, Ivi, p. 416.

no scritto recentemente due studiosi sulla base di documentazione inedita di grande importanza: Gian Ludovico Masetti Zannini e Noris Angeli.

Il primo ha studiato la musica per liturgia a Viterbo dai resoconti presenti nella Visita apostolica compiuta nell'Alto Lazio dal vescovo di Catania Vincenzo Cultello e dalle *relationes ad limina* presentate dai vescovi di Viterbo a partire dal secolo successivo al Concilio di Trento¹⁵. Il secondo invece ha proposto un'ampia panoramica della storia della Cappella musicale viterbese, dalle origini - alla metà del XVI secolo - fino agli anni Trenta del secolo appena passato, con grande ricchezza di particolari sui principali Maestri di cappella, sugli organi e sui costruttori di organi della Cattedrale, sulle significative presenze di cultura musicale a Viterbo nei secoli XIX e XX¹⁶.

Seguirò in questa mia introduzione in parte gli studi di questi due ricercatori e in parte lo sviluppo del tema nei sinodi dei vescovi di Viterbo-Tuscania e delle altre diocesi dell'Alto Lazio. Angeli, nel testo citato, appoggiandosi agli studi di Giuseppe Signorelli, dice che si deve attribuire a Sebastiano Gualterio la fondazione della Cappella musicale della Cattedrale di Viterbo nel 1554, grazie anche al contributo della Comunità di Viterbo che si era impegnata a versare una somma alla Cappella e a pagare l'organista della Cattedrale¹⁷.

Nel sinodo che il Gualterio celebrò nel 1564 non si parla della Cappella musicale ma vi sono diversi riferimenti alle funzioni liturgiche solenni che prevedevano la presenza di cantori, sia nella chiesa cattedrale sia nelle altre chiese collegiate della Città, e precise indicazioni circa i proventi necessari per il sostegno del coro della Cattedrale che probabilmente era già rimasto senza la sovvenzione della Comunità¹⁸.

¹⁵ Gian Ludovico Masetti Zannini, *Documenti sulla musica sacra a Viterbo* (1583-1692), in *Musica e musicisti nel Lazio* (a cura di Renato Lefevre e Arnaldo Morelli, Roma 1985, pp. 309-324.

¹⁶ Noris Angeli, *Viterbo. Espressione musicale dal XVI al XX secolo*, Viterbo, Archeoares, 2011, pp. 174.

¹⁷ N. Angeli, *Viterbo*, op. cit., p. 12; cita Giuseppe Signorelli, *Viterbo nella storia della Chiesa*, vol. II, Parte II, Viterbo, 1940, p. 245.

¹⁸ *Constitutiones et decreta synodi dioecesisanae viterbiensis 1564*, Romae, apud Antonium Bladum, Impressorem Cameralem, 1564.

Cum in solemnibus festivitibus soleamus in nostra Cathedrali ecclesia missas cantare et populum solemniter benedicere, mandamus ut quoties huiusmodi missas cantare contigerit, totus clerus cum superpelliceis induti, adesse debeat usque ad benedictionem sub poena Iul. quinque pro quolibet.

Si può immaginare che l'ordine riguardasse non solo il clero che era al servizio della Cattedrale ma tutto il clero dipendente dal Vescovo presente in Città.

Quoniam in cantandis missis aliisque divinis officiis sunt necessarii Chori Magistri, quorum munus est parare quod ad chorum pertinent illumque in canendo regere, cum omnes clerici non sint cantu et musica periti, et cantoribus Ecclesia nostra maxime indigeat: statuimus ac decernimus (ut clerici ad discendum cantum animentur) quod cappellae sanctorum Petri et Pauli, s. Francisci, et s. Io. Baptistae in dicta ecclesia Cathedrali sint etiam, et fructus pinguiore quam alia habentes, si vacaverint per obitum vel resignationem illorum quo modo illas detinent, sint et esse debeant cantorum qui chorum cantu et voce regere possint, nec ullo unquam tempore nisi cantoribus conferri possint. Qui cantores non teneantur se ad subdiaconum vel diaconum in Missis aliisque divinis officiis parare, sed tantum choro ex iis quae ad chorum pertinent incumbere.

Non si parla di Cappella musicale ma si parla di cantori e di un Maestro del coro che deve istruire e deve dirigere: il nome è diverso e anche la sostanza non coincide sempre con quella che più avanti nel tempo sarà chiamata Cappella musicale.

Nella Visita apostolica del 1583 Vincenzo Cultello, citata dal Masetti Zannini, si attesta l'esistenza nella chiesa cattedrale di Viterbo dei *cantores et layci [qui] vestes ecclesiasticas in choro induunt* e si parla dei libri corali esistenti che sono due antifonari, un breviario romano, un libro dei salmi, due graduali e un martirologio¹⁹. Si aggiunge ancora in quali occasioni si celebrano messe cantate nelle principali chiese di Viterbo: l'articolo passa

¹⁹ G.L. Masetti Zannini, *Documenti*, op. cit., p. 310 (che cita le carte 19r e 32r della Visita apostolica).

poi a descrivere l'uso della musica e del canto nei monasteri femminili e il ruolo che in questo contesto aveva avuto santa Giacinta Marescotti nel Monastero di S. Bernardino a Viterbo nel XVII secolo²⁰.

Pochi anni più tardi in uno dei primi sinodi a stampa dell'Alto Lazio, il sinodo di Vincenzo Trotti vescovo di Bagnoregio, celebrato nel 1599 vi sono diversi riferimenti alla musica e alla liturgia. Si prescrive dapprima che l'organo nelle chiese sia posto in luogo idoneo e che debba essere utilizzato solo *pia solum, ac divina in illa decantentur officia*²¹. Nel capitolo *De choro, horis canonicis, et cantu* si ordina che il luogo dove si riuniscono i canonici sia posto in posizione eminente in modo che il popolo possa percepire la devozione di chi sta in coro e udire le loro preghiere e i loro canti²². I canonici, i beneficiati e i chierici che devono stare in coro, siano vestiti con i paramenti idonei e devono pregare e tacere al tempo opportuno. Devono recitare le preghiere e i canti a gruppi alterni. Devono seguire gli uffici del tempo secondo le indicazioni del messale riformato di recente da Pio V. Devono essere rispettosi dell'ordine nell'intonazione delle antifone e i salmi come sarà indicato dall'Ebdomadario. Siano tutti istruiti nel canto fermo:

*Ut pariter terribilis, ac monstruosa vocum dissonantia, quae sepius in Choro cum maximo loci dedecore, Ecclesiae indecentia, ac animorum tedio ululando auditur, quo ad fieri potest, auferatur: infra tres menses, Clerici omnes tam adulti, quam pueri Ecclesiae inservientes, omnesque Parochi nostrae Dioecesis, Cantui Firmo diligenter intendant, sub poena a nobis non mediocri infligenda...*²³.

Tutti siano soggetti al Maestro delle cerimonie nei diversi atteggiamenti che devono avere in chiesa e nel tacere, nel parlare, nel leggere, nell'intonare i canti.

Si preoccupi il Maestro delle cerimonie che tutti i chierici e i cele-

²⁰ Ivi, pp. 315-317.

²¹ *Decreta ac constitutiones synodales a Carolo Trocto....*, Romae, Ex Typographia Aloysij Zannetti, 1609, p. 24.

²² Ivi, p. 30.

²³ Ivi, p. 33.

branti siano così istruiti sulle antifone sui messali e sui breviari più recenti in modo che le cerimonie risultino prive di ogni indecenza, gesto, atto difforme²⁴. Ai chierici è vietato apprendere le arti musicali e i canti profani da fare da soli o con altri anche se non sono oscene e impudiche²⁵. Si indicano infine i libri che ogni chierico deve avere e quelli che devono avere in particolare i curati²⁶.

Qualche anno più tardi, a Viterbo, nella *relatio ad limina* del cardinale Tiberio Muti del 1613 e in quella del 1627, si annota il regolare funzionamento del servizio musicale nella Cattedrale, l'esistenza dei musici, dei maestri di cerimonie, di un maestro di cappella che istruisce i beneficiati e di un organista. Anche qui si elencano le feste nelle quali si celebrano messe cantate; si specifica che anche a Tuscania c'è un maestro della musica in cattedrale che insegna ai chierici e un maestro di organo²⁷.

La conferma dell'attenzione di questo vescovo per la musica nella liturgia emerge dalle sue prescrizioni nel sinodo celebrato nel 1614 e confermate in quello del 1624. Egli aveva prescritto che nelle chiese cattedrali e nelle collegiate ogni giorno si dovessero leggere le preghiere delle ore *devote, et attente, in Choro recitentur, vel pro temporum sollemnitatem decantentur*²⁸. I chierici dovevano intervenire alle preghiere corali, seguendo quanto facevano i canonici e i cappellani mentre al Prefetto del coro e al Cerimoniere spettava il compito di correggere i chierici nella loro educazione musicale. Il sinodo inoltre prescriveva che quando i canonici erano in coro non si dovevano riunire i capitoli né trattare gli affari del capitolo né svolgere le esequie dei defunti. Indicava poi il sinodo le preghiere e i canti che si dovevano usare per le maggiori ce-

²⁴ Ivi, pp. 125-126.

²⁵ Ivi, p. 130.

²⁶ Ivi, pp. 134-135.

²⁷ Ivi, pp. 311-314.

²⁸ *Constitutiones et decreta edita a Tiberio Muto...in dioecesana synodo, Viterbii, apud Hieronymum Discipulum, 1614: "De divinis officijs", p. 118.*

lebrità²⁹. Aggiungeva infine il sinodo che il Maestro delle cerimonie e i chierici che lo aiutavano dovevano essere molto attenti a predisporre quanto serviva e ad assistere il vescovo nelle sue celebrazioni sia quando c'erano solennità con funzioni particolari³⁰. Nel sinodo del 1624, nel capitolo *De Divinis officijs* infine, si riprendevano le norme sugli impegni del coro, sul lavoro del Prefetto e del Cerimoniere³¹.

In quegli stessi anni nel sinodo di Laudivio Zacchia vescovo di Montefiascone-Corneto, nel capitolo sul sacrificio della messa si dice che nei giorni festivi solo i canonici potevano cantare la messa conventuale. Nella prima feria si cantava la messa per i sacerdoti defunti, nella seconda la messa per tutti i defunti (quando non c'è un impedimento del calendario). I canonici e i capitoli di una collegiata non potevano andare in altra chiesa se prima non avevano assolto agli obblighi nella loro chiesa³². Nelle messe conventuali tutti dovevano cantare e nelle chiese collegiate nei giorni di festa si doveva cantare la messa³³. L'incarico di Maestro delle cerimonie a Montefiascone era diviso tra due persone: un canonico e un cappellano. Era loro compito fare in modo che i divini uffici in chiesa fossero assolti secondo le regole e che tutti si comportassero secondo quelle disposizioni. Quando c'erano funzioni solenni, queste dovevano essere preparate il giorno prima³⁴. I canonici dovevano avere un atteggiamento mentre pregavano da indurre tutti gli altri ad essere infiammati di amore di Dio. Quando in coro era necessario cantare, si raccomandava che i più elevati in grado si preparassero adeguatamente nei salmi, negli inni e nei cantici e celebrassero insieme agli altri le lodi di Dio. Si ordinava di conservare la tradizione di nominare un Ebd-

²⁹ Ivi, 121-124.

³⁰ Ivi, 130-131.

³¹ Ivi, 21-23.

³² *Constitutiones illustrissimi et reverendiss. D.D. Laudivii Zacchiae episcopi Montiflasconis et Corneti...*, Viterbii, ex typographia Augustini Discipuli, 1623, p. 42.

³³ Ivi, 43.

³⁴ Ivi, 81.

madario, tra i canonici e i cappellani, che per tutta la settimana fosse incaricato di cantare la messa e i vesperi³⁵. Nelle processioni dovevano essere indicati due cantori *quorum munus erit, hymnos, aliasve preces actioni ipsi accomodatas rite praecinendi*³⁶.

Ancora nella prima metà del XVII secolo, il sinodo che fu celebrato a Civita Castellana dal vescovo Angelo Gozzadini conteneva diversi accenni alla disciplina della musica in chiesa. Si precisava il ruolo del *Moderator chori* e del *Magister caeremoniarum*.

Ne incepto officio in inveniendis psalmis, et Antiphonis scandalose tempus conteratur, antequam officia inchoentur, chori Moderator, quae in officio illius diei recitanda, aut cantanda erunt, inveniatur, praeparet, ac diligenter disponat.

Illos qui Epistolam, Evangelium, Prophetias, ac lectiones cantaturi, lecturive erunt, examinet: neque ad hoc munus inhabiles admittat, sed eos tantum modo, quos experientia idoneos repererit.

*Magister caeremoniarum quolibet die Sabbathi tabellam in choro, aut Sacristia apponat, in qua Canoniorum, et hebdomadarioium nomina describat, qui officium ordinare, Missam celebrare, Epistolam, aut Evangelium canere per totam hebdomadam tenentur, ut quilibet de proprio munere certus reddatur*³⁷.

C'era poi un capitolo intero che riguardava la figura del *Cantore et subcantore* che non ho trovato in altri sinodi: è un ruolo che si sovrappone in parte a quello del *Magister caeremoniarum* che deve regolare lo svolgimento dei "divini uffici" in coro e nella chiesa in applicazione di tutto ciò che veniva prescritto nel *Caeremoniale romano* mentre il *Cantore* aveva una specifica attenzione al regolare svolgimento dei canti.

Cantoris officium est praesidere in choro non modo ad cantus, verum etiam ad omnium, quae in choro dicenda erunt, administrationem: silen-

³⁵ Ivi, 86.

³⁶ Ivi, 97.

³⁷ *Constitutiones et decreta edita in prima dioecesana synodo Civitatis Castellanae ab Angelo Gozzadino...*, Roncilioni, apud Franciscum Mercurium, 1627, pp. 25-26.

tium et pausam in medio versiculi indicabit. Ad ipsum quoque pertinet curare, ut officium solemniter recitetur: psalmos intonabit, tonunque observabit: ipsumque omnes sempre in cantu, et tono sequantur praecedentem.

In duplicibus autem, Magnificat, et Benedictus in solemniori tono, vel duplicato cantari diligenter curabit.

Ad eundem spectat ad lectorile accedere, et quae sunt canenda ostendere, antiphonas, et lectiones secundum usum, et consuetudinem in festis primae, et secundae classis inter Canonicos tantum, in alijs vero festis, et ferijs inter alios inferiores distribuere, et ordinare. [...] Subcantor in absentia cantoris illius vices gerat, eique omnes parere teneantur³⁸.

C'era di seguito un capitolo intitolato *De choro* che riguardava la conservazione dei libri ad uso dei canonici e del canto.

In Choro Armarium construatur, in quo libri Ecclesiae ad psalmodiam, aliumque Chori usum conserventur, pariterque lectorile. Ad usum vero Chori sint Psalmistae, Antiphonaria, Graduale pro toto anno, Martyrologium, et Breviaria saltem duo cum suis signaculis, quibus inventa annotentur. Chartarum flexionem pro notandis inventis omnino prohibemus³⁹.

Infine un capitolo era dedicato all'organo nel quale si specificava la sua funzione di suscitatore di devozione e si precisavano i momenti nei quali poteva sostenere il canto dei fedeli.

Organum sonus, ac modulatio animos ad pietatem, ac religionem excitet; aures autem ad blanditias, seu delectationem non mulceat. Nihil omnino lascivum, impurum, sive prophanum canatur, aut misceatur; sed sonitus, et cantus sint graves, ac pij, et ad Domum Dei, divinasque; laudes religiose accomodati.

Dum in Altaribus sub Organo positis Missa celebrabitur, organum nulla ratione pulsetur.

Primo, et ultimus versus Hymnorum, et versus, Tantum ergo Sacramentum, ab Organo non pulsetur, sed a Choro canatur. Similiter nec Magnificat, Benedictus, et Nunc dimittis: nisi tamen in Organo praedicta canantur.

³⁸ Ivi, p. 28.

³⁹ Ivi, p. 103.

*Et dum Organum pulsatur, a duobus tantum Clericis recitentur alta et intelligibili voce versus, qui neque in organo cantantur: ac in fine pulsationis Organi versum ijdem a Choro canendum inchoent. Credo, quando non adest Musica, totum a Clero canatur*⁴⁰.

Nella visita pastorale del cardinale Francesco Maria Brancaccio alla Diocesi di Viterbo del 1643 si dice che nella Cattedrale vi erano due organi con le adeguati suppellettili e che egli stesso aveva provveduto a sue spese a creare un gruppo di cantori⁴¹. E nel sinodo di qualche anno precedente aveva precisato quali dovevano essere i compiti del *Praefectus chori*:

*Ad Praefectum Chori pertinet invigilare, et curare ut in divinis officiis unusquisque suo respondeat muneri ut silentium religiose observetur, ut nemo gestum, aut motus incompósitos faciat, aut libros, litterasve legat vel dum alij canunt, quis privatim recitet horas, non permittet praeproperam psalmodiam, vocum dissonantiam, incumbetque ut omnia devote, reverenter, et cum decore fiant; prius benigne admonebit, et si res punctatione digna fuerit, mandet punctari*⁴².

Nel sinodo di Urbano Sacchetti del 1694 si ribadivano gli obblighi che competevano alla prima dignità tra i canonici della Cattedrale e delle chiese collegiate di cantare la messa conventuale nelle feste più solenni. Seguivano poi le norme che disciplinavano il comportamento dei canonici in coro per la recita dei divini uffici, materia questa che è presente in tutti i sinodi senza grandi variazioni in particolare per quanto riguarda l'obbligo della presenza⁴³.

Il sinodo di Alessandro Degli Abbati, del 1742, oltre le norme sulla

⁴⁰ Ivi, p. 106.

⁴¹ G.L. Masetti Zannini, *Documenti*, op. cit., p. 311

⁴² *Constitutiones editae in dioecesana synodo habita Viterbii ab eminentiss. et reverendiss. D. Card. Brancatio...*, Viterbii, apud Marianum Diotallevium, 1639, p. 23

⁴³ *Constitutiones editae ab eminentiss. Et reverendiss. DD. Urbano card. Sacchetto... in dioecesana synodo...*, Romae, ex typographia rev. Cam. Apostol., 1694, p. 47

disciplina del coro qui ancora più dettagliate che nei sinodi precedenti⁴⁴, aggiungeva alcune disposizioni che riguardano il canto. Riprendendo quanto decretato dal Concilio romano del 1725, il sinodo aggiungeva:

*Postremo quod iubemur a Concilio romano sub Benedicto XIII in Canonicatibus, aliisque beneficiis, praesertim residentialibus conferendis, caeteris paribus, semper eos praeferemus, qui cantum callent Gregorianum; collatione ad Sedem Apostolicam spectante, de eiusdem cantus peritia mentionem faciemus in testimonialibus concedendis. Omnes proinde Clerici, pariter alia ad studium Ecclesiasticum pertinentia, cantum hunc Gregorianum addiscant. Quod attinet ad Musicam, ne indecori cantus in Ecclesia misceantur, qui auribus magis pruriunt, quam devotionem excitent; nec pulsentur organa diebus indicatis in Caerimoniali Episcoporum, et in praeallegato Concilio Romano.*⁴⁵

Nell'ultimo sinodo dell'età moderna, quello di Giacomo Oddi, vescovo di Viterbo, del 1762, si accennava alla formazione dei chierici e si specificava che oltre gli studi in teologia morale e scolastica e in diritto canonico, si chiedeva *peritiae cantus Gregoriani* e quando parlava dei programmi di insegnamento nel seminario diceva che dovevano essere sviluppati gli studi delle lettere, in particolare poi quelli di grammatica, di canto, di computo ecclesiastico, di filosofia, teologia, sacra scrittura, catechismo e disciplina dei sacri riti⁴⁶.

Dopo il sinodo Oddi si deve arrivare al Codice di diritto canonico per trovare nuove indicazioni che valgono non solo per le diocesi

⁴⁴ *Constitutiones editae ab illustrissimo et reverendissimo Domino D. Alexandro De Abbatibus Episcopo Viterbiense et Tuscanense in Prima Dioeciesana Synodo...*, Romae, Ex Typographia Bernabò, et Lazzarini, 1742. In appendice al sinodo è pubblicato l' "Editto Ovvero istruzione per la disciplina del Coro", pp. 140-145 suddiviso nei seguenti titoli: "Del suono degli Uffizi Divini", "Dell'ingresso in coro", "Dello stare in coro", "Dello stare in piedi, o sedere nel tempo degli uffizi divini", "Dell'inginocchiarsi in coro in tempo dell'uffizio divino", "Dello star coperto, o scoperto in coro", "Tavola delle ore, nelle quali si devono sonare gli uffizi divini".

⁴⁵ Ivi, p. 86.

⁴⁶ *Constitutiones editae ab eminentissimo et reverendissimo D.D. Jacobo...Cardinali Oddi episcopo viterbien. ac tuscanen. in dioeciesana synodo...*, Viterbii MDC-CLXII, Ex Typographia episcopali Antonii Zenti, 1763, p. 92 e p. 153.

dell'Alto Lazio ma per la Chiesa universale. La musica entra solo in un articolo, il canone 1264, che dice:

*Musicae in quibus sive organo aliisve instrumentis sive cantum lascivum aut impurum aliquid misceatur, ab ecclesiis omnino arceantur; et leges liturgicae circa musicam sacram serventur*⁴⁷.

E le regole alle quali fa riferimento sono in particolare il *motu proprio* di Pio X *Inter pastoralis officii* del 22 novembre 1903 e quelle disposizioni precedenti come la *Ordinatio quoad sacram musicam* del 25 settembre 1884 e la *De musica sacra ordinatio* del 7 luglio 1894 del periodo del pontificato di Leone XIII. È molto probabile che, tra XIX e XX secolo, altri provvedimenti siano stati presi dai vescovi dell'Alto Lazio e da quelli di Viterbo-Tuscania in particolare, sul tema della musica in chiesa. Sono disposizioni che sono state rese note attraverso avvisi a stampa, lettere pastorali, comunicazioni inserite nei bollettini ufficiali delle diocesi (bollettini che fanno la loro comparsa a partire dai primi decenni del XX secolo) nelle quali si dava applicazione a livello locale delle norme sulla musica sacra che erano state emanate da Leone XIII e Pio X a cavallo tra Ottocento e Novecento.

Nel complesso della produzione sinodale dell'Alto Lazio le disposizioni sulla musica in chiesa sono più attente alle forme che ai contenuti. Ci si preoccupa che i canonici in coro e gli ecclesiastici nelle messe solenni sappiano accompagnare con il canto le preghiere recitate dal celebrante, avendo sempre l'obiettivo di suscitare nei fedeli presenti la devozione e la pietà. Si provvede che nelle chiese cattedrali e collegiate vi siano canonici responsabili della regolazione delle preghiere dei confratelli in coro e di tutti gli ecclesiastici durante le messe solenni. Qualche accenno è fatto alle carenze della formazione musicale dei chierici e all'obbligo che sia sempre il canto gregoriano lo stile della musica che accompagna le celebrazioni liturgiche.

Nei documenti ufficiali dei vescovi, almeno fino alla fine del XVIII secolo, non si parla di cappelle musicali. E quando ci si sarebbe aspettati

⁴⁷ *Codex iuris canonici*, Typis Polyglottis Vaticanis, MCMXXX, p. 427.

di trovare riferimenti, nel XIX e XX secolo, questi non sono presenti nei sinodi che sono rarissimi per quei due secoli. Si parla più spesso delle regole che dovevano disciplinare l'atteggiamento, la preghiera e il canto dei canonici riuniti in coro. E si parla frequentemente dei cantori e del loro ruolo nel corso delle liturgie solenni quando la presenza di un coro – formato da chierici preferibilmente con l'aggiunta di uomini “di conosciuta pietà e probità di vita”⁴⁸ – era chiamato ad esaltare con la musica la devozione dei fedeli presenti alle messe o ai vesperi.

È da considerare ancora che nelle diocesi dell'Alto Lazio – piccole diocesi con poche risorse – una cappella musicale vera e propria rimane piuttosto un'aspirazione che trova realizzazione per brevi momenti e che ha una storia diversa probabilmente solo nella diocesi più importante, che è la diocesi di Viterbo-Tuscania. Questo non ha impedito che Maestri del coro, Cerimonieri, Ebdomadari abbiano raccolto e fatto eseguire dai cantori musica sacra e che per questa via si sia venuto formando anche un archivio musicale nel quale siano stati raccolti gli spartiti musicali, come avveniva abitualmente invece in una cappella musicale (sull'esempio di quanto è avvenuto nelle grandi chiese romane e di altre città).

Le notizie a suo tempo riportate da G. Signorelli e recentemente da N. Angeli, oltre alle numerose e nuove testimonianze riferite sempre dall'Angeli nel suo volume su *Viterbo. Espressione musicale dal XVI al XX secolo* chiedono una precisazione a proposito della Cappella musicale della Cattedrale di Viterbo che integra quanto detto in precedenza. La sua creazione alla metà del XVI secolo, le sue vicende fino alla ricostruzione della serie dei suoi Maestri di cappella che l'Angeli ci propone sono tutte notizie che si appoggiano ai documenti dell'Archivio del Capitolo della Cattedrale e dell'Archivio diocesano di Viterbo e sono esatte.

Rimane da capire quale fosse il ruolo della Cappella musicale a Viterbo e in che rapporto stesse con i “cantori”, con la *Schola cantorum*, con il “coro” di cui si parla frequentemente nei sinodi.

⁴⁸ Voce “Musica”, paragrafo “La Chiesa e la musica sacra” in *Enciclopedia cattolica*, op. cit., col. 1558.

Dai documenti riportati dall'Angeli risulta che i componenti la Cappella musicale di Viterbo sono dei "musicisti" di professione e sembrano costituire sempre un piccolo gruppo – due, tre, quattro persone – che svolgono la loro attività non solo per la Cattedrale di Viterbo ma ovunque vengano chiamati, per cerimonie liturgiche ma anche per rappresentazioni profane. Anche i Maestri di cappella sono dei professionisti – talvolta sono compositori di musica, altre volte sono cantanti o organisti – e sono in alcuni casi al servizio del vescovo che seguono nella sua nuova sede mentre altre volte sono individuati tra quei musicisti che sono presenti a Viterbo o nel territorio circostante. Non è chiaro poi se fossero i Maestri di cappella a scegliere i "musicisti" o se la selezione avvenisse per altre vie. Normalmente i componenti questa Cappella musicale non sono ecclesiastici e quando lo sono, la scelta non è avvenuta perché ecclesiastici ma per la qualità della loro voce o la loro competenza musicale. Altra annotazione che può essere fatta è che questa Cappella musicale non sembra finalizzata a suscitare l'aumento della devozione dei fedeli durante le celebrazioni liturgiche ma piuttosto a spettacolizzare il luogo del culto e ad esaltare la figura del mecenate – cardinale o vescovo – che aveva reso possibile l'esistenza e la dotazione della Cappella.

Quindi si potrebbe concludere che la storia della Cappella musicale appartenga più alla storia del teatro o alla storia della musica che alla storia della liturgia e della musica liturgica. E la datazione e la consistenza dell'Archivio della Cappella musicale di Viterbo sembrano confermare questo diverso orientamento dei "musicisti" e dei Maestri di cappella verso la professione musicale piuttosto che verso la pietà e la devozione: la documentazione dell'Archivio è del tutto inadeguata per i primi tre secoli di vita della Cappella probabilmente perché Maestri e musicisti hanno conservato gli spartiti e i fogli di musica come loro proprietà privata e non come bene della istituzione.

I capitoli che seguono potranno portare altri elementi importanti alla chiarificazione di questo punto della ricerca.

LA CAPPELLA MUSICALE DELLA CATTEDRALE DI VITERBO E IL SUO ARCHIVIO

di *Elisa Angelone*

L'ufficio principale della musica è di rivestire con adeguata melodia il testo liturgico che viene proposto all'intelligenza dei fedeli, e il suo fine è di aggiungere maggiore efficacia al testo stesso, affinché i fedeli con tale mezzo siano più facilmente guidati alla devozione e meglio si dispongano ad accogliere in sé i frutti della grazia, che sono propri della celebrazione. Tutto questo guida e condiziona la produzione di musica sacra e può essere compreso soltanto attraverso lo studio della storia di chi quella musica l'ha prodotta e, per secoli, l'ha utilizzata per parlare alla comunità dei fedeli.

Mentre tra Quattrocento e Cinquecento la complessità polifonica sconfinava spesso in pianificazioni mistiche e misteriose (ne è testimonianza la postmoderna narrativa misterica), nell'Ottocento l'entrata in chiesa del "popolo laico" dei filarmonici spalanca la strada alle sonorità vivaci dei fiati, delle bande, delle orchestre e allo stile della letteratura teatrale, provocando l'immediata espansione delle corali¹.

A Viterbo, fino alla fine del Settecento, la Cappella musicale della Cattedrale conserva prevalentemente antifonari, graduali, messali e testi destinati al canto accompagnato esclusivamente dall'organo a testimonianza della sua attività. L'attenzione dei vescovi è rivolta prevalentemente all'educazione canora del clero: di qui l'invito ai Prefetti del coro e ai Maestri di cappella ad insegnare il canto ai chierici e ai preti. Dall'Ot-

¹ Mauro Casadei Torroni Monti, *La storia della musica nelle pertinenze musicali sacre italiane e d'Emilia Romagna (sec. XV-XIX)*, in *La musica in chiesa: le raccolte musicali degli archivi ecclesiastici dell'Emilia Romagna*, atti del convegno di Ravenna, 16 ottobre 2014, a cura di G. Zacchè, Modena, 2015, p. 6, nota 7.

tocento cominciano a comparire spartiti che testimoniano la partecipazione, nell'attività della Cappella musicale, di strumenti diversi oltre le voci dei cantori: violini, viole, violoncelli, contrabbassi, ecc.

Per tutto il XVII secolo nei documenti si parla soltanto di messe basse e cantate². A partire dalla fine del Settecento e nell'Ottocento i volumi di amministrazione della Cappella musicale e i libri delle entrate e delle uscite riportano spese per l'acquisto o la copiatura di nuovi brani musicali. Mentre fino a quel momento l'attenzione dei vescovi era rivolta soprattutto alla buona tenuta dei libri necessari per il canto in coro e durante le celebrazioni liturgiche, dopo quella data si trovano registrate spese per la chiamata a Viterbo di musicisti provenienti da Roma o dai territori vicini per dare maggiore solennità alle feste.

Le fonti per la storia della Cappella musicale della Cattedrale di Viterbo

Per intraprendere una ricerca sulla storia della Cappella musicale del Duomo è opportuno iniziare dall'Archivio dell'Associazione del Clero viterbese, dall'Archivio del Capitolo cattedrale, da quello della Curia vescovile di Viterbo. Le carte qui conservate offrono la possibilità di approfondire la conoscenza dell'attività della Cappella musicale e di cominciare a delineare il quadro della vita musicale del clero e delle persone e famiglie ad esso collegate.

L'Associazione del Clero viterbese

“Tra il XIII e il XIV secolo sono molto numerosi gli esempi di organismi che avviano le procedure di formalizzazione del loro operare, attraverso la redazione di documenti (capitoli, costituzioni, regole, statuti e via dicendo) che hanno un valore immediato per la struttura stessa ma che si pongono sempre anche come nuova configurazione dei rapporti con l'esterno”. Tra questi c'è anche l'Associazione del Clero viterbese.

² Le spese per messe basse e cantate sono attestate in cattedrale nel 1589 (Cedido, Fondo del Capitolo, Fondo aggregato Associazione del Clero viterbese, *Libro del clero Viterbo*, 1551-1668, p. 75) e per tutto il XVII secolo (Cedido, Fondo del Capitolo, Fondo aggregato Associazione del Clero viterbese, *Libro dei sindacati del clero di Viterbo*, 1667-1775, p. 6) proseguiranno anche negli anni successivi ma solo nel XIX secolo saranno affiancate da spese destinate alla retribuzione di musicisti.

L'avvio delle raccolta dei diritti, dei privilegi e delle norme che regolano la vita del Clero è collocabile nel XII secolo e vengono riuniti in volumi imponenti, preziosi per il loro contenuto, la loro valenza giuridica e la diligenza con la quale sono redatti e conservati. "Sono documenti che dovevano valere (facendo fede perché redatti da un notaio) in occasione di contestazioni nate per iniziativa di terzi nei confronti dell'Associazione del Clero e dei suoi singoli componenti, ma contenevano anche norme che finivano per regolare i rapporti interni dell'Associazione o *universitas* del Clero"³. Tra i tanti documenti conservati in questi volumi, sono contenute informazioni che riguardano la Cappella musicale e la chiamata a Viterbo di musicisti forestieri⁴.

Il Capitolo cattedrale

Per tutta l'Età moderna ad affiancare il vescovo nel governo della diocesi c'è il Capitolo cattedrale che ha il potere di emanare direttive, emettere giudizi, prendere decisioni, esercitare controlli. Questo organismo produce documenti di carattere organizzativo, amministrativo ed economico. Tra l'enorme mole di queste carte sono contenute anche disposizioni che riguardano la Cappella musicale: nei "Decreti e congregazioni" si decide sul comportamento dei chierici dentro e fuori dalla Cappella musicale⁵. Negli "Atti diversi" si conservano documenti sulla fabbricazione di un nuovo organo e sulle spese sostenute per costruirlo⁶. Nelle "Posizioni diverse" si raccolgono concessioni e permessi da parte

³ L. Osbat, *Il Centro diocesano di documentazione per la storia e la cultura religiosa a Viterbo*, Viterbo, Coop. Fani, 2006, p. 26.

⁴ Cedido, Fondo del Capitolo, Fondo aggregato Associazione del Clero viterbese, *Libro del clero Viterbo*, 1551-1668

⁵ Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, serie *Decreti e congregazioni*, *Libro dei decreti* 1670-1737, cc. 66-66v.

⁶ Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, Serie *Atti diversi*, Fald. 5, Fasc. 93, *Mandati della fabbrica, ricevute dell'organo*, 1580-1581.

di vescovi e cardinali⁷, gli ordini ai Maestri di cappella⁸, gli inventari dei libri e dei documenti del Coro⁹. Tra la “Corrispondenza” le lettere dei vescovi e dei vicari¹⁰.

La Curia vescovile

Accanto al Capitolo c'è la Curia vescovile: l'insieme degli ufficiali che gravitano intorno al vescovo e partecipano all'amministrazione della diocesi. La manifestazione più conosciuta dell'esercizio del potere di governo da parte del vescovo sulla sua diocesi è il compimento della visita pastorale. Il momento più significativo del suo governo è la decretazione che ne consegue (il sinodo). La visita pastorale, con le sue caratteristiche di controllo della gestione del patrimonio dei benefici ecclesiastici, dello stato di conservazione e del decoro degli edifici di culto, della vita del clero fornisce la testimonianza più completa e significativa dell'esistenza e dello sviluppo di ogni singola manifestazione della vita del clero e dei fedeli. Per la Cappella musicale le visite pastorali raccontano della istituzione, della struttura, dell'organizzazione che aveva, del compito che svolgeva¹¹.

La Cappella musicale

Infine c'è il fondo della Cappella musicale che conserva documen-

⁷ Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, Serie *Posizioni diverse*, Fald. 1 (1615-1900), Fasc. 29a *Cattedrale, Cappella della musica*, Lettera autentica datata 3 agosto 1775 del card. Ridolfini.

⁸ Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, Serie *Posizioni diverse*, Fald. 3 (1775-1900), fasc. 142, *Carte appartenenti alla Cappella della Musica*.

⁹ Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, Serie *Posizioni diverse*, Fald. 1 (1615-1900), Fasc. 1 *Inventari del capitolo e della Mensa vescovile, Inventario di tutte le singole suppellettili ...* 1831.

¹⁰ Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, Serie *Corrispondenza*, Fald. 1 (1500-1636), Fasc. 3 *Lettere card. Muti* (1611-36), doc. n. 28 datato 1 luglio 1623; Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, Serie *Corrispondenza*, Fald. 1 (1500-1636), Fasc. 3 *Lettere card. Muti* (1611-36), doc. n. 32 datato 23 marzo 1624.

¹¹ Cedido, Fondo della Curia vescovile, Serie *Visite pastorali*, Visita Binarino 1573-1574, Fasc. III, c. 29; Visita Tiberio Muti, 1612-1620, c. 12; Visita Muti, 1630, cc. 20-25; Visita Cesarini, 1636, c. 5; Visita Brancaccio, 1639, cc. 13v-14; Visita Brancaccio 1646, c. 15; Visita Muzio Gallo, 1785, vol. II, c. 22; Visita Piermartini, 1818, vol. I, c. 81v; Visita Piermertini, 1818, vol. I, c. 101; Visita Pianetti, 1827, vol. I, c. 298.

tazione per lo più amministrativa della Cappella stessa e che offre la possibilità di analizzare la vita economica, l'impegno del clero nella formazione di nuovi chierici e l'organizzazione dell'attività che questa istituzione ha svolto per tutta l'età moderna e contemporanea¹².

Sarebbe necessaria una analisi a tappeto di tutti i documenti conservati presso l'Archivio diocesano di Viterbo per poter avere un quadro esauriente delle notizie esistenti sulla Cappella musicale.

La Cappella musicale della Cattedrale di Viterbo

A Viterbo l'attenzione dei vescovi e dei canonici della Cattedrale verso la musica sacra è testimoniata fin dal 1439 quando la chiesa cattedrale si priva degli oggetti d'argento in suo possesso per portare a termine la realizzazione dell'organo e acquistare alcuni terreni per creare un reddito da destinare all'organista¹³.

La promozione della Cappella musicale del Duomo è un interesse che coinvolge soprattutto i vescovi della città: il primo di cui si ha testimonianza è Sebastiano Gualterio, che nel 1554 ne incoraggia la istituzione¹⁴; l'anno precedente, infatti, il card. Rodolfo Pio di Carpi, legato della Provincia del Patrimonio, aveva voluto che, per decoro della Cattedrale e per accrescimento del culto divino, venisse eretta una "Cappella di musici o cantori" la quale fosse dotata di una contribuzione annua di 40 scudi da parte del Capitolo, e di altri 40 scudi da parte della Comunità (che col tempo venne supplita dagli ecclesiastici o dalla Sacrestia). A queste rendite si univano le regalie concesse ogni anno alla Cappella dai

¹² Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, Fondo aggregato *Cappella musicale*, serie *Amministrazione, Libro delle entrate e delle uscite 1777-1781*, doc. del 1784, c.n.n.; *Libro dei rendiconti dell'Amministrazione dei Beni spettanti alla Cappella della Musica della Chiesa Cattedrale di Viterbo, 1814-1871*; *Libro delle riscossioni e dei pagamenti, 1855-1915*; *Rendiconto della Cappella della Musica, 1872-1962*.

¹³ G. Signorelli, *Chiese, conventi e confraternite di Viterbo (1920-1930)*, Ms. presente in copia presso il Cedido, c 259; cfr.: N. Angeli, *Viterbo: espressione musicale dal XVI al XX secolo*, Viterbo, 2011, pp. 47-48.

¹⁴ G. Signorelli, *Viterbo nella storia della Chiesa*, vol. II, parte II, p. 245, nota 7; cfr.: N. Angelo, *Viterbo: espressione ...*, cit., p. 12.

vescovi in carica¹⁵.

Le disposizioni episcopali, in materia di liturgia e di condotta nelle occasioni solenni però, non tardano ad arrivare. A quelle contenute nel Sinodo del 1564 che riguardano tutte le chiese della diocesi e tutto il clero che le presiede¹⁶, si uniscono quelle della visita pastorale del 1573 che si riferiscono alla Cattedrale di Viterbo; in questo caso il canonico interrogato *an in ecclesia sit organum, et musica; et an in organo et cantu aliquod profanum admittatur*, risponde: “La musica ci è, e non si cantano cose profane. L’organo non c’è”¹⁷.

La musica sacra è considerata il mezzo di elevazione dello spirito a Dio, prezioso aiuto per i fedeli nella partecipazione attiva alla preghiera pubblica. Non poteva quindi mancare, in Cattedrale, lo strumento più utilizzato nelle chiese per l’esecuzione di tale arte. Sarà Carlo Montilio, nel 1579, a commissionare un nuovo organo. I documenti relativi al mandato prevedono un congegno armonico da costruire con un registro principale di quarantasette tasti, altri quattro registri e quattro mantici, il tutto (tranne le dimensioni), avrebbe dovuto corrispondere

¹⁵ Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, Serie *Posizioni diverse*, Fald. 1 (1615-1900), Fasc. 29a *Cattedrale, Cappella della musica*, Lettera autentica datata 3 agosto 1775 del card. Ridolfini.

¹⁶ [...] *DE SERVITIIS ECCLESiarUM*, “[...] *Quoniam in cantandis missis aliisque divinis officiis sunt necessarii chori Magistri, quorum munus est parare quod ad chorum pertinent illumque in canendo regere, cum omnes clerici non sint cantu et musica periti, et cantoribus Ecclesia nostra maxime indigeat: Statuimus ac decernimus (ut clerici ad discendum cantum animentur) quod cappellae sanctorum Petri et Pauli, s. Francisci, et s. Io. Baptistae in dicta ecclesia Cathedrali sit etiam, et fructus pinguiore quam alia habentes, si vacaverint per obitum vel resignationem illorum quo modo illas detinent, sint et esse debeant cantorum qui chorum cantu et voce regere possint, nec ullo unquam tempore nisi cantoribus conferrari possint: Qui cantores non teneantur se ad subdiaconum vel diaconum in Misiis aliisque divinis officiis parare, sed tantum choro ed iis quae ad chorum pertinent incumbere*”: L. Osbat, *Gli archivi dei capitoli delle cattedrali*, dispense per l’Università degli studi della Tuscia, a.a. 2001-2002.

¹⁷ Cedido, Fondo della Curia vescovile, Serie *Visite pastorali*, Visita Binarino 1573-1574, Fasc. III, c. 29.

al suo omologo della chiesa di S. Luigi dei Francesi di Roma¹⁸. Da quella data in avanti l'organo non sarà mai più assente nella Cattedrale.

Il canto (accompagnato dall'organo) incoraggia una più intensa partecipazione alla liturgia dei fedeli, nel luogo dove il popolo cristiano si raduna, dove riceve i sacramenti, assiste al Sacrificio dell'altare, adora il Corpo del Signore. Nella pratica del canto il Maestro di cappella è la persona responsabile della musica nella chiesa ed è incaricato, tra l'altro, dell'educazione musicale dei giovani apprendisti che istruisce sia nella pratica del canto (ed eventualmente nell'uso di uno strumento) e nella teoria musicale. Ne è testimonianza la disposizione, emanata nel 1597 dal vescovo Girolamo Matteucci, che conferisce l'incarico di Maestro di cappella all'ecclesiastico Bernardino Vannini a patto che “debba imparare di canto figurato, et fermo, a tutti clerici che actualmente servono et serviranno al offitio clericale in detta cattedrale ...”¹⁹.

Nel 1623 si rende necessaria l'elezione di un nuovo Maestro di cappella: il vescovo Muti lascia la scelta del candidato al clero, al quale delega anche la decisione di unire la rendita della cappella con quella dell'organo, ma invita il clero ad obbligare il maestro a far imparare il canto ai chierici della Cattedrale e ad allenare “un tanto numero di soprani et altre voci che venga giudicato necessario per il mantenimento di essa cappella”²⁰. L'anno successivo il Muti testimonia il suo “disgusto del mancamento de' cappellani in cantar l'epistola” raccomanda la puntatura delle messe cantate, ma non punisce il clero per le mancanze rimproverate²¹. Era importante, all'interno del clero, la presenza costante di canonici abili nel canto ed entusiasti nel coinvolgere i fedeli nelle funzioni.

¹⁸ G. Signorelli, *Viterbo ...*, cit., II, 2, p. 293, nota 9; N. Angeli, *Viterbo: espressioni ...*, cit., p. 14; cfr.: Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, Serie *Atti diversi*, Fald. 5, Fasc. 93, *Mandati della fabbrica, ricevute dell'organo*, 1580-1581.

¹⁹ N. Angeli, *Viterbo: espressione ...*, cit., p. 15; cfr.: G. Signorelli, *Viterbo ...*, cit., II, 2, p. 359.

²⁰ Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, Serie *Corrispondenza*, Fald. 1 (1500-1636), Fasc. 3 *Lettere card. Muti* (1611-36), doc. n. 28 datato 1 luglio 1623.

²¹ Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, Serie *Corrispondenza*, Fald. 1 (1500-1636), Fasc. 3 *Lettere card. Muti* (1611-36), doc. n. 32 datato 23 marzo 1624.

La disciplina imposta al clero però non riguarda soltanto la formazione e l'impegno dei cantori; nel 1688 la serenità del Coro della Cattedrale è turbata da un evento singolare. Domenico Rampiccia, beneficiario della chiesa cattedrale e Maestro di cappella, si rivolge al Capitolo dei canonici accusando un tal Berardi, canonico della collegiata di S. Angelo, di andare facendo le musiche per le chiese di Viterbo, non solo dei regolari ma anche dei secolari, e questo con colorati pretesti di compiere gratis le sue esecuzioni, andando contro le prescrizioni del card. Francesco Maria Brancaccio e provocando grave danno ai musicisti della Cattedrale. Il Rampiccia chiede ai canonici del Capitolo di proibire al Berardi di inserirsi nella musica della Città altrimenti egli non avrebbe potuto più continuare il servizio di Maestro di cappella²².

Le disposizioni intorno alla disciplina del coro arriveranno poco dopo, nel 1708, per volontà del vescovo Adriano Santa Croce.

L'attività della Cappella musicale viterbese è seguita e sostenuta, oltre che dai vescovi, anche dai pontefici: nel 1777 papa Pio VI concede alla Cattedrale di Viterbo la chiesa di S. Antonio Abate con i beni ad essa spettanti che, assegnati al Capitolo, vengono applicati alla Cappella musicale²³. Il servizio del coro sarà regolato dalle costituzioni del Capitolo, approvate e confermate dal vescovo Jacopo Oddi nel 1778²⁴. Pochi anni dopo, nel 1780, ai beni della chiesa di S. Antonio Abate vengono unite le rendite del soppresso Collegio dell'Arte degli Speciali²⁵. Nel 1827 alla Cappella musicale, oltre alle rendite concesse dal vescovo pro tempore, dal Capitolo e dalla Sacrestia, ai proventi che derivano dai beni Antoniani e da quelli dell'Arte degli Speciali, sono destinate (per sette anni) le rendite del Legato Tartaglia, (per sei anni) le rendite della Cappellania

²² Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, serie *Decreti e congregazioni*, *Libro dei decreti 1670-1737*, cc. 66-6v.

²³ A favore del Capitolo viene confermata la facoltà di benedire gli animali nel giorno di s. Antonio, come era presso gli estinti Padri Antoniani, Cedido, Fondo della Curia vescovile, Serie *Visite pastorali*, Visita Piermertini, 1818, vol. I, c. 101.

²⁴ Cedido, Fondo della Curia vescovile, serie *Visite pastorali*, Visita Muzio Gallo, 1785, vol. II, c. 22.

²⁵ N. Angeli, *Viterbo: espressione ...*, cit., p. 31.

Carcarelli, oltre ai proventi che si ricavano nel giorno di s. Antonio con la benedizione degli animali²⁶. Al Maestro di cappella è ribadito l'obbligo di fare scuola ad almeno due cantori l'anno ai quali deve dare due lezioni la settimana²⁷. Le rendite assegnate continuano a sostenere la Cappella fino al 1936, quando si forma la *Schola cantorum* del Seminario regionale di S. Maria della Quercia.

Solo di recente, grazie all'intervento di don Roberto Braccacini, la Cappella musicale è rinata e ha ripreso a svolgere il suo ruolo all'interno della Cattedrale di Viterbo.

La Biblioteca della Cappella musicale della Cattedrale di Viterbo

Ai libri di canto sono rivolte le attenzioni degli ecclesiastici già nel 1612 quando il vescovo Tiberio Muti dispone per la Cattedrale *Mandavit provideri de Antiphonario, Graduali, et Psalterio secundum novam correctionem Breviarij. Mandavit libros in pergamena et alios pro canto firmo melius aptari et ligari, et de vetero melius conservari in Arcis ad hoc factis. Et comisit Camerario Cappellanorum de Massa, vel alieni cappellano de (...) curam habet*²⁸. È la prima volta che il vescovo interviene sulla tenuta dei libri liturgici e della musica utilizzata per il canto, ed è la testimonianza dell'esistenza di documenti musicali e dell'attenzione che veniva raccomandata per tali documenti. Nel 1630 lo stesso vescovo ribadisce disposizioni intorno ai libri che dovevano essere presenti in coro: graduali, antifonari, salteri, martirologi e breviari e alla loro "decente conservazione"²⁹.

Gli ordini intorno ai libri della musica sono confermati ancora nel 1636 quando il vescovo Cesarini dispone di realizzare una chiave per la

²⁶ Cedido, Fondo della Curia vescovile, Serie *Visite pastorali*, Visita Pianetti, 1827, vol. I, c 298.

²⁷ Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, Serie *Posizioni diverse*, Fald. 3 (1775-1900), fasc. 142, *Carte appartenenti alla Cappella della Musica*.

²⁸ Cedido, Fondo della Curia vescovile, Serie *Visite pastorali*, Visita Muti, 1612-1620, c. 12.

²⁹ Cedido, Fondo della Curia vescovile, Serie *Visite pastorali*, Visita Muti, 1630, cc. 20-25.

credenza esistente nel coro, “ed ivi servare i libri ad uso della musica”. La chiave della credenza doveva essere conservata dal Maestro di cappella; i libri del canto gregoriano dovevano essere custoditi sotto chiave serbata dal sacrestano, mentre i libri del canto figurato andavano custoditi nella solita cassa con chiave riposta in sacrestia³⁰. Nella stessa visita pastorale si ordina di riattare l’organo e sistemare la tastiera “affinché sia in buono stato per la festa di S. Lorenzo”³¹.

Nel 1639 i libri “Psalteria et Antiphonaria” sono definiti antichi, sottoposti alla custodia del sacrista e conservati in una cassetta; mentre l’organo risulta spostato sopra la cappella dei SS. Ilario e Valentino³².

Ancora nel 1646 il coro è costituito da grandi sedili alla base dei quali è una credenza che custodisce i libri corali; alcuni di questi sono di recente acquisto (circa quattro anni prima), ma non sono conservati con cura: i sigilli sono definiti “pendenti ed esposti alla polvere”, molti libri sono deteriorati dal continuo trasferimento in coro, anche se ce ne sono altri conservati in Seminario che potrebbero essere utilizzati. In occasione della visita non viene esibito un inventario di questi libri³³. Nella cappella del coro si indicano però “ben collocati” i libri corali: una prima parte è ordinata nella solita credenza o cassa la cui chiave è custodita in sacrestia. Si ordina la redazione di un inventario³⁴.

Dagli ultimi anni del XVIII secolo si cominciano a trovare notizie sui libri di musica della Cappella musicale, oltre che sui testi per il canto: nel 1784 i rappresentanti dell’Associazione del clero pagano il canonico sacrista per “riattare un Manuale per i Musicisti”³⁵. Nel 1818 il coro possiede: sei messali in buono stato, due in cattivo stato, cinque in mediocre stato,

³⁰ Cedido, Fondo della Curia vescovile, Serie *Visite pastorali*, Visita Cesarini, 1636, c. 5.

³¹ *Ibidem*, c. 6.

³² Cedido, Fondo della Curia vescovile, Serie *Visite pastorali*, Visita Brancaccio, 1639, cc. 13v-14.

³³ Cedido, Fondo della Curia vescovile, Serie *Visite pastorali*, Visita Brancaccio 1646, c. 15.

³⁴ *Ibidem*, c. 27.

³⁵ Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, Fondo aggregato *Cappella musicale*, serie *Amministrazione, Libro delle entrate e delle uscite 1777-1781*, doc. del 1784, c.n.n.

otto messali da morto in cattivo stato, un libro di epistole ed evangeli in cattivo stato, un cerimoniale in mediocre stato, due canoni in mediocre stato, altro del canonico Stagnari eguale, due libri per le lezioni in cattivo stato, un Pontificale in buono stato, Graduale ed Antifonario per il Canto fermo in mediocre stato³⁶.

L'Archivio della Cappella musicale della Cattedrale di Viterbo

Le relazioni degli anni successivi (1831) testimoniano che il patrimonio librario del coro non cambia molto³⁷; di lì a poco però, accanto ai grandi volumi per il canto vocale, cominciano a comparire anche spartiti e manoscritti: dal 1841 fino al primo quarto del 1900 le spese della Cappella della musica riportano spesso somme di denaro destinate all'acquisto e alla copiatura di spartiti.

Nel 1868 il sacerdote Carlo Bartolo scrive a mons. Gonella, vescovo di Viterbo: "Ho fatto acquisto di parecchi originali manoscritti di musica sacra del fu Sig. Dott. In Belle Lettere Angelo Gaudioso Madonno da Carrù, ne ottenni dalla R.a Prefettura di Torino la proprietà dei diritti spettanti agli autori d'opere d'ingegno per farli stampare, ne commisi l'incisione ai successori G. Cattaneo ed una funzione intiera, cioè Messa completa, Vespro, e Tantum Ergo, vedrà bentosto la luce quando cioè io abbia trovato un qualche Dignitario Ecclesiastica a cui dedicare la raccolta di musica sacra per canto dell'organo ..."³⁸.

Non sappiamo se l'offerta viene accettata dal vescovo. Sappiamo però

³⁶ Cedido, Fondo della Curia vescovile, Serie *Visite pastorali*, Visita Piermartini, 1818, vol. I, c. 81v.

³⁷ L'Archivio comprende tredici Messali grandi e otto piccoli per i morti, due Pontificali con Canoni del vescovo Gallo, Pontificale con canone dell'E.mo Simonetti, Canone del canonico Stagnari, due Cerimoniali, un libro delle Epistole ed evangeli, due libri per le profezie e lezioni, un libro per le antifone e versetti, Graduale ed antifonario, un libro per gli inni, tre piccoli libri per il canto di passio. Cedido, Fondo del Capitolo cattedrale, Serie *Posizioni diverse*, Fald. 1 (1615-1900), Fasc. 1 *Inventari del capitolo e della Mensa vescovile, Inventario di tutte le singole suppellettili ... 1831*.

³⁸ Cedido, Fondo Vescovi, Sezione Curia, Fasc. Viterbo, *Opere d'arte, musica sacra, vita religiosa, clero in Viterbo*, lettera di Carlo Bertolo a mons. Grasselli, 13 giugno 1868, c.n.n.

che, alla fine del 1800, l'Archivio musicale che versa in condizioni deplorevoli, viene riordinato. Nel 1896 il fondo era composto di "musica vecchia e stravecchia con parti staccate e mancanti, che la maggior parte è inservibile, se prestissimo non si mette in ordine. Il Maestro predecessore acquistò musica nuova, ma questa non adatta alle condizioni della circostanza, né di allora, né tampoco della presente: necessita musica di effetto, musica che i maestri più sommi ne hanno fatto uno studio particolare per adattarla alle cappelle più importanti di Roma"³⁹.

In questi anni cominciano a comparire i primi cataloghi della musica conservata presso l'Archivio; nel rendiconto della Cappella della musica, all'anno 1894, è legato un vecchio catalogo della musica esistente nel Duomo, diviso per autori, mentre al 1896 risale invece un nuovo elenco della musica. In quella data si auspicava un assegno annuo per "provvedere sia al riordinamento della musica vecchia, sia per l'acquisto o copiatura della musica nuova, aggiungendo che urge un credenzino comodo con i riparti per poter tenere ben ordinata la musica e non come ora che è tutta persa per l'orchestra e chi ha perso da una parte e chi dall'altra ..."⁴⁰. L'assegno annuo sarà concesso a partire dal 1885 e se ne trova notizia fino al 1902.

Le spese per la musica

La cronologia appena presentata è testimonianza del cambiamento che avviene nel coro e nella storia della Cappella musicale nel corso dell'Ottocento.

La difficoltà nel reperimento delle informazioni deriva dal fatto che il fondo della Cappella musicale del Duomo conserva prevalentemente documenti relativi alle entrate e alle uscite della Cappella stessa, l'Associazione del clero si occupava di scegliere il Maestro di cappella, il Capitolo cattedrale interveniva in caso di contrasti tra i membri del clero. La ricerca quindi andrebbe estesa a più fondi e a più tipologie documentarie.

Dai registri delle entrate e delle uscite si conoscono le spese affrontate per la copiatura e l'acquisto di nuova musica, per il mantenimento

³⁹ N. Angeli, *Viterbo: espressione ...*, cit., p. 39.

⁴⁰ N. Angeli, *Viterbo: espressione ...*, cit., p. 39.

dell'Archivio, per la realizzazione degli elenchi di tutta la musica presente nel coro della Cattedrale.

Ecco un elenco delle voci che si riferiscono alle spese per la musica

- 1841 "Copiatura della Messa del M.ro Selli", doc. n. 12
- 1841 "Copiatura di una Messa dell'Archivio", doc. n. 13
- 1851 "Acquisto di un Vespro a 4 voci"
- 1861 "A Selli per compenso della musica composta in occasione della venuta del nuovo vescovo M. Bedini".
- 1861 "A Selli per altra composizione di Musica in occasione dell'apertura della sacra visita"
- 1864 "A Michele De Leva per copiatura della partitura, e parti tanto vocali che strumentali della Messa del Cav.e Pacini, nonché del Deus in Adiuitorium, e Dixit del M.ro Selli"
- 1867 "Una Messa comprata dal M.ro Selli"
- 1868 "Spesa per il M.ro per il lavoro di una messa nuova da restare alla Cappella"
- 1869 "Grammatica musicale dell'Asioli per la Cappella"
- 1870 "Per l'acquisto e copiatura di vari pezzi di musica"
- 1871 "Al M.ro Selli per una Messa nuova acquistata per l'Archivio"
- 1871 "Per vari pezzi di musica del M.ro Tedota comprati per l'Archivio (una Messa a pieno e gli inni in cappella per tutto l'anno)"
- 1877 "Per copiatura di musica"
- 1879 "Ad Eliseo Cuccodoro copiatura di Musica"
- 1879 "A Mechelli per copiatura della Musica di Tota pulcra"
- 1880 "Per acquisto musica di Mercatante, due di Terzani, una di Battaglia, alcuni motti di Cherubini e cavatura di alcune parti"
- 1880 "Per il Lauda Sion del M.ro Medori. Copiature"
- 1880 "Nuove copie della Messa Capocci, del Gloria di M. Medori, Litanie, copia Messa S. Lorenzo"
- 1881 "Copia delle parti della Messa del M.ro Terzani"
- 1881 "Acquisto della Messa del M.ro Monchetti da Donati e copiare"
- 1881 "Copia del Lauda Sion, partitura della Messa Pedota, item Messa Selli a due voci per la Quaresima"
- 1882 "Festa S. Lorenzo pe copiatura delle parti"

- 1882 “Acquisto della Messa Concerto fatto presso la Sig. R. Selli”
- 1882 “Copiatura della Messa Religione”
- 1883 “Al cantore Cuccodoro per acquisto vari pezzi di musica”
- 1883 “Ricopiatura di messe e per assestare l’orchestra”
- 1883 “A Mechelli regalia per assestare l’Archivio”
- 1884 “Alla Sig.ra Rosa Selli per acquisto di Messa D (...) daxit magnificata”
- 1884 “Per copiatura di musica e ricopiatura a Cuccodoro e Mechelli”
- 1884 “Cornice reg.o Musica (L. 4.25) chiave Archivio (0.75)”
- 1885 “Cuccodoro Eliseo come archivista della Cappella Musica”
- 1885 “Al M.ro Medori per una Messa di Regie scritta pel Capitolo”
- 1885 “Per copiatura della Musica ad Eliseo Cuccodoro e Mechelli”
- 1885 “A Mechelli per copiatura di una parte della Messa SS.MM.”
- 1886 “A Cuccodoro per copiatura di musica e per l’Archivio, a Mechelli per (...)”
- 1887 “Acquisto di 9 mottetti e supplemento di distribuzione per il funerale Pianetti”
- 1887 “A Cuccodoro per carta, copiatura di musica (e per l’Archivio)”
- 1887 “Rilegatura in velluto e raso di un Te Deum offerto al S. Padre per Giubileo”
- 1887 “Regalie al M.ro Medori per composizione del Te Deum, Tantum Ergo, Litanie”
- 1890 “A Medori regalia per un Kyrie e pastorale”
- 1891 “Regalie al M.ro per composizione di vari pezzi di Musica per Pasqua, Corpus Domini, S. Lorenzo”
- 1894 “Per musica acquistata dal M.ro Forino”
- 1894 “Al Dobici perché compilò l’elenco di tutta la musica esistente nell’archivio della Cappella”
- 1904 “Al Dobici per acquisto musica”

Le spese per l’archivista proseguono fino al 1902. Le spese per la copiatura della musica proseguono fino al 1910. Le spese per l’acquisto di musica proseguono fino al 1922 così suddivise: 1905, 1913, 1914, 1915 (Frescobaldi), 1916 (Tiberi, Messa di Natale), 1921, 1922 (Amatucci).

La Serie della “Cappella musicale” nell’Archivio del Capitolo cattedrale di Viterbo

L’Archivio del Capitolo cattedrale contiene una serie denominata “Cappella musicale della Cattedrale” costituita prevalentemente da documentazione amministrativa e contabile, nel dettaglio:

Libro delle entrate e uscite della Cappella della Musica (1778-1786). Il registro, oltre a contenere nota delle entrate e uscite della Cappella, riporta anche l’amministrazione delle rendite della chiesa di S. Antonio Abate unite al Capitolo cattedrale e assegnate alla Cappella musicale [Registro cartaceo, coperto in cartoncino, 24+21 cc, legatura originaria].

Ricevute e carte varie della Cappella della musica (1786-1924). Si tratta di una cartella portadocumenti contenente carte amministrative relative alla Cappella musicale, soprattutto ricevute raccolte in fascette o in buste da lettera, e corrispondenza [Cartella in cartone, circa 90 fogli sciolti + 17 fascette].

Libro dei rendiconti dell’amministrazione dei beni della Cappella della musica (1814-1872). Contiene la registrazione dei rendiconti dell’amministrazione dei beni spettanti alla Cappella [Registro cartaceo, 159 c numerate fino alla c. 149, legatura originaria].

Libro delle riscossioni e dei pagamenti della Cappella della musica (1855-1915) [Registro cartaceo, coperta in pergamena, 196 cc + rubrica finale, legatura originaria].

Libro dei rendiconti della Cappella della musica (1872-1962). Il registro, oltre a contenere nota delle entrate e uscite della Cappella musicale, contiene anche un “Elenco della musica esistente nell’Archivio della Cattedrale di Viterbo ordinato nel 1896” [Registro cartaceo, coperta in cartone con dorso in stoffa, 550 p. circa].

Corrispondenza e atti relativi alla Cappella della musica (1841-1898). Fascicolo contenente lettere e atti relativi alla amministrazione dei cano-

nici impegnati nel servizio nella Cappella (vacanze, incarichi, rinunce) e dei beni di sua proprietà (ipoteche, benefici, sussidi) [Fascicolo contenente 7 fogli sciolti raccolti in cartellina in cartoncino].

Come già accennato altri documenti che riguardano la Cappella musicale sono conservati in diverse serie dell'Archivio del Capitolo e in altri fondi a questo aggregati. Una ricerca più analitica potrebbe sicuramente portare a reperire notizie rilevanti per la ricostruzione della storia di questa preziosa istituzione che ha accompagnato e accompagna la vita della Cattedrale e la devozione dei fedeli.

LA CATALOGAZIONE DEL FONDO DEGLI SPARTITI DELLA
CAPPELLA MUSICALE DELLA CATTEDRALE DI VITERBO:
UNA REALTÀ ANCORA POCO CONOSCIUTA

di *Deborah Guerrini*

Introduzione.

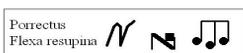
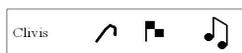
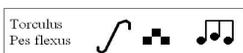
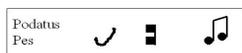
Il lavoro svolto presso l'archivio della Cappella musicale della Cattedrale di San Lorenzo di Viterbo, iniziato nel luglio del 2012 e terminato nel novembre dello stesso anno, ha riguardato prima l'ordinamento delle carte dell'archivio, trovate in uno stato di forte disordine, seguito poi dalla prima catalogazione con il software CDS/Winisis. Nel 2015 il lavoro è stato ripreso e i documenti sono stati nuovamente catalogati con l'applicazione delle regole per SBN: dapprima in schede cartacee, nelle quali sono state inserite voci di schedatura più dettagliate, e poi su supporto informatico.

Prima di parlare delle fasi del lavoro di ordinamento e di inventariazione, accennerò brevemente della storia della scrittura musicale, partendo dalle origini, ovvero dall'epoca classica, fino ad arrivare ai giorni nostri, mettendo in evidenza gli aspetti e l'evoluzione della notazione musicale che introduce alla scrittura della musica.

1.1. Il linguaggio musicale dalle origini ai giorni nostri.

Il linguaggio musicale ha subito una serie di mutamenti nel tempo. Nell'antica Grecia si utilizzava la *notazione alfabetica*, ovvero i diversi suoni musicali venivano indicati per mezzo delle lettere dell'alfabeto. Tale sistema fu in seguito utilizzato in tutto il resto dell'Occidente, con l'unico cambiamento della sostituzione delle lettere greche con quelle latine. La notazione alfabetica, però, al contrario di come si potrebbe pensare, non aveva una funzione didattica, ma puramente indicativa,

visto che le melodie venivano trasmesse oralmente¹.



segni convenzionali denominatineumi (dal greco νεύμα, segno)².

Questo sistema, però, aveva soltanto la semplice funzione di indicare l'innalzamento o l'abbassamento della voce e non la posizione del suono. La **notazione neumatica** fu largamente utilizzata solo con lo scopo di scrivere i canti religiosi, che, in realtà, non venivano letti dai singoli cantori, poiché essi erano provenienti da una tradizione orale e, quindi, conoscevano a memoria le melodie³.

I neumi venivano rappresentati sotto forma di accenti ed erano:

- ' (accento acuto, *virga*): indicava l'innalzamento della voce;
- ˘ (accento grave, *punctum*): indicava l'abbassamento della voce;
- ˆ (circonflesso, *clivis*): indicava il movimento ascendente e discendente della voce⁴.

Poi venivano il *quilisma*, il *pes* o *podatus*, il *torculus*, la *clivis*, il *porrec-*

¹ D. Giovanni Leone O. S. B., *Corso di canto gregoriano*, Ravenna, Badia di Cava, 1956, pp. 246-247.

² Achille Schinelli, *Storia della musica: dalle origini ai giorni nostri. Con un'appendice sulle relazioni storiche fra la musica e la poesia*, Milano, Carlo Signorelli Editore, 1938, p. 33.

³ D. Giovanni Leone O. S. B., *Corso di canto gregoriano*, op. cit., pp. 249-250.

⁴ Achille Schinelli, *Storia della musica*, p.30.

In epoca medioevale le melodie liturgiche non erano ancora riportate su carta. Ciononostante, era necessario utilizzare un sistema di scrittura affinché queste musiche potessero essere trasmesse nel tempo. Tra il VII e XII secolo, si pensò di adoperare dei

tus, lo *scandicus* e *salicus*, il *climacus*⁵.

La grafia, però, si presentò comunque confusionaria e di difficile interpretazione, al punto che era necessario stabilire delle regole che permettessero di uniformare il linguaggio musicale. I compositori, infatti, notavano che le melodie liturgiche venivano alterate da aggiunte o da varianti a causa della segnatura difettosa che non indicava in modo preciso l'altezza della melodia e gli intervalli dei suoni. I cantori, perciò, si trovavano in grossa difficoltà a leggere la musica e per questo motivo furono costretti a imparare a memoria la melodia, dandone spesso una propria interpretazione⁶. In un primo momento, i neumi venivano scritti in un campo vuoto e il salto melodico, ovvero l'intervallo tra le note, avveniva per mezzo del movimento della mano del maestro (**chironomia**)⁷.

Per precisare le distanze fra i neumi, nell'XI secolo comparve il rigo musicale (**notazione diastematica**): le note acute venivano scritte sopra la riga, mentre quelle gravi sotto la riga. All'inizio di questa riga fu inserita la lettera f, che corrispondeva alla nota FA. Il problema, però, cominciò a presentarsi quando queste note si trovavano troppo in alto o troppo in basso rispetto alla riga, perciò risultava essere più difficile il loro riconoscimento. Per questo motivo ne venne aggiunta una seconda, che fu contrassegnata dalla lettera c (corrispondente alla nota DO), che si trovava a una distanza di una quinta al di sopra della linea⁸. Per distinguere le due righe, quella del FA era colorata di giallo e quella di DO rosso. La distanza data dagli altri neumi sotto o sopra la riga indicava le relazioni tonali fra i segni⁹. Per ottenere la nota LA si pensò all'aggiunta

⁵ Ibidem.

⁶ Ivi, p. 34.

⁷ Lettèrio Ciriaco, *Compendio di teoria musicale: IV corso*, Roma, Edizioni E. DI. M., 1964, p. 9.

⁸ Ivi, p. 14.

⁹ Achille Schinelli, *Storia della musica*, op. cit., p. 34.

di una terza linea, posta al centro delle altre due¹⁰.

Questo sistema, seppur rinnovato, non fu sufficiente e per questo motivo intervenne **Guido d'Arezzo** (995-1050). Egli fu considerato il più importante teorico musicale del Medioevo, che cercò di stabilire le basi sicure sulla grafia musicale. La sua idea fu quella di utilizzare una segnatura che fosse appropriata per il linguaggio musicale, pensando di portare a quattro il numero delle linee (**tetragramma**) e, utilizzando gli spazi intermedi, trovò posto per nove suoni. In questo modo i neumi potevano avere una collocazione fissa, facilitandone la loro lettura¹¹.

Inoltre, gli accenti mutarono la loro forma, fino ad assumerne tre: quadrata, romboidale e codata¹².

Questo nuovo metodo riscosse molto successo e si diffuse rapidamente: nel 1033 Guido fu invitato a Roma dal Papa affinché potesse spiegargli le sue teorie.

Un'altra importante riforma di Guido fu l'adozione dell'*esacordo*, che sostituì il *tetracordo* greco e gregoriano. L'*esacordo* era la divisione della scala in sei suoni e permetteva di avere sempre il semitono nel mezzo. Quando l'*esacordo* incominciava con DO era denominato "naturale"; quello col FA era detto "molle" quando c'era il SI bemolle; quello col SOL era detto "duro" quando era presente il SI naturale. Le note estreme dell'*esacordo* erano il SOL – MI, che diedero poi il nome di *solmisazione*. Anticamente, la solmisazione, precedentemente chiamata *solfa* o *ars solfandi* corrispondeva al significato che oggi ha il **solfeggio**. Per facilitare la solmisazione, Guido inserì la "mano guidonica", ovvero scrivere le note sul disegno di una mano: i gradi delle note corrispondevano alle falangi delle dita, in questo modo facilitava gli studenti a individuare il nome delle note presenti nelle combinazioni dell'*esacordo*. Il sistema *esacordale* durò per molti secoli¹³.

¹⁰ Lettèrio Ciriaco, *Compendio di teoria musicale*, p. 15.

¹¹ Achille Schinelli, *Storia della musica*, op. cit., p. 35.

¹² D. Giovanni Leone O. S. B., *Corso di canto gregoriano*, op. cit., p. 31.

¹³ Ivi, pp. 34-36.



Nel tempo la musica si è evoluta fino ad adottare il **Pentagramma** come base per l'inserimento delle note musicali, il sistema che oggi conosciamo. Il Pentagramma era costituito da cinque linee e quattro spazi, all'interno dei quali venivano inserite le note musicali. Esistevano due tipologie: per le voci acute, come quella del soprano o per gli strumenti dal suono acuto (flauti, violini) si utilizzava il **pentagramma superiore**; per gli strumenti come il contrabbasso o il basso tuba si adoperava il **pentagramma inferiore**. Per il pianoforte e per altri strumenti, come l'arpa, l'organo e l'harmonium, poiché richiedono l'uso di suoni acuti che gravi, la lettura venne eseguita su entrambi i pentagrammi (**pentagramma doppio**)¹⁴.

Nota	Pausa	Nome	Valore
		Semibreve	$\frac{4}{4}$
		Minima	$\frac{2}{4}$
		Seminima	$\frac{1}{4}$
		Croma	$\frac{1}{8}$
		Semicroma	$\frac{1}{16}$
		Biscroma	$\frac{1}{32}$
		Semibiscroma	$\frac{1}{64}$

Da questo momento le note musicali assunsero la forma che è presente ancora oggi: non fu più romboidale o quadrata, ma divenne rotonda. In base al valore della durata del suono esistevano diverse tipologie, come vediamo nella tabella a sinistra. Questi simboli venivano chiamati *figure* o *note*, che, insieme alle *pause*, costituivano l'insieme dei valori musicali¹⁵.

Il loro valore veniva indicato da una frazione, il cui numeratore serviva a indicare il numero dei tempi di quella figura, mentre il denominatore il valore di ciascun tempo.

Per esempio:

$\frac{2}{4}$ il numeratore indica che la misura

¹⁴ Howard Shanet, *Come imparare a leggere la musica*, Milano, Rizzoli Editore, 1977, p. 75.

¹⁵ Lettèrio Ciriaco, *Compendio di teoria musicale: I corso*, Roma, Edizioni E. DI. M., 1964, p. 9.

avrà due tempi (*misura binaria*), mentre il numeratore indica che ogni tempo è costituito da un quarto¹⁶.

Accanto alle note erano presenti le **alterazioni**, dette anche **accidenti musicali**: si trattava di segni che, inseriti sul pentagramma, modificavano i suoni naturali delle singole note, alzando o abbassando l'altezza. Queste alterazioni si chiamavano *diesis*, doppio *diesis*, *bemolle*, doppio *bemolle* e *bequadro* e avevano rispettivamente lo scopo di alzare o di abbassare la nota di un tono o di un semitono o di riportarlo allo stato primitivo¹⁷.

All'inizio del componimento musicale si trova la **chiave**, che aveva il compito di determinare il nome delle note¹⁸.

 Per il pentagramma superiore si usava un simbolo costituito da una parte superiore derivante dal carattere gotico della lettera G e da una parte inferiore, chiamata "coda". Si trattava della **chiave di violino**, detta anche **chiave di SOL**, perché si trovava sovrapposta sul rigo che spettava alla nota omonima. Questa chiave fu utilizzata per gli strumenti e per le voci di suono acuto.

 Per il pentagramma inferiore esisteva un simbolo derivato dalla lettera F: questa con il tempo assunse diverse modificazioni a tal punto che i suoi bracci mutarono in punti, che furono posti in modo che il rigo corrispondente alla nota FA passasse fra loro. Questa chiave fu denominata **chiave di FA** o **chiave di Basso**, proprio perché fu utilizzata per le voci e gli strumenti che producevano suoni gravi¹⁹.

 Infine, la **chiave di DO**, che prese questo nome perché definì la nota DO sulla linea che divideva in due la chiave²⁰.

¹⁶ Ivi, p. 13.

¹⁷ Ivi, p. 20.

¹⁸ Ivi, p. 37.

¹⁹ Ivi, p. 75.

²⁰ M. L. Moretti, A. Moretti, *Musica Nuova*, Torino, Petrini Editore, 1991, p. 128.

Le chiavi erano in tutto sette e costituivano il **setticlavio**: oltre alla chiave di SOL, troviamo le due di Fa e le quattro di Do. In base alla collocazione della nota fissata dalla chiave, ci si regolava per la lettura delle singole note. Ognuna delle sette chiavi ha un nome in particolare: come abbiamo già visto, la chiave di SOL è anche denominata “chiave di violino”; le due chiavi di FA, a seconda della posizione che hanno sul rigo, prendono il nome di “chiave di basso” e “chiave di baritono”; lo stesso vale per le chiavi di Do: “chiave di tenore”, “chiave di contralto”, “chiave di mezzo soprano”, “chiave di soprano”. Il setticlavio fu utilizzato per molto tempo nel canto e da ciò derivava la denominazione delle varie voci. Nella musica moderna per canto si adoperavano esclusivamente due chiavi: quella di violino per le voci femminili e per la voce di tenore, e quella di basso per le voci di baritono e basso. Il tenore, però, pur leggendo in chiave di violino, eseguiva le note con un’ottava sotto²¹.

Nelle composizioni musicali la **battuta** aveva il ruolo di suddividere in parti di uguale durata le note musicali presenti. Ogni battuta era

²¹ Achille Schinelli, *Teoria e pratica per l'insegnamento della musica e del canto corale*, Milano, Carlo Signorelli Editore, 1936. p.93-94

separata dall'altra da una stanghetta, mentre la conclusione del brano veniva indicata dalla doppia stanghetta²².

Infine, il **tempo**, altro elemento fondamentale di uno spartito musicale. Veniva posto dopo la chiave con una frazione corrispondente al valore delle figure di durata di una battuta. Il numeratore indicava quanti erano i tempi o i movimenti della battuta, che erano corrispondenti alle pulsazioni. Il denominatore indicava il valore o durata di ogni tempo della battuta²³.

1.2. Il linguaggio musicale nei documenti viterbesi

Nel corso dell'età moderna il linguaggio musicale ha proseguito ad evolversi ma l'invenzione della stampa e il diffondersi di una istruzione di base hanno contribuito a consolidare uno standard di educazione musicale che è entrato nella struttura del percorso della formazione, dopo il trivio, insieme con l'aritmetica, la geometria e l'astronomia.

Un testo che rivela come fosse condotto l'insegnamento della musica in età moderna è la *Margarita philosophica* di F. G. Reisch²⁴, testo che è conservato nella Biblioteca del Capitolo della cattedrale di Viterbo e che potrebbe anche essere stato utilizzato per la scuola esistente presso il Capitolo prima della costituzione del Seminario di Viterbo che avviene nella prima metà del XVII secolo. Il volume è suddiviso in 12 libri, di cui i primi tre riguardano le arti del trivio (grammatica, logica e retorica), seguiti dai quattro del quadrivio (aritmetica, musica, geometria e astronomia), poi quattro sulla filosofia naturale e l'ultimo sulla filosofia morale (etica).

Per quanto riguarda la parte musicale, dopo aver illustrato l'importanza del ruolo della musica nella formazione dei giovani, le sue origini e la sua evoluzione (la "musica speculativa"), il capitolo si diffonde sull'analisi della lettura musicale, con un'attenzione volta in particolare

²² Ivi, p. 134.

²³ Ivi.

²⁴ F. G. Reisch, *Margarita philosophica hoc est habituum seu disciplinarum omnium quotquot philosophiae syncerioris ambitu*, perfectissima kikloplaideia, Basilea, 1583

all'uso delle chiavi e delle alterazioni (la "musica pratica")²⁵. Non è da escludere quindi che, tratto da questo testo o da altri, queste fossero le conoscenze che costituivano il percorso che i chierici dovevano seguire nella loro formazione giovanile.

A dire qualcosa d'altro a proposito della liturgia che si svolgeva in Cattedrale e della formazione specifica e degli obblighi che avevano i canonici della Cattedrale di Viterbo quando si riunivano in coro c'è il codice manoscritto intitolato *Costituzioni del Reverendissimo Capitolo della Chiesa Cattedrale di S. Lorenzo di Viterbo*, voluto dal vescovo Giacomo Oddi è datato 1765²⁶. Si tratta di una raccolta di regole che riguardavano il funzionamento del coro, le gerarchie tra dignità, canonici, beneficiati, le figure che avevano competenza in materia amministrativa e quelle che si occupavano di controllo interno sugli adempimenti degli obblighi dei canonici e dei beneficiati, i rapporti tra i membri del Capitolo, il Vescovo, i chierici del Seminario. Vi sono una serie di norme che facevano riferimento alla musica nelle attività del coro, nelle celebrazioni liturgiche che si svolgevano in Cattedrale e alla preparazione musicale dei canonici e dei chierici.

Le regole sono raggruppate in Capi, in base agli argomenti da trattare. Sono 18 capi e 4 tavole in appendice²⁷.

Il Capo III riguarda i canonici, cioè coloro che appartenevano al Capitolo della chiesa cattedrale. Questi, per poter far parte del Coro, dovevano aver studiato il canto gregoriano, come si dice nel paragrafo VII.

“Capo III – Delle dignità, e Canonici.

[...]

VII: *[I Canonici] Siano altresì tutti tenuti ad imparare il Canto Gregoriano, e non essendo legittimamente impediti, a salmeggiare in Coro con chiara e distinta voce, e ad eseguire quei divini uffizi, a quali, sono perso-*

²⁵ Ivi, pp. 342-388.

²⁶ *Costituzioni del Reverendissimo Capitolo della Chiesa Cattedrale di S. Lorenzo di Viterbo*, Cedido, Archivio del Capitolo della Cattedrale di Viterbo, Serie “Statuti e Decreti Capitolari”, Faldone 4, Unità 10, di cc. 70 numerate.

²⁷ *Le Costituzioni* terminano con la sottoscrizione dei Canonici e la lettera di approvazione del vescovo Giacomo Oddi del 9 luglio 1765

*nalmente obbligati, e così nel cantare*²⁸.

Nel Capo IV, paragrafo VI si afferma che anche i beneficiati avevano l'obbligo di cantare nelle messe conventuali e in altri giorni prescritti²⁹.

Il Capo V riguarda i chierici, ovvero gli alunni del Seminario, che avevano anch'essi l'obbligo di intervenire alle messe cantate e ai vespri e alle altre funzioni³⁰.

Nel Capo VI si parla del "prefetto del coro" e dell'ordine che deve avere il coro nel corso dell'anno liturgico³¹.

Il paragrafo XVIII del Capo XIV parla della figura del "prefetto della musica", il quale si doveva occupare perché la musica eseguita in chiesa fosse "devota" e con l'osservanza dei canoni, bolle, decreti della Chiesa. Quel paragrafo contiene uno dei pochi riferimenti alla Cappella musicale di tutte le Costituzioni, eccezion fatta per quanto scritto nelle Appendici.

"Paragrafo XVIII: Del Prefetto della Musica.

I: Il Prefetto della Musica invigilerà, che nella nostra Chiesa la musica sia devota, e non teatrale, e che intorno al canto, e al suono si osservino i sagri Canoni, le Bolle Pontificie e i decreti de' Concili e de' Sinodi.

*II: Avrà cura che i Musici della nostra Cappella, i quali devon godere del Privilegio del Foro sian diligenti in esercitare il loro officio, e finalmente in mancanza del Maestro, o del Basso della Cappella egli farà diligenza per ritrovare e proporre al Capitolo i più periti e più atti a tali offizi*³².

Il Capo XVII parla del "maestro di cerimonie": veniva eletto dal Vescovo e aveva il compito di regolare la celebrazione delle messe conventuali di ogni settimana, indicando chi doveva cantarle. Altri compiti che gli spettavano erano dirigere le processioni e assistere a tutti i vespri, alle messe solenni e a tutte le sacre funzioni³³.

²⁸ Ivi, c. 2 verso.

²⁹ Ivi, c. 3 verso.

³⁰ Ivi, c. 5 verso.

³¹ Ivi, cc. 6 verso e 5 recto.

³² Ivi, p. 49 recto.

³³ Il vespro era il penultimo delle ore canoniche, corrispondente alle ore 18; la fun-

Alla fine delle *Costituzioni* è riportata la Tavola IV in cui sono indicati i canti che dovevano essere eseguiti durante le diverse occasioni nel corso di tutto l'anno liturgico. All'interno di questa Tavola i riferimenti alla Cappella musicale (qui indicata come i "Musici") sono frequenti³⁴.

"Tavola IV – Del Canto da usarsi ne i divini offizi, o sia degli offizi divini da celebrarsi col canto secondo l'antica consuetudine di questa chiesa.

I. Quando si canta dal Coro de' Canonici e Benefiziati sempre si usa il Canto fermo o sia Gregoriano nei divini offizi.

II. Nel canto non si suona mai organo se non se quando cantano i Musici nelle Sagre funzioni.

III. I Musici ordinariamente usano il Canto figurato, in alcune funzioni però e parti del divino officio usano ancora il Canto fermo, o sia Gregoriano.

Canto de' Mattutini e Laudi.

I. Il Mercoledì Giovedì e Venerdì Santo si canta tutto il Mattutino colle Laudi.

II. I musici in questi giorni intonano i Salmi, cantano le Antifone, i Versetti, e i Responsori dopo le lezioni, e le lamentazioni, ed il Cantico Benedictus al fin delle laudi ed il Salmo Miserere nel fine dell'Offizio alternatamente col coro.

III. Il Mercoledì Santo gli Alunni del Seminario, il Giovedì Santo i sei Benefiziati Giuniori, il Venerdì Santo i primi sei Canonici Giuniori cantano le lezioni del secondo e terzo Notturmo.

IV. Il Secondo giorno di Novembre la mattina si canta a Canto fermo il mattutino con le laudi dei Defunti e le lezioni si cantano dai Benefiziati.

V. La notte precedente alla Festa del S. Natale di Nostro Signore Gesù Cristo si canta il Mattutino, e il Benedictus alle laudi.

VI. I Musici in tal notte, cantano il Salmo Venite exultemus, l'Inno, le Antifone, i Versetti, e i Responsori dopo le lezioni e intonano i Salmi.

VII. Le lezioni de i tre notturni si cantano dai Canonici più anziani e dalle due Dignità.

zione veniva cantata nelle chiese la domenica pomeriggio, cfr.: *Dizionario italiano*, voce "Vespro", op. cit., p. 2918.

³⁴ Ivi, 58 recto.

VIII. *In tutta l'ottava del Corpus Domini si canta l'ultima lezione del Terzo Notturmo, il Te Deum, e il Cantico Benedictus: il giorno di S. Lorenzo si fa lo stesso.*

IX. *Quando i primi Vesperi de' giorni Priorali si cantano alle ore ventuno il mattutino si recita (eccetto il giorno del Corpus Domini) la mattina della festa seguente.*

X. *Dopo i Secondi Vesperi de' giorni Priorali della compieta si suole per comodo essendo l'ora tarda da Canonici differire la recita del Mattutino alla Mattina del giorno seguente.*

Canto dell'ora Terza

XI. *In tutte le Domeniche, ed altri giorni solenni in questa Chiesa, o festivi di precetto quando il servizio è commune si canta l'ora di Terza.*

Canto della Messa

XII. *Ogni giorno in tutto l'anno si canta la Messa conventuale una, due, o più che occorrono secondo le Rubriche del Messale.*

XIII. *La Messa media, o sia cantata senza i Ministri sagri parati si celebra dai Benefiziati in tutti i giorni, che non sono di servizio commune ed anche ne' giorni feriali di servizio commune in tempo di Quaresima, e dell'Ottava del Corpus Domini.*

XIV. *La Messa solenne poi si canta in tutti i giorni solenni e in tutti i giorni festivi in questa Chiesa communi: dalla prima dignità ne giorni Priorali, negli altri da un Canonico per turno.*

XV. *Quando ne giorni festivi, e in questa Chiesa Communi vi sono più Messe conventuali (eccettuato il giorno del S. Natale di Nostro Signore Gesù Cristo) una messa soltanto si canta solenne dal Canonico e l'altra si canta dal Benefiziato senza i Ministri Sagri parati, come si suole quotidianamente.*

XVI. *La messa della Feria del Terzo giorno delle Rogazioni dopo la Processione che termina in questa Chiesa si canta da un canonico solennemente.*

XVII. *In tutti i giorni Priorali solenni, e in tutti i giorni festivi di precetto, e in questa chiesa communi, e ogni volta che canta in Canonico la conventuale ordinariamente i Musici cantano le parti della Messa spettanti al Graduale.*

XVIII. *Fanno lo stesso ne giorni feriali di Quaresima, e communi della*

Feria IV delle Ceneri insino alla Domenica di Passione, cantano essi sempre alla Messa conventuale della Feria se pure da loro in quel giorno non s'abbia a cantare qualche anniversario.

XIX. Oltre a ciò da Musici si canta all'Anniversario di Vescovi, e a quello di Canonici defunti, del Vescovo ultimo defunto, all'Anniversario dell'anime del Purgatorio in genere, che si celebra in tempo di Quaresima. Alla messa solenne di Requiem nel giorno della morte del Vescovo, ed alcun Canonico defunto, all'Anniversario dell'elezione del vescovo, e all'Anniversario muti.

XX. La Domenica delle Palme, e il Venerdì Santo la Passione si canta parte dai Benefiziati parte dai Musici, il martedì e mercoledì Santo la Passione si canta dai Benefiziati insieme col Benefiziato celebrante la Messa.

XXI. Il Sabato santo gli ultimi undici canonici più anziani, e l'Arciprete e il sabato vigilia di Pentecoste i primi sei Benefiziati giuniori cantano le Profezie.

XXII. Il giorno dell'Epifania dopo l'Evangelo non un Canonico ma un Benefiziato per antica consuetudine di questa Chiesa pubblica col solito canto le Feste mobili.

Canto del Vespero compieta e delle Litanie.

XXIII. Ogni giorno dopo il pranzo regolarmente si canta il Vespero. Si eccettua il tempo del digiuno quaresimale, in cui giusta quello si è prescritto al Cap. 6 SS V num. V de' presenti statuti. Quando il Vespero si recita avanti pranzo, la sera si canta Compieta.

XXIV. Nei giorni del digiuno quaresimale festivi di precetto, e communi cantandosi il Vespero la mattina si tralascia il canto di Compieta la sera.

XXV. Ogni sabato terminato il mattutino se l'offizio del Vespero non è commune si cantano da due Benefiziati le Litanie della Madonna; ma se l'offizio del Vespero è commune si cantano dopo il Vespero da Musici.

XXVI. I Vesperi in tutti i giorni solenni priorali e in tutti i giorni festivi di precetto communi sono cantati dai Musici, si eccettua il Vespero dei Defunti, il quale il primo giorno di Novembre si canta senza Musici.

XXVII. I Vesperi delle Domeniche di Avvento, e di Quaresima, quando secondo le Regole ecclesiastiche non si suona Organo sono cantati da Musici alternativamente col Coro dei Canonici e Benefiziati, o pure cantando i Musici le Antifone e intonando i Salmi, si cantano i salmi soltanto dal

Coro de' Canonici e Benefiziati.

XXVIII. *I Vesperi in tutti i giorni di servizio comune sono cantati con Ministri parati.*

XXIX. *Il Coro de Musici interviene e canta nella processione solenne del Corpus Domini e dell'Ottava e delle Terze Domeniche del Mese, e in altre Funzioni le quali procedono, susseguono, e sono annesse alle Messe solenni. Dopo la processione che si fa il giorno di S. Barnaba i Musici cantano il Te Deum, e cantano ancora in altre funzioni straordinarie, di cui qui non se ne fa menzione.*

*Aggiunta di canto ne' divini offizi
fatta dall'emerendissimo nostro vescovo Giacomo Oddi
nel suo Sinodo.*

I. *Nel dì solenne di Pasqua di Resurrezione e nel dì di Pentecoste si canta il Mattutino.*

II. *Ne' giorni suddetti, ed anche nel giorno festivo di S. Lorenzo si cantano le Laudi coi Ministri parati co' piviali come ai Vesperi giusta il rito prescritto nel Cerimoniale de' Vescovi.*

III. *In tutti i giorni Priorali sempre i Mattutini si recitano nel Mattino della Festa col canto dell'Inno Te Deum e del Cantico Benedictus³⁵*

L'applicazione di queste Costituzioni, almeno per l'ultima parte del XVIII secolo e per il secolo successivo, ha previsto la presenza e lo svolgimento di una serie di funzioni da parte dei "musicisti" che però le stesse *Costituzioni* non avevano regolamentato. Si può ipotizzare quindi che rientrasse nella discrezionalità del "prefetto della musica" la regolazione degli interventi dei "musicisti" che componevano la "Cappella musicale". Rimane tutto da definire in che maniera si realizzasse questa discrezionalità così come è da individuare con successive ricerche quale parte dell'Archivio della Cappella musicale di Viterbo appartenesse all'attività ordinaria del coro dei canonici e beneficiati e quale invece fosse di specifica spettanza della Cappella musicale.

³⁵ Ivi, cc. 58 recto-62 recto

2. L'ordinamento delle carte dell'archivio musicale.

Il primo ordinamento dell'archivio della Cappella musicale della Cattedrale di Viterbo è avvenuto all'interno dell'attività di tirocinio, svolto per conto dell'Università della Tuscia nel periodo luglio-novembre 2012 per un totale di 250 ore, presso il Centro diocesano di documentazione per la storia e la cultura religiosa di Viterbo (CEDIDO), con la supervisione del professore Luciano Osbat. Lo scopo principale di questo lavoro è stato quello di riordinare le carte presenti all'interno dell'Archivio della Cappella musicale della chiesa cattedrale di S. Lorenzo di Viterbo, trovato in condizioni di grave disordine.

Le carte, di cui era composto l'archivio, consistevano in spartiti musicali, sia in forma manoscritta che a stampa. Tali documenti erano stati utilizzati dal coro e dai maestri della Cappella in diverse occasioni, sia per una ricorrenza o festività particolare, sia per le usuali cerimonie religiose, quali la messa domenicale. Tale lavoro è stato suddiviso in tre fasi: l'analisi delle carte, il riordino delle stesse e la creazione dell'inventario tramite l'utilizzo del software "CDS/Winisis". Di grande aiuto, durante la fase di riordino, sono stati due documenti molto importanti: il *Registro della Cappella musicale*, (idatato 1896), e l'*Indice della Musica*, purtroppo privo dell'indicazione della data della sua compilazione. Questi importanti documenti, di cui parleremo nelle pagine successive, furono trovati assieme alle carte dell'Archivio musicale. Nel 2015 le carte sono state nuovamente sottoposte a un lavoro di catalogazione, in cui sono state applicate le regole presenti nella *Guida alla catalogazione della musica e libretti a stampa del SBN* (Servizio Bibliotecario Nazionale)³⁶.

2.1 L'analisi delle carte.

Nella fase di analisi sono state individuate le principali caratteristiche che componevano le singole carte. È importante sottolineare che analizzare questo tipo di documenti necessita di una conoscenza almeno basilare della musica.

Nei documenti ritrovati la grafia presenta le principali caratteristiche

³⁶ Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, *Guida alla catalogazione in SBN Musica : musica e libretti a stampa, registrazioni sonore, video e risorse elettroniche musicali*, Roma, ICCU, 2012 .

del suono, ovvero la durata, l'altezza dei suoni, l'intensità (l'indicazione del volume del suono) e il timbro (la definizione della fonte sonora). Essa viene interpretata per mezzo della voce, se si tratta di un coro o di una voce solista, o per mezzo di strumenti musicali, se si tratta di un'orchestra³⁷.

Il problema che si è presentato durante questa fase è stata la distinzione delle parti che apparentemente potevano sembrare uguali: questo avveniva nel caso in cui due parti avevano lo stesso titolo. A questo punto è stato necessario fare un ulteriore esame delle carte, individuando elementi utili per la divisione:

- Il **nome dell'autore**: potrebbe sembrare banale, ma in realtà è il primo punto di partenza da tenere in considerazione. Tale elemento, se presente, consente di fare un'immediata distinzione tra due composizioni che hanno lo stesso titolo.

- Il **pentagramma**: poiché si tratta dell'elemento principale che caratterizza uno spartito musicale, è molto utile per poter differenziare parti che apparentemente possono sembrare uguali. È necessario, quindi, analizzando il pentagramma, osservare la disposizione delle note, la presenza di eventuali alterazioni (quindi individuare la tonalità del brano), la presenza delle chiavi, il tempo e il numero delle battute.

- Quando un brano musicale prevede la presenza di più voci, che siano corali e/o strumentali, spesso è presente una guida, chiamata **partitura**. La partitura viene soprattutto utilizzata dal maestro durante le esecuzioni e consiste in una raccolta sulla stessa pagina delle parti delle singole voci del coro. Nella partitura, i righi musicali sono disposti uno sotto l'altro per permettere al maestro di avere sott'occhio tutte le parti³⁸. Questa guida rappresenta un elemento piuttosto importante nella fase di analisi e poi di raccolta dei documenti, soprattutto per rintracciare le parti delle singole voci.

Una volta individuati questi elementi, si è passati a una distinzione e poi a una raccolta dei singoli documenti. Grazie a questo lavoro, si è potuto constatare che gran parte dei documenti rilevati erano completi, cioè provvisti sia delle parti delle voci sia di quella dell'organo, o

³⁷ M. L. Moretti, A. Moretti, *Musica Nuova*, Torino, Petrini Editore, 1991, p. 116.

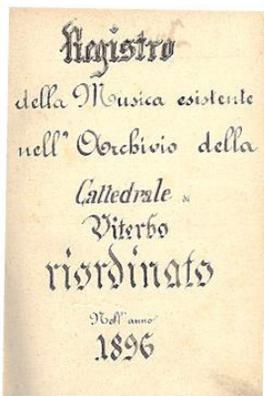
³⁸ Ivi, p. 136.

dell'harmonium o del basso continuo, che di solito fungeva da accompagnamento; alcuni erano scritti a mano, altri a stampa; alcuni erano rilegati in piccole cartelle, mentre altri in fogli sciolti.

Le difficoltà, però, si sono presentate per la maggior parte degli spartiti, poiché contenevano delle lacune causate dalla mancanza di alcune parti (della prima pagina e/o di pagine interne) o della partitura, forse perché andata perduta o perché non era mai stata presente.

2.2 L'ordinamento delle carte.

L'ordinamento delle carte è stato fatto grazie all'ausilio di due documenti molto importanti: il *Registro della Cappella musicale*, scritto nel 1896, e l'*Indice della Musica*.



Il primo documento è un'importante testimonianza di come veniva registrata la musica alla fine del XIX secolo. Il *Registro* al suo interno era composto da un indice delle categorie dei componimenti musicali e, nelle pagine successive, sono stati raccolti tutti i brani dell'Archivio musicale, suddivisi per categorie. Quest'ultime erano:

- Messe;
- Pezzi staccati nella Messa;
- Kyrie; Gloria e Credo staccati;
- Introito;
- Graduale e Sequentia;
- Offertori;
- Messe Funebri;
- Mottetti;
- Candelora, Ceneri, Quaresima Settimana Santa;
- Avvento e Natale;
- Pange Lingua;
- Tantum Ergo;
- Litanie;
- Te Deum;
- Sacre Canzoni;
- Inni;
- Salmi dei Vesper;
- Antifone e pezzi staccati a Vespero.

74				
Anni				
Numero della Carta	Autore	Denominazione	Intero o parziale	osservazioni
9	Ms. De	Masso Chio. Sordani, 1780	completo	
10	Delli	Opera int. - De. Maria Sordani - Sordani Sordani (Cantata, n. 1. 1780)	completo	
11	Sambiasi	Chio. Sordani, n. 1. 1780	completo	
12	Delli	Ms. Sordani - Sordani, 1780	completo	
13	Amisballe	Chio. Sordani, n. 1. 1780	completo	
14	Pasquali	Ms. Maria, Sordani n. 1. 1780	completo	
15	Heller	Cantata int. Maria, 1780	parziale	

I componimenti inseriti nel *Registro* sono stati suddivisi nelle loro categorie di riferimento tramite l'utilizzo di tabelle, le cui celle corrispondevano alle voci di:

- Numero d'ordine;
- Autori;
- Denominazioni;
- Completo o Incompleto;
- Osservazioni.

Il *numero d'ordine* era presente sia nella partitura destinata al maestro che nelle parti delle singole voci. Si tratta di un elemento molto importante, poiché garantiva l'appartenenza di questi documenti al *Registro*, permettendo, in questo modo, una maggiore semplicità nel processo di ordinamento dei documenti.

Il nome degli *Autori* ha reso possibile la conoscenza dei nomi dei compositori o eventuali maestri di cappella, che, probabilmente, si erano dedicati alla composizione di brani inediti oppure alla semplice trascrizione di brani già preesistenti.

Le *Denominazioni* indicavano il titolo dell'opera e il numero delle voci. È un elemento importante, perché contribuisce al processo di ordinamento delle carte.

Completo o Incompleto: si riferiva alle partiture che erano state trovate prive di alcune parti. In questo modo si è stati in grado di capire che le lacune rinvenute potevano già risalire ai tempi del *Registro*.



Le *Osservazioni* erano fatte dallo stesso redattore e potevano riguardare la rilegatura delle parti, eventuali mancanze e la loro collocazione con altri spartiti, appartenenti a un'altra categoria.

L'*Indice* è stato trovato sprovvisto della prima pagina, un elemento forse utile per avere maggiori informazioni che riguardavano l'autore e la data-

zione. Le ipotesi sono che tale documento possa essere stato scritto da più mani, visto che all'interno delle pagine si presentavano differenti calligrafie. Inoltre l'*Indice* poteva risalire a un periodo successivo al *Registro*, vista la presenza nell'*Indice* di alcuni documenti non catalogati dal *Registro*. La sua struttura risulta essere molto simile a quella del *Registro*: anche in questo caso sono state utilizzate delle tabelle, ma i componimenti non sono stati classificati in base al genere, ma sono stati semplicemente elencati.

Numero Progressivo dell'Archivio	Cantabile	Dettaglio
18	Messa	Sanctus
19	Messa	Intro - Gloria - Credo
20	Salmo di Nigam	Intro - Intro - Gloria - Sanctus - Credo - Evangelio
21	Mistico di claudia	Intro - Agnus - ?
22	Messa	Intro - Gloria - Credo
23	Messa	Intro - Gloria - Credo
24	Messa	Intro - Gloria - Credo
25	Messa	Intro
26	Mot. sac. del Sancto	Agnus - ?
27	Mot. sac. del Sancto	Intro - Credo
28	Messa	Intro - Gloria - Sanctus - Credo
29	Messa	Intro - Credo
30	Messa	Intro - Credo
31	Messa	Intro - Credo
32	Messa	Intro - Credo
33	Messa	Intro - Credo
34	Messa	Intro - Credo
35	Messa	Intro - Credo
36	Messa	Intro - Credo
37	Messa del cl. Sordani	Intro - Credo - Agnus

Numero della Voci	Qualità delle Voci	Parti numerate	Autore	Osservazioni
5	Intro - Gloria - Agnus	4	Selli	
8	Intro - Gloria - Credo	6	Selli	
5	Intro - Agnus - Gloria	40	Selli	
5	Intro - Agnus - Gloria		Selli	
6	Intro - Gloria - Credo - Agnus	40	Selli	
5	Intro - Agnus - Gloria		Sordani	
5	Intro - Gloria - Credo	4	Selli	
5	Intro - Agnus - Gloria	5	Sordi	
5	Intro - Agnus - Gloria		Selli	
5	Intro - Agnus - Gloria		Selli	
5	Intro - Gloria - Credo	3		
1	Intro	1		
1	Agnus	1	Sordi	
1	Intro	1	Sordi	
1	Intro			
5	Intro - Agnus - Gloria	3	Sordi	
3	Intro - Gloria - Credo	3	Sordi	

Le voci presenti in ciascuna cella delle tabelle sono:

- Numero progressivo dell'Archivio;
- Cantabile;
- Dettaglio;
- Numero delle Voci;
- Qualità delle Voci;
- Parti numerate;
- Autore;
- Osservazioni.

Il *Numero Progressivo* delle voci era il numero che veniva dato al brano nel momento dell'elencazione.

Cantabile indicava il genere del brano, ovvero se si trattava di una Messa o di Inno.

Dettaglio era il titolo dell'opera.

Il *Numero delle Voci* era la quantità delle voci presenti all'interno di un canto.

La *Qualità delle Voci* determinava la tipologia delle voci: Tenore, Basso, Soprano, Contralto.

Parti numerate indicavano il numero delle parti presenti.

Autore era il nome dell'autore.

Le *Osservazioni* riguardavano le condizioni dell'opera: se non era presente la partitura, oppure mancavano le cosiddette "particelle" (le parti delle voci), oppure non risultava essere presente il brano, indicando così la voce "manca".

2.3 Terza fase: creazione di un catalogo tramite il software "WinIsis".

Dopo aver raccolto tutti i documenti e riordinati, seguendo il *Registro*, si è passati alla fase di catalogazione. Per questo tipo di lavoro è stato utilizzato "CDS/Isis", un programma informatico per la realizzazione di banche dati. Questo programma è stato sviluppato dall'UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), l'organizzazione delle Nazioni Unite dedicata alla salvaguardia del patrimonio culturale ed allo sviluppo della cultura³⁹.

Le prime versioni Dos risalgono al 1985; dieci anni dopo è stata creata una versione per il sistema operativo Windows, a causa di una forte richiesta fatta dagli archivisti e dai bibliotecari. Il programma è stato compilato secondo una combinazione di vari linguaggi, in maggior parte C e C++, mentre la versione precedente in Dos si era basata sul Pascal. La versione per Windows, quella utilizzata per la creazione della banca dati presa in esame, aveva una struttura ad interfaccia grafica estremamente *user friendly* e che consentiva una possibilità di gestione, di realizzazione di interfacce e di collegamenti estremamente flessibile⁴⁰.

Il programma è stato strutturato per la gestione d'informazioni di lunghezza variabile. Le schede sono costituite da "campi", o "fields" con i dati che riempiono ogni record; i "fields" possono contenere dei sotto-

³⁹ *Nuovissima Enciclopedia De Agostini*, voce "UNESCO", vol. XI, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., p. 160.

⁴⁰ F.Andreini, G.L.Betti, *Winisis e Teca: un'applicazione bibliografica ad uso libero realizzata con Winisis 1.5 e Teca*, Firenze, Saperfare srl edizioni, 2004, pp. 5-10.

campi denominati “subfields”⁴¹.

Il realizzatore della struttura della banca dati aveva la possibilità di poter decidere come impostarla, definendo i campi costitutivi dei records, quali di essi potevano essere oggetto di ricerca e come stampare le schede secondo un linguaggio di formattazione che gestiva la visualizzazione su monitor e l’aspetto per la stampa cartacea⁴².

La banca dati, realizzata in seguito alla progettazione iniziale, poteva essere modificata e stampata a piacimento anche in seguito, aumentando il numero dei campi o diminuendolo a seconda delle esigenze. Le eventuali modificazioni dovevano rimanere coerenti rispetto al progetto iniziale⁴³.

Per poter gestire il programma si rende necessaria la conoscenza del suo linguaggio di programmazione, che può essere appreso attraverso l’uso di una manualistica abbastanza dettagliata offerta dalla DBA.

La DBA è un’associazione *non-profit* nata nel 1990, con sede a Firenze, che ha lo scopo di diffondere i sistemi informativi per la documentazione, le biblioteche, gli archivi e promuovere ricerche, nuove applicazioni, interventi di formazione e di contribuire a superare le nuove disuguaglianze derivanti dalle barriere informatiche (*digital divide*). Fa parte della società “Toscana Formazione”, una rete di agenzie formative accreditate con sedi a Firenze, Livorno, Arezzo, Grosseto e Siena dedicate alla gestione di progetti di formazione continua. Quest’organizzazione sviluppa applicazioni software, progetta e realizza sistemi informativi documentali, pubblica manuali e cataloghi a stampa e su CD-ROM, realizza progetti finanziati dall’Unione Europea e svolge attività di formazione. È interamente finanziata dai soci e grazie ai servizi prestati anche a terzi⁴⁴.

Il programmatore esperto può inserire nuove applicazioni e filtri; sono inoltre previste opzioni per la pubblicazione di schede on-line. Il programma WinIsis consente anche di realizzare collegamenti ad altri

⁴¹ Ivi, pp. 18-25.

⁴² Ivi, pp. 51-68.

⁴³ Ivi, pp. 69-71.

⁴⁴ <http://www.dba.it/dba/modules/smartsection/item.php?itemid=1>

archivi multimediali, strutturando così una serie di banche dati connesse tra loro che garantiscono al ricercatore l'accesso ad un centro di documentazione ricco di informazioni⁴⁵.

I campi delle schede della banca dati presa in esame sono impostati in questo modo:

- Segnatura originale;
- Segnatura definitiva;
- Momento liturgico;
- Autore;
- Denominazione;
- Numero voci;
- Tipologia voci;
- Partitura;
- Osservazioni;
- Formato;
- Datazione;
- Note;
- Dati biografici autore;
- Redattore scheda;
- Data di redazione.

La *Segnatura originale* indica la data da un numero progressivo presente sul documento originale e serve per la collocazione e individuazione dello stesso.

La *Segnatura definitiva* è sempre un'indicazione data da un numero, ma a differenza di quella originale, non si trova sul documento originale, ma era impostato dall'utente che si stava occupando della banca dati.

Il *Momento liturgico* fa riferimento al momento in cui quel determinato canto veniva eseguito durante la celebrazione liturgica.

L'*Autore* è colui che aveva composto o copiato il brano musicale.

La *Denominazione* è il titolo dell'opera presa in esame, che di solito è presente nella parte superiore del documento insieme al nome dell'autore.

Il *Numero voci* indica le voci del coro (contralto, tenore, basso, sopra-

⁴⁵ Ivi.

no) che si occupano dell'esecuzione del canto.

La *Tipologia voci* indica la modalità della voce utilizzata durante l'esecuzione, che poteva essere concertata, corale, piena.

La *Partitura* indica se le parti musicali di quel determinato brano erano state trovate integre e senza lacune, definendo così la partitura "completa", altrimenti era considerata "incompleta".

Le *Osservazioni* possono riguardare la datazione dell'opera, che, però, non era sempre presente, oppure veniva indicato se il brano presentava solo la partitura.

Il *Formato* fa riferimento alla tipologia di foglio utilizzato per il brano musicale. Solitamente gli spartiti musicali si presentano con fogli "verticali", di dimensioni simili a un foglio A4, o con quelli "orizzontali", di dimensioni nettamente inferiori.

La *Datazione* riguardava l'anno di composizione del brano.

Le *Note* sono le osservazioni fatte dall'utente che si sta occupando della compilazione della banca dati. Riguardano la descrizione della presentazione delle singole partiture, che potevano riguardare la rilegatura, la copertina, eventuali fogli incollati, mancanze, stato di deterioramento.

I *Dati biografici dell'autore* sono le notizie biografiche sull'autore stesso, precisamente gli anni di nascita e di morte. In alcuni casi viene anche indicato se l'autore era stato il maestro della Cappella di Viterbo.

Il *Redattore scheda* indica il nome dell'utente che si era occupato della realizzazione della banca dati.

La *Data di redazione* indica il giorno in cui era stato fatto il lavoro di redazione.

Qui sotto è stato riportato, in formato word, un esempio tratto dal lavoro svolto direttamente dal programma WinIsis:

000001
Segnatura originale (1): 3
Segnatura definitiva (2): 3
Momento liturgico (3): Messa
Autore (4): Giuseppe <u>Delli</u>
Denominazione (13): Voce Brevissima per Cappella, Messa a quattro voci concertata
Numero voci (5): 4: Soprano o tenore 2°, Basso 2°, Basso, Tenore 1°, Basso 1°
Tipologia voci (6): Concertata
Partitura (7): Completa
Formato (15): Orizzontale
Note (10): La partitura presenta alcune parti distaccate, all'interno cartellette per ogni voce, Sul piatto anteriore presenta un disegno in carta incollato
Dati biografici autore (14): 1815-1828 maestro della Cappella Musicale
Redattore scheda (11): Deborah <u>Guerrini</u>
Data di redazione (12): 11/10/12

2.2.4 Osservazioni.

È opportuno aggiungere alcune riflessioni sullo stato dei documenti trovati oggi rispetto a quelli che sono stati ordinati nel 1896.

Secondo il *Registro*, il numero totale dei brani musicali era di 305; attualmente, calcolando le parti riportate sul *Registro*, quelle che attualmente sono rimaste, quelle aggiunte dopo il 1896 e togliendo quelle venute a mancare, risultano in tutto 305.

Nelle tabelle sono indicati i componimenti analizzati e catalogati, che sono stati raggruppati in base al genere, seguendo il *Registro*. Tali tabelle indicano il numero dei componimenti catalogati nel *Registro* e quelli che non sono stati attualmente rinvenuti, il numero di quelli analizzati oggi, quelli che sono stati aggiunti negli anni successivi al 1896 e le date della composizione più antica e di quella più recente.

Messe

Totale dei brani secondo il <i>Registro</i> .	50
Totale dei brani oggi.	48
Numero dei brani del <i>Registro</i> che sono oggi mancanti.	14

Numero delle parti aggiunte dopo il 1896.	10
Date dei brani (il più antico e il più recente).	1845 - 1907
Numero delle partiture e delle parti delle voci scritte a mano.	332: 33 partiture e 299 parti delle voci
Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa.	11: 5 partiture e 6 parti delle voci del coro.

Pezzi staccati nella Messa

Totale brani del <i>Registro</i> .	29
Totale dei brani oggi.	27
Numero dei brani del <i>Registro</i> che sono oggi mancanti.	9
Numero delle parti aggiunte dopo il 1896.	7
Date dei brani.	1870-1891
Numero delle partiture e delle parti delle voci scritte a mano.	111: 18 partiture e 93 parti delle voci.
Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa.	0

Kyrie, Gloria e Credo staccati

Totale dei brani del <i>Registro</i> .	26
Totale dei brani oggi.	37
Numero dei brani del <i>Registro</i> che sono oggi mancanti.	2
Numero delle parti aggiunte dopo il 1896.	13
Date dei brani.	10/11/1844 - 24/04/1899
Numero delle partiture e delle parti delle voci scritte a mano.	213: 26 partiture e 187 parti delle voci
Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa.	1 partitura

Introito

Totale dei brani del <i>Registro</i>	5
Totale dei brani oggi.	1
Numero dei brani del <i>Registro</i> che sono oggi mancanti.	4
Numero delle parti aggiunte dopo il 1896.	0
Date dei brani.	Senza data
Numero delle partiture e delle parti delle voci scritte a mano.	4 parti delle voci

Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa. 0

Graduale e Sequentia

Totale dei brani del *Registro*. 15

Totale dei brani oggi. 12

Numero dei brani del *Registro* che sono oggi mancanti. 5

Numero delle parti aggiunte dopo il 1896. 2

Date dei brani. 16/6/1882 -1863

Numero delle partiture e delle
parti delle voci scritte a mano. 41: 17 partiture e 24 parti delle voci.

Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa. 1 partitura

Offertori

Totale dei brani del *Registro*. 19

Totale dei brani oggi. 16

Numero dei brani del *Registro* che sono oggi mancanti. 2

Numero delle parti aggiunte dopo il 1896. 1

Date dei brani. 1824-1897

Numero delle partiture e delle
parti delle voci scritte a mano. 49: 12 partiture e 37 parti delle voci.

Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa. 3 partiture

Messe funebri

Totale dei brani del *Registro*. 8

Totale dei brani oggi. 4

Numero dei brani del *Registro* che sono oggi mancanti. 7

Numero delle parti aggiunte dopo il 1896. 3

Date dei brani. Senza data

Numero delle partiture e delle
parti delle voci scritte a mano. 17: 2 partiture e 15 parti delle voci

Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa. 0

Mottetti

Totale dei brani del *Registro*. 34

Totale dei brani oggi. 20

Numero dei brani del <i>Registro</i> che sono oggi mancanti.	19
Numero delle parti aggiunte dopo il 1896.	5
Date dei brani.	09/06/1886-860
Numero delle partiture e delle parti delle voci scritte a mano.	80: 16 partiture e 64 parti delle voci
Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa.	2 partiture

Candelora, Ceneri, Quaresima, Settimana Santa

Totale dei brani del <i>Registro</i> .	14
Totale dei brani oggi.	17
Numero dei brani del <i>Registro</i> che sono oggi mancanti.	1
Numero delle parti aggiunte dopo il 1896.	4
Date dei brani.	1824-1884
Numero delle partiture e delle parti delle voci scritte a mano.	73: 13 partiture e 60 parti delle voci
Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa.	0

Avvento e Natale

Totale dei brani del <i>Registro</i> .	5
Totale dei brani oggi.	6
Numero dei brani del <i>Registro</i> che sono oggi mancanti.	0
Numero delle parti aggiunte dopo il 1896.	1
Date dei brani.	1816-1889
Numero delle partiture e delle parti delle voci scritte a mano.	22: 5 partiture e 17 parti voci
Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa.	0

Pange Lingua

Totale dei brani del <i>Registro</i> .	10
Totale dei brani oggi.	11
Numero dei brani del <i>Registro</i> che sono oggi mancanti.	2
Numero delle parti aggiunte dopo il 1896.	3
Date dei brani.	1863-1895
Numero delle partiture e delle parti delle voci scritte a mano.	56: 8 partiture e 48 parti delle voci

Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa. 0

Tantum Ergo

Totale dei brani del *Registro*. 13

Totale dei brani oggi. 13

Numero dei brani del *Registro* che sono oggi mancanti. 4

Numero delle parti aggiunte dopo il 1896. 4⁴⁶

Date dei brani. 1854-1893

Numero delle partiture e delle
parti delle voci scritte a mano. 53: 8 partiture e 45 parti delle voci

Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa. 2 partiture

Litanie

Totale dei brani del *Registro*. 9

Totale dei brani oggi. 18

Numero dei brani del *Registro* che sono oggi mancanti. 3

Numero delle parti aggiunte dopo il 1896. 12

Date dei brani. 1814- 887

Numero delle partiture e delle
parti delle voci scritte a mano. 82: 14 partiture e 68 parti delle voci

Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa. 0

Te Deum

Totale dei brani del *Registro*. 5

Totale dei brani oggi. 5

Numero dei brani del *Registro* che sono oggi mancanti. 1

Numero delle parti aggiunte dopo il 1896. 1

Date dei brani. Senza data

Numero delle partiture e delle
parti delle voci scritte a mano. 22: 4 partiture e 18 parti delle voci

Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa. 0

⁴⁶ In alcune di queste parti è presente una segnatura originale che non corrisponde affatto al "Registro" di Guerra, forse faceva riferimento a un altro registro.

Sacre Canzoni

Totale dei brani del <i>Registro</i> .	4
Totale dei brani oggi.	10
Numero dei brani del <i>Registro</i> che sono oggi mancanti.	2
Numero delle parti aggiunte dopo il 1896.	8
Date dei brani.	1850-1875
Numero delle partiture e delle parti delle voci scritte a mano.	19: 5 partiture e 14 parti delle voci
Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa.	3 partiture

Inni

Totale dei brani del <i>Registro</i> .	15
Totale dei brani oggi.	17
Numero dei brani del <i>Registro</i> che sono oggi mancanti.	1
Numero delle parti aggiunte dopo il 1896.	3
Date dei brani.	1863-1890
Numero delle partiture e delle parti delle voci scritte a mano.	79: 10 partiture e 69 parti delle voci
Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa.	2 partiture

Salmi dei Vespri

Totale dei brani del <i>Registro</i> .	39
Totale dei brani oggi.	38
Numero dei brani del <i>Registro</i> che oggi sono mancanti.	7
Numero delle parti aggiunte dopo il 1896.	6
Date dei brani.	1836-1910
Numero delle partiture e delle parti delle voci scritte a mano.	243: 30 partiture e 213 parti voci
Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa.	4 partiture

Antifone e Pezzi staccati a Vespero

Totale dei brani del <i>Registro</i> .	4
Totale dei brani oggi.	6
Numero dei brani del <i>Registro</i> che oggi sono mancanti.	0
Numero delle parti aggiunte dopo il 1896.	2

Date dei brani.	08/04/1893
Numero delle partiture e delle parti delle voci scritte a mano.	23: 6 partiture e 17 parti delle voci
Numero delle partiture e delle parti delle voci a stampa.	0

È opportuno fare alcune osservazioni:

- Le datazioni presenti non possono essere considerate delle informazioni assolute, anche se possono indicare effettivamente quali sono le parti più antiche e quelle più recenti. Ciò è dato dal fatto che non tutti i documenti presentano un'indicazione temporale precisa.
- In alcuni casi è solo presente la partitura del maestro e mancano del tutto gli spartiti destinati alle singole voci del coro; in altri soltanto le parti e, solo in poche occasioni, troviamo la documentazione completa.
- Non tutti i documenti presenti sono stati catalogati: ciò è causato dalla mancanza di elementi rilevanti per l'identificazione del componimento.
- Non è sempre possibile indicare quando la composizione possa essere considerata un originale. Generalmente, si considerano tali quelli che sono stampati e che presentano il marchio del copyright, ma nel XIX secolo non esistevano tali normative. La situazione diventa più complicata nel caso in cui ci troviamo di fronte a documenti manoscritti: molto spesso i maestri potevano riscrivere a mano dei brani, per apportare delle modifiche musicali, oppure ne potevano comporre degli inediti in esclusiva per la chiesa di riferimento o per una particolare festività. Tali elementi, però, non sono sufficienti per determinare l'originalità dello spartito.
- Alcune composizioni non presentano affatto la segnatura originale, altri, invece, due, di cui una appartiene al *Registro*; in alcuni esempi, come nel caso dei *Tantum Ergo*, la segnatura originale presente non corrisponde affatto al *Registro*.
- Per quanto riguarda le condizioni fisiche, in alcuni casi i documenti sono stati trovati in buono stato. In altri, però, sono stati trovati con pagine mancanti o strappate oppure con macchie date dall'umidità. Questo è dovuto a una mancata attenzione, avvenuta probabilmente a seguito del lavoro del 1896. Questo è dimostrato dal fatto che i docu-

menti sono stati trovati in maniera disordinata nonostante il lavoro di ordinamento realizzato in quell'anno.

- Altro aspetto da notare è la mancata presenza dei brani indicati nel *Registro*. Le cause possono essere molteplici: forse sono stati prelevati dagli stessi maestri o compositori o anche dagli stessi componenti del coro o da terzi sconosciuti.

- Dai dati rilevati si può constatare che il numero dei componimenti dedicati alla messa o a parti di essa sono maggiori rispetto a quelli dedicati a particolari ricorrenze, quali la *Pasqua* o il *Natale*. Ciò è forse dato da un uso maggiore delle opere per la messa, proprio perché celebrati nella maggior parte dei giorni dell'anno.

- Fortunatamente, in gran parte dei documenti, sono stati indicati i nomi dei compositori: il che è molto utile per poter individuare, attraverso approfondite ricerche, i maestri che avevano collaborato nella Cappella musicale di Viterbo.

Come abbiamo già detto, attualmente i documenti sono stati riordinati in base al genere, seguendo l'ordine del *Registro*. Riguardo a quelli non registrati, sono stati disposti in base allo stesso criterio, osservando le medesime caratteristiche, quali, per esempio, il titolo.

Per chi fosse interessato a fare una ricerca, può partire dal database di "Winisis" per individuare il componimento preso in esame e capire a quale genere esso appartiene, qui indicato come "Momento liturgico". In questo modo, potrà facilmente avere le informazioni principali che lo riguardano e la collocazione del documento interessato.

3. Creazione di schede cartacee SBN.

Nel 2015 i documenti dell'Archivio musicale sono stati nuovamente presi in esame per la creazione di un nuovo catalogo cartaceo, in cui sono stati adottati i criteri suggeriti dall'ICCU.

L'ICCU, Istituto Centrale per il Catalogo Unico, ha il ruolo di gestire il catalogo online delle biblioteche italiane e il servizio di prestito interbibliotecario e fornitura dei documenti. Inoltre si occupa dei censimenti dei manoscritti, delle edizioni italiane del XVI secolo e di tutte le biblioteche del nostro paese elaborando standard e linee guida per la catalogazione e la digitalizzazione. L'obiettivo principale di questo ente è

quello di creare un legame di cooperazione tra le biblioteche, per garantire servizi di uguale livello su tutto il territorio nazionale. Tale cooperazione avviene attraverso SBN (Servizio Bibliotecario Nazionale). Poiché le biblioteche hanno il compito di catalogare il materiale bibliografico posseduto, a supporto di tale attività, l'ICCU ha la responsabilità di diffondere delle norme standard. L'Istituto ha come referente la Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali (**DGBIC**), che ha le funzioni di coordinamento nell'ambito di SBN e dei progetti di catalogazione realizzati mediante l'uso delle tecnologie dell'informazione⁴⁷.

SBN è la rete delle biblioteche italiane promossa dal **MiBACT** (Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo) con la collaborazione delle Regioni e delle Università e coordinata dall'ICCU. Questo servizio consente di poter accedere al catalogo collettivo delle biblioteche che hanno aderito. Sono, per lo più, biblioteche statali e locali, universitarie e di istituzioni pubbliche e private. I membri aderenti sono raggruppati in Poli locali, all'interno dei quali gestiscono tra loro i servizi con procedure automatizzate. I Poli sono collegati al nodo centrale della rete: l'Indice SBN, gestito dall'ICCU⁴⁸.

A partire dal 1997, il patrimonio informativo contenuto nell'Indice SBN è disponibile all'utenza mediante il sistema OPAC (Online Public Access Catalog), ossia il Catalogo SBN aperto al pubblico⁴⁹. Questa base dati comprende attualmente materiale antico (pubblicazioni monografiche a stampa dal XV secolo fino al 1830), moderno (pubblicazioni monografiche, comprese registrazioni periodiche senza limiti di data a partire dal 1831), musica (musica manoscritta, musica a stampa e libretti per musica), grafica e cartografia⁵⁰.

La musica rappresenta una parte considerevole del patrimonio delle biblioteche e del catalogo SBN: a partire dal 1987, venne creata una base dati sul materiale musicale, che oggi ha raggiunto un numero di 700.000 registrazioni bibliografiche. La guida alla catalogazione è stata

⁴⁷ <http://www.iccu.sbn.it/opencms/opencms/it/>

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

redatta da un gruppo di esperti di catalogazione della musica con il coordinamento dell'ICCU. Il gruppo si è anche più volte confrontato con la Commissione REICAT (Regole Italiane di Catalogazione), alla quale ha fornito un supporto specialistico e da cui ha ricevuto preziose indicazioni per l'armonizzazione delle regole di catalogazione della musica con quelle di tutti gli altri tipi di materiali⁵¹. Durante la compilazione delle schede, è stato necessario seguire le regole di catalogazione, appunto REICAT, con lo scopo di mantenere univoca la descrizione. In questo modo, è stata redatta una scheda modello contenente le parti in cui inserire le informazioni. Qui sotto è stato riportato un esempio tratto dall'Archivio della Cappella musicale di Viterbo:

Analizziamo ogni singola voce:

Tipo documento: viene indicata la tipologia di documento che stiamo analizzando. Nel caso di opere musicali può trattarsi di “musica manoscritta” o di “musica a stampa”.

Autore principale: viene indicato il nome dell'autore/compositore del brano. Il nome della persona può essere sia in forma diretta che inversa. Oppure può trattarsi di nomi di enti (per es. Accademia filarmonica) o di enti a carattere temporaneo⁵².

Titolo: viene indicato il titolo del brano. Il titolo può essere costituito da un'espressione che identifica l'opera pubblicata (per es. *Beatus vir*) o da termini che identificano un genere (per es. “messa”) o da elementi identificativi della composizione, che sono il mezzo di esecuzione, la tonalità, la numerazione (per esempio *Pange lingua* “in Fa maggiore”) oppure il titolo può consistere nel nome di una persona o di un ente responsabile⁵³.

Presentazione: viene indicata la forma in cui è materialmente disposta la notazione musicale⁵⁴. In questi casi si scrive “partitura”, se è presente solo la partitura; “parti” se sono presenti solo le singole parti;

⁵¹ *Guida alla catalogazione in SBN Musica*, Roma, ICCU, 2012, p. 23.

⁵² Ivi, pp. 337-348

⁵³ Ivi, pp. 89-90.

⁵⁴ Ivi, p. 123.

12 – <i>Pange lingua</i> (8) di Medori
Tipo documento: Musica manoscritta
Autore principale: Medori, Angelo <1834-1894>
Titolo: <i>Pange lingua</i> / a tre voci / di A. Medori
Presentazione: partitura e parti
Edizione: Viterbo, 1881
Descrizione fisica: 1 partitura e parti (cc. 7), 294x214 mm (partitura), 300x218 mm (parte), 278x219 mm (parte), 288x231 mm (parti); rilegatura mobile, fogli sciolti
Segnatura: pang07
Note generali: E' composta di un fascicolo e sei fogli sciolti.
Dati di composizione:
<ul style="list-style-type: none"> • Forma pange lingua • Org. sint. 3 v (coro), 1 str. • Org. Analit. T1, T2, B (coro), organo
Variante del titolo: [incipit testuale] <i>Pange lingua gloriosi corporis</i>
Nomi: [compositore] Medori, Angelo
Incipit: [Movimento] 1.1, [voce/strumento] T1, T2, B (coro) organo, [forma] pange lingua, [tonalità] F, [chiave] C-4; F-4; G, [alterazioni] bB, [misura] 2/4, [contesto musicale] 4CF/4ED/4G8DE/4F8C-/ , [incipit testuale] <i>Pange lingua gloriosi corporis</i>
Lingua pubblicazione: latino e italiano

“partitura e parti” se sono presenti sia le parti che la partitura.

Edizione: si intende il luogo di pubblicazione dell’opera⁵⁵.

Descrizione fisica: in quest’area viene indicata la consistenza numerica del materiale. Innanzitutto viene indicato il numero delle partiture presenti, si specifica la categoria cui il materiale appartiene (partitura, parti, etc.), poi il numero delle pagine o delle carte e, infine, le dimensioni in millimetri⁵⁶.

Segnatura: si tratta della collocazione del documento all’interno del luogo in cui è conservato⁵⁷.

Note generali: vengono inserite le annotazioni. In questo caso è stato indicato se la partitura è stata trovata completa o incompleta (se manca la partitura o le singole parti o tutte le parti).

Dati di composizione: in questo campo si inseriscono la forma musicale e l’organico presente (il numero e il nome delle voci e/o degli strumenti).

Variante del titolo: si inserisce il titolo alternativo dell’opera, se presente.

⁵⁵ Ivi, p. 190.

⁵⁶ Ivi, pp. 141-154.

⁵⁷ <http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/glossario.jsp>

Nomi: si inseriscono i nomi del compositore e del copista (quest'ultimo se presente).

Incipit: questo campo è fondamentale per identificare la fonte e la composizione⁵⁸. Esso è costituito da un insieme di campi, che sono: il numero di movimento, il nome delle voci e/o degli strumenti, la forma musicale, la tonalità, le chiavi, le alterazioni, la misura, il contesto musicale (vengono trascritte in codice le prime battute del brano) e, infine, l'incipit testuale (le parole che sono presenti sotto alle battute prese in considerazione).

Lingua pubblicazione: la lingua della pubblicazione.

Collocazione: la collocazione attuale in archivio.

Osservazioni: eventuali.

Come per le schede redatte da WinIsis, da quelle SBN si sono potute ricavare informazioni utili che riguardano i singoli documenti analizzati. Innanzitutto, in questo tipo di catalogazione, le informazioni non riguardano soltanto l'aspetto archivistico, ma anche quello musicale.

Un primo esempio riguarda la voce "Incipit": avere davanti le prime battute della composizione permette al ricercatore, se intenditore di musica, di poter avere in qualche modo davanti ai propri occhi il componimento.

Secondo aspetto importante è il nome dell'autore: è un dato che non può essere sempre presente, poiché non in tutti i documenti vi è indicato un nome, ma ci permette di individuare il periodo in cui è stata composta l'opera e conoscere il contesto storico in cui è stata presentata.

Il titolo e la variante del titolo (ove presente) permettono di avere un'idea della categoria o del momento liturgico a cui appartiene quel componimento.

Dal punto di vista archivistico, è importante conoscere la consistenza del documento: per questo motivo le voci "Note generali" e "Descrizione fisica" permettono di avere un'idea chiara di come si presentano i documenti, poiché vengono indicate le dimensioni, il numero dei fogli e il tipo di rilegatura.

⁵⁸ Guida alla catalogazione in SBN Musica, op. cit., p. 175.

4. Le schede cartacee secondo il modello previsto da SBN:

Il numero delle schede redatte è in totale 392 e sono state riportate in formato digitale, tramite il programma Office Word, poi trasferite in Pdf e disponibili alla pagina <https://www.settecitta.eu/spartiti>.



Le schede sono state suddivise in categorie, di cui riportiamo gli elenchi nelle pagine successive.

4.1 Parti in base al genere.

In quest'elenco sono riportate le composizioni suddivise in base al momento liturgico. Esse sono state rinvenute prive del nome dell'autore e della data. I criteri utilizzati per questo tipo di classificazione seguono il modello del *Registro*.

Momenti della Messa.

I momenti della Messa erano le composizioni che accompagnavano le diverse fasi della celebrazione liturgica, ovvero l'entrata, le lezioni, l'offertorio e la comunione. Quelle che fanno parte di questa categoria sono:

- 1- Le quattro assoluzioni per la morte dei vescovi.
- 2- Introito
- 3- Canzone per il SS. Cuore
- 4- *Tantum ergo* per la processione del *Corpus Domini*
- 5- *Pange lingua*
- 6- *Te Deum*
- 7- *Domine Deus*
- 8- *Laudamus* (duetto)
 - 8.1- *Quoniam* e *Cum Sancto Spiritu*
 - 8.2- Terzetto "*qui tollis qui sedes*"
- 9- *Kyrie*
- 10- *Quoniam et Cum Santo Spiritu*

- 11- *Quoniam et Cum Sancto Spiritu*
- 12- *Laudamus e Gratias*
- 13- *Quoniam e Credo*
- 14- *Kyrie*
- 15- Invitatorio
- 16- Salmi Avvento “no titolo”
- 17- Responsori dell’Avvento “senza titolo”
- 18- *Venite adoremus*

Messe.

I componimenti intitolati “Messe” raccoglievano le parti che accompagnavano l’intera messa. Esse erano: *Kyrie, Gloria, Credo* (gregoriano), *Sanctus e Agnus Dei*.

Il **Kyrie** in origine faceva parte di un testo litanico, che veniva recitato prima della liturgia sacrificale⁵⁹. Tra il VI e l’VIII secolo occupò la posizione iniziale della messa romana, dopo l’Introito (il canto che introduce la celebrazione eucaristica⁶⁰).

Il **Credo**, venne adottato dai Carolingi nell’VIII secolo, ma non fu cantato a Roma fino all’XI secolo⁶¹. Nel Medioevo esistevano tre testi diversi del Credo, ma nella liturgia della Messa fu utilizzata la versione del Credo di Nicea. Entrò a far parte della Messa gregoriana nel 798, secondo un decreto del Concilio di Aquisgrana e fu adottato a Roma nel 1014 su richiesta dell’imperatore Enrico II. Originariamente il Credo veniva recitato durante il rito battesimale⁶².

Il **Sanctus** era un canto che indicava un passaggio di funzione, come la parte finale di un’orazione, e presentava un repertorio piuttosto esiguo fino al XI secolo, ma che aumentò a partire dal XII secolo.

L’**Agnus Dei** fu introdotto dal papa Sergio I (687–701) ed era cantato

⁵⁹ Jean Jacques Nattiez, *Enciclopedia della musica*, volume I, Milano, Giulio Einaudi editore, 2006, p. 59.

⁶⁰ Fulvio Rampi, Massimo Lattanzi, *Manuale di canto gregoriano*, Cremona, 1998, pp. 109-110.

⁶¹ Ivi, p. 43.

⁶² Ivi, p. 60.

dal clero e dall'assemblea per accompagnare la frazione del pane, nella liturgia eucaristica, oppure durante lo scambio di pace⁶³.

Le Messe trovate all'interno dell'Archivio musicale sono:

- 1- Messa "Zu ekren desk l Petrus"
- 2- Messa senza titolo
- 3- Messa *Kyrie* (violoncello e basso)
- 4- Messa "senza titolo"
- 5- *Kyrie* "senza titolo"
- 6- Messa a tre voci
- 7- Messa a quattro voci concertata
- 8- Messa "senza titolo"

Offertorio.

L'Offertorio accompagnava la presentazione e la preparazione dei doni sull'altare per la celebrazione. Col passare del tempo, il canto fu sostituito dall'organo e da una musica di circostanza⁶⁴. I documenti rinvenuti sono:

- 1- Offertorio (1)
- 2- Offertorio *Confirma hoc Deus*
- 3- Offertorio *Institorium animae*
- 4- Offertorio (5)
- 5- Offertorio (8)
- 6- Offertorio (13)
- 7- Offertorio

Sequenza.

Si trattava del canto che veniva eseguito durante la celebrazione eucaristica, prima della lettura del Vangelo. Nacque nell'XI secolo nei monasteri francesi e venne inserito nella liturgia della Messa dopo il canto dell'Alleluia. Solo a partire dal XVI secolo, con la riforma del Concilio di Trento, venne emesso un divieto di usare le sequenze nella liturgia, ad eccezione di alcune. Quest'ultime rimasero presenti anche a seguito della

⁶³ Ivi, pp. 59-60.

⁶⁴ Ivi, pp. 118-119.

riforma liturgica del Concilio Vaticano II⁶⁵. Nell'Archivio sono presenti:

- 1- Sequenza (6)
- 2- Sequenza (9)
- 3- Sequenza per la festa di s. Benedetto
- 4- *Dies irae* (sequenza)
- 5- *Dies irae* (sequenza2)
- 6- Alleluia “senza titolo” (sequenza)

Inni.

Gli inni erano i componimenti in lode di Dio, della Vergine Maria e dei Santi ed erano costituiti da strofe metriche o ritmiche. Venivano cantati dal coro e accompagnati da strumenti musicali. Erano caratterizzati da una struttura strofica e nel canto liturgico cristiano erano destinati alle celebrazioni religiose. In origine, la parola “inno” fu utilizzata nel linguaggio dei cristiani per indicare salmi o canti biblici. In seguito, il significato fu mutato in componimento in lode di Dio, della SS. Trinità, della Vergine e dei santi⁶⁶.

- 1- Inno (2)
2. Inno (8)
- 3- *Hymnus unius Martyris*
- 4- Inno “senza titolo”

Litanie.

Le litanie erano i canti di preghiere e di supplica o d'intercessione. Il termine derivava dal greco *λιτάνεια*, “preghiera”. Dal punto di vista stilistico, si presentava come una formula concisa mediante la quale l'assemblea cristiana si unisce nella preghiera. La struttura attuale risale al periodo medievale, composta da una prima parte, che era un'invocazione incisiva e breve, seguita dalla supplica dell'assemblea⁶⁷.

- 1- *Kyrie*

⁶⁵ Ivi, p. 112.

⁶⁶ Enciclopedia cattolica, voce “Inno”, vol. VI, Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1949, pp. 210-211.

⁶⁷ Ivi, voce “Litania”, vol. VII, pp. 1417-1420.

- 2- Senza titolo e senza autore
- 3- Litanie
- 4- Litanie a tre voci
- 5- Litanie della Beata Vergine
- 6- Litanie
- 7- Litanie “senza titolo”
- 8- Litania “senza titolo”

Mottetti.

Erano dei componimenti la cui origine derivava dall'*Ars antiqua* (scuola di Parigi, sec. XIII) e contemporaneamente dall'arte trovadorica. In tale periodo, il mottetto si presentava a due o tre voci (raramente quattro), che avevano ognuna un testo diverso dall'altra. La voce più grave della composizione era il *tenor*, a cui era affidata una melodia gregoriana. Il primo libro di mottetti fu pubblicato da Giovanni Pierluigi da Palestrina nel 1563. Il mottetto ebbe successo anche nei secoli XVII e XVIII⁶⁸.

- 1- Mottetto (27) *Caro mea*
- 2- Mottetto (27) *Venite filii*
- 3- *Benedictus*
- 4- Mottetto *Panis angelicus*
- 5- Mottetto *O salutaris hostia*

Gloria.

Il Gloria era un canto costruito a somiglianza dell'acclamazione delle schiere celesti presente nel Vangelo di Luca. Alcune melodie erano estremamente semplici e per la maggior parte erano ricche di tropi, ovvero introduzioni ad ogni invocazione⁶⁹.

- 1- *Kyrie e Gloria* (4)
- 2- *Gloria*
- 3- *Gloria*
- 4- *Santa Maria*
- 5- *Gloria*

⁶⁸ Ivi, voce “Mottetto”, vol. VIII, pp. 1485-1486.

⁶⁹ Jean Jacques Nattiez, *Enciclopedia della musica*, op. cit., pp. 59-60.

- 6- *Gloria* “senza titolo”
- 7- *Gloria* “senza titolo”
- 8- *Gloria* “senza titolo”
- 9- *Gloria*
- 10- *Gloria e Credo* “senza titolo”
- 11- *Gloria* “senza titolo”
- 12- *Credo* “senza titolo”

Antifona.

L'antifona derivava dal tempo di sant'Ambrogio nella Chiesa latina, con l'antica usanza in cui si cantava in modo alternato i salmi e gli inni. Successivamente, questi canti non erano altro che versetti tratti dai libri sacri e adattati alla festa che si celebrava. Il testo aveva una forma musicale molto semplice, tale da poter essere appresa a memoria da tutti i fedeli, da alternare con il clero o con il solista. Quando il testo, però, fu tratto da altri libri biblici, la melodia subì delle modificazioni: la musica seguiva passo passo la fraseologia del testo⁷⁰.

- 1- Antifone per la festa dell'Assunta
- 2- Antifone per la festa di S. Lorenzo

Salmi dei Vespri.

I salmi dei Vespri erano i canti dedicati, appunto, ai Vespri e venivano celebrati all'arrivo dell'ora serale. Avevano lo scopo di ringraziare Dio per il giorno appena trascorso. Da un punto di vista prettamente spirituale, il riferimento a questo momento della giornata va cercato nella Bibbia, precisamente, nel momento in cui Gesù, indicava i santi misteri della Chiesa agli apostoli durante l'ultima Cena che si svolgeva durante l'ora serale. La salmodia dei Vespri consiste di due salmi, o di due parti di un salmo più lungo e di un cantico desunto dalle Lettere degli Apostoli o dall'Apocalisse⁷¹.

- 1- *Laudate Dominum de coelis*
- 2- *Laetatus sum*

⁷⁰ *Enciclopedia cattolica*, voce “Antifona”, vol. I, pp. 1442-1443.

⁷¹ http://www.chiesacattolica.it/liturgia_delle_ore

- 3- *Confitebor*
- 4- *Beatus vir*
- 5- *Miserere*
- 6- *Miserere del Vaticano*
- 7- Senza titolo (salmo)
- 8- Salmi “senza titolo”
- 9- Salmo “senza titolo”

Responsori.

I responsori erano i canti alternati tra il solista e l'assemblea (o il coro), ed erano una delle più antiche formule del canto liturgico con testo latino. Nella messa, il Responso veniva eseguito dopo la prima lettura, in cui il solista eseguiva il salmo e l'assemblea rispondeva con il *versus* a ogni versetto⁷².

- 1- Responsori, Mercoledì Santo (7)
- 2- Responsori (8)
- 3- Responso (9)
- 4- Responsori (10)
- 5- Lamentazione (13)
- 6- Responso per la Settimana Santa
- 7- Responso – Primo notturno
- 8- *In exitu*
- 9- Domenica di Passione
- 10- Responsori
- 11- *Lux aeterna* (candelora)

4.2 Parti senza autore che presentano una datazione.

Qui sotto sono elencate le parti che sono datate, ma sono state trovate prive del nome dell'autore.

- 1- Sequenza *Victimae Paschali*, 1837
- 2- Raccolta di brani musicali, 1850-1858
- 3- Messa funebre, 1869-1886

⁷² <http://www.treccani.it/enciclopedia/responso/>

- 4- *Oremus pro pontefice nostro Pio*, 1874
- 5- *Kyrie* “senza titolo”, 1876-1882
- 6- *Litanie* “senza titolo”, 1877-1879
- 7- *Messa*, 1887
- 8- *Messa breve a due voci*, 1889
- 9- *Messa a tre voci*, 1890
- 10- *Messa a tre voci*, 1896

4.3 Parti con autore suddivise in base al periodo in cui sono visuti i compositori.

Nelle pagine successive si riportano le partiture ordinate in base agli autori (dei quali si tracciano brevi biografie) che sono elencati in ordine cronologico.

Palestrina, Giovanni Pierluigi (1525-1594)

Figlio primogenito di Sante Pierluigi e di Palma Vecchia. Non si hanno notizie certe che riguardino la sua formazione musicale. Nel 1544 fu nominato organista nella cattedrale di S. Agapito a Palestrina e doveva provvedere all'istruzione musicale dei canonici e dei bambini, con lo scopo di introdurre la polifonia in cattedrale. Il 12 giugno 1547 sposò Lucrezia De Goris e dall'unione nacquero i figli Rodolfo (1549-50) e Angelo (1551). Con la nomina di papa Giulio III, Giovanni fu nominato maestro della Cappella Giulia presso la Basilica di San Pietro. Tale nomina fu considerata determinante per la carriera del musicista, poiché si trovò così giovane a stare a capo di una delle principali istituzioni musicali di Roma. Egli approfittò di questa situazione per farsi conoscere come compositore e nel 1554 pubblicò il suo primo libro di messe, dedicato a Giulio III. Nel 1555 divenne maestro presso la Cappella in S. Giovanni in Laterano. Nel 1559 ebbe il terzo figlio di nome Igino. Nel 1561 fu maestro presso la Cappella musicale di S. Maria Maggiore. Negli anni successivi cominciò a farsi conoscere anche fuori Roma come compositore di musica da chiesa. Nel 1571 riprese il comando nella Cappella Giulia. Nel 1593 decise di abbandonare Roma e di tornare a fare l'organista in S. Agapito. Morì il 2 febbraio 1594 e fu sepolto nella Cappella Nova di S. Pietro. Le sue composizioni, per la maggior parte di musica sacra e madrigali, furono pubblicate in una raccolta di messe in sei libri tra il 1599 e il 1601. Gran parte di esse, però, rimasero manoscritte e conservate

presso gli archivi romani, e di alcune è incerta l'attribuzione⁷³.

1- *Crucifixus*

Cantone, Serafino (1565-1627)

Si conosce poco di questo compositore: egli fu organista presso il Duomo di Milano e fu monaco Benedettino. Era molto apprezzato come compositore anche all'estero, in Baviera, Prussia, Pomerania e in Slesia. Tra le sue composizioni, troviamo solo musica sacra, soprattutto mottetti, come *Mottetti a 5 libro secondo* (1605), i *Mottetti concertati alla moderna* (1625), un'*Academia festevole concertata a sei voci* (1627). Inoltre, sono presenti anche libri di madrigali⁷⁴.

1- Litanie

2- Mottetto *Miserator Dominus* (27)

Grossi, Giovanni Antonio (1615-1684)

Nacque a Lodi nel 1615 e fu figlio del basso Domenico Grossi. Non si hanno notizie che riguardano la sua formazione musicale, ma probabilmente si dedicò alla conoscenza della musica presso la cappella musicale della sua città. Nel 1638 fu ordinato sacerdote e divenne maestro presso la Cappella Musicale di Crema. Dal 1644 ricoprì lo stesso incarico nel Duomo di Piacenza e dal 1648 al 1666 in quello di Novara. Nel 1669 fu maestro di cappella nella chiesa di S. Antonio a Milano. Le notizie successive a questi anni sono piuttosto scarse ma sappiamo che quest'incarico durò fino alla sua morte, avvenuta a Milano nell'aprile del 1684. Egli compose numerose opere di carattere religioso, come messe, salmi, mottetti e *Magnificat*. Gran parte delle sue composizioni manoscritte sono conservate presso l'Archivio musicale della Cappella del Duomo di Milano, ora presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo. Mentre era ancora in vita, il Grossi pubblicò a stampa numerose sue opere. Egli fu considerato uno dei più produttivi compositori di musica sacra nel Seicento in area lombarda⁷⁵.

1- Messa a quattro voci

⁷³ *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2015, vol.83, pp. 336-344.

⁷⁴ Giovanni Masutto, *Della musica sacra in Italia*, Venezia, 1889, p. 83.

⁷⁵ *Dizionario biografico degli italiani*, vol.59, pp. 805-806.

Pitoni, Giuseppe Ottavio (1657-1743)

Nacque a Rieti nel 1657, ma visse gran parte della sua vita a Roma. Fin da bambino si dedicò alla musica sacra, poiché era *puer cantor* presso la Basilica di San Giovanni dei Fiorentini e quella dei SS. Apostoli. Fu allievo di Pompeo Natali e di Francesco Foggia. Fu nominato maestro di cappella presso numerose chiese romane, come la chiesa collegiata di S. Marco a Palazzo Venezia, a San Giovanni in Laterano, nella Cappella Giulia e, dal 1696 al 1731 lavorò per il Capitolo di San Lorenzo in Damaso. Egli visse per lo più presso il Collegio Germanico e collaborò con la Congregazione di Santa Cecilia. Dal punto di vista musicale, Pitoni era un grande estimatore della polifonia rinascimentale, ma soprattutto apprezzava molto la musica di Palestrina. Compose per lo più musica sacra, che segue perfettamente la tradizione del Palestrina e lo stile rispecchiava la policoralità, ovvero l'uso di cori alterni. Pitoni fu anche uno scrittore di teoria e di storia della musica: pubblicò la *Notitia de contrapuntisti e Compositori di musica dagli anni dell'era cristiana 1000 fino al 1700*, che fornisce informazioni che riguardano le antiche tradizioni della musica sacra. Morì a Roma nel 1743⁷⁶.

1. *Te Deum*

Fux, Giovanni Giuseppe (1660-1741)

Studiò musica in vari centri d'Europa. Fu compositore, maestro di cappella e compositore a Vienna. Tra le sue opere spiccano soprattutto composizioni di musica sacra, teatrale e strumentale. Scrisse anche un trattato di composizione, intitolato *Gradus ad Parnassum* (1725), importante per il suo richiamo ai sistemi modalì delle scuole medievali e rinascimentali⁷⁷.

1- *Canzone Ave Regina*

Durante, Francesco (1684-1755)

Nacque a Frattamaggiore il 31 marzo 1684 da Gaetano e da Orsola Capasso. Il padre era un umile lavoratore della lana e, per compensare le spese, svolgeva una serie di mansioni di sagrestano e cantore presso la parrocchia di S. Sos-

⁷⁶ <http://lasacramusica.blogspot.it/2014/02/giuseppe-ottavio-pitoni.html>

⁷⁷ <http://www.treccani.it/enciclopedia/johann-joseph-fux/>

sio. A seguito della morte di Gaetano, nel 1699 Francesco si trasferì a Napoli presso suo zio, il sacerdote Angelo Durante, per iniziare gli studi musicali al Conservatorio di S. Onofrio. Suo zio insegnava composizione e violino presso lo stesso istituto. Dopo aver compiuto gli studi, nel 1705 compose la musica per un dramma sacro composto da A. Rolandi, intitolato *Prodigii della Divina Misericordia verso i devoti del glorioso S. Antonio di Padua*. L'opera, oggi perduta, fu rappresentata a Napoli. Fu nominato secondo maestro presso il conservatorio dove aveva studiato e l'incarico durò dal luglio 1710 al gennaio 1711. Tre anni dopo, sposò Orsola de Laurentiis. Dal 1705 al 1719 si recò spesso a Roma dove ebbe modo di incontrare Giuseppe Ottavio Pitoni e Bernardo Pasquini, diventando loro allievo per il canto e per la composizione. Dal 1728 fu maestro di Cappella del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, un incarico che durò per ben dieci anni. Nel 1742 rimase vedovo e ottenne la carica di primo ministro al Conservatorio di S. Maria di Loreto. Nel 1745 fu nominato primo maestro al Conservatorio di S. Onofrio e, successivamente, si sposò con Anna Funaro, ma quest'ultima morì dopo tre anni. Dopo pochi anni, si sposò con Angela Giacobbe, che era una nipote della seconda moglie. Morì a Napoli il 30 settembre 1755 e fu sepolto nella Cappella di S. Antonio della Chiesa di S. Lorenzo, secondo il volere del compositore. Egli fu considerato il punto di riferimento della musica napoletana, a tal punto che fu istituita una "scuola durantiana". Tra i suoi allievi si ricordano: Traetta, Piccinni, Paisiello, Sacchini, Guglielmi, Logroscino, Ciampi, Jommelli, Feranoli e altri. Le sue composizioni erano per lo più opere di carattere sacro, come messe, mottetti, antifone, inni, sequenze, parti di messe, messe da *Requiem*, *Magnificat*, salmi, offertori, litanie e responsori. Compose anche musica profana e strumentale⁷⁸.

1- *Christe Eleison*

Haydn, Franz Joseph (1732-1809)

Studiò musica prima con G. Reutter a S. Stefano in Vienna e poi con Spangler. Nel 1759 divenne maestro di cappella del conte Morzin e nel 1761 maestro presso il castello di Eisenstadt del principe F. A. Esterhàzy. Qui si dedicò alla composizione orchestrale. Nel 1790 fu licenziato dal nipote del principe e Haydn si recò a Londra, su invito dell'impresario J. P. Salomon, con lo scopo di comporre musica per l'orchestra di quella città. Nel 1795 tornò a Vienna, presso la corte degli Esterhàzy. Fu molto ammirato dal pubblico musicale ed

⁷⁸ *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 42, pp. 107-114.

ebbe numerosi allievi. Non a caso, l'inno nazionale austriaco fu tratto da uno dei suoi quartetti. Il successo della sua musica era dovuto al fatto che egli seguiva perfettamente i canoni del classicismo settecentesco, poiché era una musica composta, semplice e colta. Oltre alle opere di carattere profano, compose musica sacra, come le tredici messe, tra cui le più celebri la *Nelson-Messe* e la *Theresien-Messe*⁷⁹.

1- Canzone “Preghiera della sera”

Ricci, Francesco Pasquale (1732-1817)

Nacque a Como nel 1732. Studiò musica a Milano con Giuseppe Vignati, che era maestro della Cappella del Palazzo Ducale. Nel 1758 fu ordinato sacerdote e un anno dopo fu nominato maestro di cappella e organista della Cattedrale di Como. A Milano fondò un'Accademia musicale e fu insegnante presso numerose famiglie nobili comasche e si dedicò al concertismo e alla composizione. Dal 1764 al 1780 visse all'estero suonando come cembalista e organista in Germania, Olanda, Francia, Inghilterra, Belgio e Svizzera. Le sue opere furono molto apprezzate in Olanda e in Inghilterra; fu nominato direttore di musica presso la Cappella Imperiale e Reale a Londra. Quando rientrò a Como, riprese le attività di organista e maestro di Cappella al Duomo e continuò a comporre musica. Morì nel 1817⁸⁰.

1- Credo a tre voci

Boroni, Antonio (1738-1792)

Nacque a Roma nel 1738. La sua formazione musicale partì da Bologna e terminò a Napoli nel 1757 nel Conservatorio della Pietà dei Turchini. Nel 1758 tornò a Roma per insegnare musica a Muzio Clementi. Nel 1760, a Venezia, esordì come compositore con l'opera di Goldoni *L'unzione del reale profeta di Davide*, mentre nel 1762 presentò presso il teatro Dolfin di Treviso *Demofonte*, opera sul libretto di Metastasio. Dal 1763 al 1766 si trasferì a Venezia dove si dedicò alla composizione di numerose opere. Nel 1766 giunse a Praga e a Dresda insieme alla Compagnia dei musici di G. Bustelli: qui presentò alcune sue opere

⁷⁹ *Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1932, vol. 18, p. 414.

⁸⁰ https://www.conservatoriocomo.it/archiv/09aa08-09/28-barocco_como-27mar09.pdf

e ne compose di nuove. Dal 1771 lavorò per quattro anni a Stoccarda, dove compose opere sacre, teatrali e d'occasione. Nel 1777 tornò a Roma e un anno dopo presentò al Teatro Argentina, in occasione del Carnevale, la sua ultima opera *Enea nel Lazio*, tratto dal libretto di Vittorio Amedeo Cigna Santi. Nello stesso anno ricevette la nomina di maestro di Cappella presso S. Pietro in Vaticano e da quel momento si dedicò alla musica sacra. Nel 1790 fu maestro di Cappella di S. Apollinare. Morì il 21 dicembre a Roma. Le sua musica era caratterizzata da una forte personalità e riusciva a fondere le caratteristiche del melodismo operistico napoletano con gli elementi stilistici della scuola veneziana. Boroni fu molto apprezzato da Baini e fu considerato uno tra i migliori esponenti della polifonia romana del Settecento. Inoltre, la musica sacra aveva grossi richiami con quella teatrale e si distingueva per l'espressione⁸¹.

1- Offertorio *Gloria et Honore* (12)

Borghi, Giovanni Battista (1738-1796)

Nacque a Macerata il 15 agosto 1738 e si trasferì in giovanissima età a Roma. Nel 1757 giunse a Napoli per studiare musica presso il Conservatorio della Pietà dei Turchini. Due anni dopo, fu maestro della Cappella del Duomo di Orvieto e vi rimase fino al 1777. Nello stesso anno ebbe lo stesso incarico nella S. Casa di Loreto, prendendo il posto di A. Basili: qui compose musica sacra e teatrale. Presentò le sue opere in numerose città italiane e forse anche in Austria. L'incarico di maestro di Cappella a Loreto durò fino alla sua morte, ovvero il 26 febbraio 1796. Fu autore di numerosi componimenti sacri, tra cui oratori, azioni sacre, messe, offertori, mottetti, inni, salmi, antifone, responsori e litanie. La musica di Borghi era caratterizzata da un forte virtuosismo canoro e si ritrovano spesso richiami di antichi maestri italiani: un esempio, sono alcuni mottetti e litanie che richiamano i modelli della polifonia classica del tardo Settecento⁸².

1- Canzone per S. Luigi

Zingarelli, Nicola Antonio (1752-1837)

Nacque a Napoli nel 1752. All'età di sette anni rimase orfano di padre, che era professore di canto, e studiò violino presso il Conservatorio di Loreto. La sua prima opera fu *I quattro pazzi*, che fu molto apprezzata dai suoi insegnanti.

⁸¹ *Dizionario biografico degli italiani*, vol.12, pp. 804-806.

⁸² Ivi, pp. 667-668.

Nel 1794 divenne maestro di Cappella della S. Casa di Loreto: in questo periodo scrisse numerosi componimenti di musica sacra. Nel 1804 sostituì Guglielmi nella direzione della Cappella di S. Pietro a Roma. Per motivi politici, fu arrestato e mandato a Parigi. Nel 1813 fu direttore del Collegio reale di musica di S. Sebastiano di Napoli e, in seguito, membro onorario di varie accademie di Francia, Italia e Germania. Inoltre, fu nominato da Francesco I di Napoli Cavaliere dell'ordine reale. Zingarelli si dedicò anche alla musica teatrale: il suo più grande capolavoro fu *Giulietta e Romeo*, che fu rappresentato alla Scala di Milano (1796). Morì nel 1837. Nel 1857 gli fu eretto un monumento nella chiesa di S. Domenico Maggiore a Napoli⁸³.

- 1- Salmo *Laudate Pueri* (20)
- 2- Litanie (6)
- 3- Messa a tre voci (1)

Pedota, Giuseppe (1754-1831)

Le notizie riguardanti quest'autore sono piuttosto scarse. Nacque ad Altamura il 5 maggio 1754 e iniziò gli studi musicali a Napoli, presso il conservatorio della Pietà dei Turchini. Partecipò e superò brillantemente un concorso per il quale, a partire dal 1778, fu nominato maestro di Cappella del Duomo di Orvieto. Durante quest'incarico compose 170 opere di musica sacra. Morì a Orvieto nel 1831⁸⁴.

- 1- Inni (1)
- 2- Messa (26)
- 3- Messa (27)

Baini, Giuseppe Giacobbe Baldassarre (1790-1814)

Nacque a Roma il 21 ottobre 1775 da Antonio Baini e da Caterina Nesi. Rimasto orfano, fu affidato alla Casa degli orfani presso S. Maria in Aquiro. Cominciò probabilmente gli studi musicali grazie a suo zio Lorenzo, che era noto a Venezia e a Roma come compositore. Nel 1788 entrò in seminario per studiare lettere, filosofia e teologia: qui si dedicò anche alla musica, seguito da don Ste-

⁸³ *I maestri di musica italiani del secolo XIX: notizie biografiche*, op. cit., p. 200.

⁸⁴ http://www.galterredimurgia.it/2010/index.php?option=com_content&view=article&id=115:giuseppe-pedota&catid=52:personaggi-illustri&Itemid=298

fano Silveyra, religioso di origini portoghesi e noto maestro di canto piano. Nel 1794 fu notato per la sua voce di grande volume e di estensione e, il 2 marzo 1795, fu accettato nella Cappella Sistina, dove approfondì gli studi di canto con Saverio Bianchini. Nel 1798 fu ordinato sacerdote e si ritirò, prima e per breve tempo, nella casa paterna, poi a Castel Sant'Elena (Perugia) presso un amico. Nel 1799 fece ritorno a Roma e studiò per un anno con l'organista G. B. Batti e poi con lo zio Lorenzo. Nel 1802 approfondì lo studio del contrappunto con il maestro Giuseppe Jannacconi. Da questo momento Baini dedicò le sue ricerche a Giovanni Pierluigi da Palestrina. Nel 1816 fu nominato segretario puntatore della Cappella Pontificia e tre anni dopo divenne pro-camerlengo del Collegio dei cantori pontifici. Nel 1828 pubblicò una delle sue opere più importanti: si tratta di una biografia di Palestrina in due volumi, intitolata *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. L'opera fu riconosciuta importantissima, poiché forniva un quadro approfondito ed esauriente di questo compositore. Baini morì a Roma il 21 maggio 1844 e lasciò tutti i suoi libri e le sue opere alla Biblioteca Casanatense. Tra le sue composizioni si ricordano opere di carattere religioso⁸⁵.

- 1- Mottetto *O sacrum convivium* (4)
- 2- Mottetto *Panis Angelicus* (15)
- 3- Litanie

Valeri, Gaetano (1760-1822)

Studiò musica con Ferdinando Gasparo Turrini, che era organista presso la chiesa S. Giustina a Padova. Poco tempo dopo, lavorò per sei anni come organista nelle chiese di Santa Maria del Carmine e di Sant'Agostino. In questo periodo si dedicò anche alle rappresentazioni teatrali, collaborò alla realizzazione del dramma *Castrini padre e figlio* (1791) e compose la musica de *Il trionfo di Alessandro sopra se stesso* (1792). Nel 1805 fu nominato maestro della Cappella della Cattedrale e fu insegnante di canto fermo e figurato presso il Seminario. Gran parte dei suoi componimenti sono conservati manoscritti presso l'Archivio Capitolare della Curia vescovile di Padova. Nelle sue opere troviamo soprattutto, per le parti corali, voci maschili e misti, mentre per le parti per orchestra prevale l'uso degli archi e dei fiati⁸⁶.

⁸⁵ *Dizionario biografico degli italiani*, vol.5, pp. 288-291.

⁸⁶ <https://diesisebemolle.wordpress.com/2016/07/28/gaetano-valeri/>

1- Messa (30)

Cherubini, Luigi (1760-1842)

Nacque a Firenze nel 1760. Studiò musica con Bartolomeo Felici e con Giuseppe Sarti. All'età di tredici anni compose già musiche sacre, teatrali e vocali da camera. Presentò a Parigi il *Demofonte* (1788). Oltre al teatro si dedicò molto alla musica sacra. Nel 1795 fu nominato ispettore presso il Conservatorio di Parigi, ma, purtroppo, in breve tempo cadde in disgrazia e rimase nell'ombra. Nel 1806 a Vienna presentò l'opera *Faniska*, ricevendo l'ammirazione di Franz Joseph Haydn e di Ludwig van Beethoven. Nel 1808 scrisse la *Messa in Fa*, presso la Villa del principe di Chimay: tale opera fu uno dei suoi capolavori. Nel 1815 giunse a Londra, dove compose una *Sinfonia in Re* e, un anno dopo, fu nominato professore dell'Ecole Royale de Musique e sovrintendente alle musiche di corte. Dal 1822 al 1842 fu direttore del Conservatorio. In questo periodo scrisse numerose opere di musica sacra. Tra le sue opere più celebri, si possono ricordare *Medea* (1797), *Le deux journées* (1800), la *Messa in Fa*, il *Requiem in Do minore*, la *Sinfonia in Re*⁸⁷. Morì a Parigi nel 1842. Nel 1869 fu innalzato, in suo onore, un monumento nel chiostro di Santa Croce a Firenze⁸⁸.

1- Offertorio Ave Maria

Rossi, Giuseppe (1763-?)

Nacque il 18 marzo 1763 a Bologna ed era figlio di Antonio Rossi e di Candida Politei. Egli rimase poco tempo nella sua città natale, perché il padre faceva il cantante e portava il figlio in varie città di Europa fino all'età di diciassette anni. Entrambi rimasero ad Assisi per tre anni, poiché era la città di origine del padre. Quando conseguì l'abilitazione a maestro di cappella, prima esercitò questo ruolo a Montefalco, in seguito a San Giusto, poi per sei anni a Spello e, infine, a Venezia per due anni. Dal 1791 al 1798 fu maestro della Cappella musicale del Duomo di Viterbo⁸⁹. Visse in una casa situata nella parrocchia di San Giovanni in Zoccoli⁹⁰. Il 30 agosto 1795 sposò Rosa Traversari. In seguito, dal

⁸⁷ *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 24

⁸⁸ *I maestri di musica italiani del secolo XIX*, p. 41.

⁸⁹ Noris Angeli, *Viterbo: espressione musicale dal XVI al XX secolo*, Viterbo, Edizioni Archeoares, 2011, pp. 32-33.

⁹⁰ *Ivi*, p. 105.

1801 al 1807, diresse contemporaneamente le cappelle musicali delle cattedrali di Urbino e di Terni⁹¹.

- 1- Litanie (5)
- 2- Mattutino della notte di Natale (3)
- 3- *Tantum ergo* (5)

Fioravanti, Valentino (1764-1837)

Nacque a Roma nel 1764. I primi studi sulla musica avvennero sotto la guida di don G. Toscanelli, che era contralto nella cappella di S. Pietro e amico dei suoi genitori. Successivamente, studiò con il maestro della stessa cappella Giuseppe Jannacconi e, infine, nel 1779, fu mandato a Napoli, dove frequentò saltuariamente i conservatori di S. Onofrio, di Loreto e della Pietà e prese anche delle lezioni private. Terminò gli studi nel 1781 e tornò a Roma, dove fu direttore di alcuni teatri. In questo periodo si dedicò anche alla composizione. Nel 1788 ebbe successo con l'opera *Gli inganni fortunati* presso il Teatro del Fondo di Napoli. Nel 1802 trionfò al Teatro della Scala di Milano con *La capricciosa pentita*. Nel 1807 si trasferì a Parigi, dove rappresentò con grande successo *Le cantatrici villane*. Tornò in Italia un anno dopo e giunse a Milano, poi a Napoli e, infine, a Roma, dove rappresentò nuove opere. Nel 1816 ricevette la nomina di maestro della Cappella Giulia in Vaticano, sostituendo Nicola Zingarelli: da questo momento si dedicò esclusivamente alla musica sacra. Nel 1837 si spense a Capua, mentre era in viaggio verso Napoli, poiché era intenzionato a stabilirsi lì insieme al figlio Vincenzo⁹².

- 1- Offertorio (15)
- 2- Messa (25)

Terziani, Pietro (1765-1831)

Nacque a Roma nel 1765. Studiò a Roma e poi a Napoli e fu nominato maestro di Cappella a Vienna e poi a Roma nella chiesa di S. Giovanni in Laterano e poi nella Chiesa del Gesù. Compose musica sacra, oratori e opere teatrali⁹³.

⁹¹ Ivi, p. 33.

⁹² *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 48, pp. 111-113.

⁹³ <http://www.treccani.it/enciclopedia/terziani/>

- 1- Messa (4)
- 2- Mottetto (16)
- 3- Offertorio (14)
- 4- Messa (5)
- 5- Credo (18)

Morlacchi, Francesco (1784-1841)

Nacque a Perugia nel 1784 da Alessandro Morlacchi e Virginia Terenzi. Fin da piccolo ebbe una forte passione per la musica e si dedicò allo studio del violino, ricevendo i primi insegnamenti dal padre. Successivamente studiò musica con il sacerdote Mazzetti, poi con il maestro Luigi Caruso. All'età di tredici anni riuscì a comporre parecchi componimenti musicali, suscitando stupore da parte di tutti per via dell'età. Per raccomandazione di Caruso, Morlacchi studiò presso Nicola Zingarelli, che perfezionò le sue conoscenze musicali. Scrisse numerose opere teatrali, di musica sacra, composizioni da camera, ecc. La fama del Morlacchi si diffuse al di fuori dei confini italiani, a tal punto che il re di Sassonia, Federico Augusto, lo volle come maestro della Reale Cappella e direttore di tutti i concerti musicali tenuti a Dresda (1810). Nel 1816 ebbe un permesso per tornare in patria e fu ben accolto a Perugia. A Genova incontrò Bellini e con lui instaurò una forte amicizia. Nel 1834 giunse di nuovo a Perugia e, in seguito, tornò a Dresda dove continuò a dedicarsi alla musica. Poco tempo dopo dovette tornare in Italia per motivi di salute, ma morì a Innsbruck nel 1841⁹⁴.

- 1- *Tantum Ergo* (11)

Astolfi, Mariano (1790-1814)

Nacque a Velletri il 5 marzo 1790 da Nicola Astolfi e Gertrude Picca. Oltre alla musica, si dedicò agli studi di filosofia e teologia, prendendo così i voti. Nel 1814 fu ammesso come voce contralto nella Cappella pontificia e nel 1822 ne divenne il maestro. Presso la Curia fu anche scrittore e archivistica del tribunale della Sagra Penitenziaria fino al 1830 e in seguito fu nominato segretario-puntatore della Cappella. Nello stesso anno fu anche direttore delle musiche eseguite per celebrare la festa dei SS. Quattro coronati della Confraternita degli Scalpellini. Tale manifestazione scatenò i contrasti tra i membri della Congregazione di Santa Cecilia e quelli della Cappella pontificia. Questa situazione fu risolta da Pietro Terziani, il quale decise di affidare ad Astolfi la direzione musicale dei

⁹⁴ *I maestri di musica italiani del secolo XIX: notizie biografiche*, op. cit., pp. 118-119.

Vespri per la festa di S. Damaso. Compose numerose opere sacre, tra cui messe, inni e salmi. Fu anche nominato maestro della Cappella della Chiesa di San Lorenzo in Damaso. Durante la sua attività di compositore, conobbe personalità come Donizetti, Spontini, Mercadante e La Fage. Nel 1839 si ritirò dal servizio corale, mentre, nel 1848, fu nominato camerlengo dei Cantori pontifici, ma rifiutò per motivi di salute. Alla sua morte, avvenuta a Roma il 25 marzo 1854, fu ricordato per le sue doti di compositore⁹⁵.

1- Salmo *Laudate Pueri* (22)

2- Litanie

Mercadante, Saverio (1795-1870)

Non si sa quando e dove nacque Mercadante, poiché egli era figlio illegittimo del nobile Orazio Mercadante e di Rosa Bia. Si può prendere in considerazione un atto di battesimo, in cui risulta che un certo Giuseppe Saverio Raffaele fu battezzato il 17 settembre 1795 nel Duomo di Altamura ed era figlio di genitori ignoti. In un altro atto di battesimo, invece, compare che Saverio era figlio di Giuseppe Mercadante e di Rosa Bia, ma il bambino aveva il nome di Francesco Saverio Giacinto e fu battezzato il 26 giugno 1797. Saverio conobbe la musica grazie al fratellastro Giacinto, figlio di primo letto del padre, dilettante di chitarra e di clarinetto. Studiò violino presso il conservatorio di Napoli e divenne primo violino e direttore dell'orchestra. Nel 1813 si dedicò allo studio di composizione con il maestro Antonio Zingarelli. Le sue prime opere sono caratterizzate per lo più da musica strumentale, come marce, piccoli brani per banda, pezzi cameristici d'insieme e che eseguiva con i suoi compagni di studio. Quando ricevette la nomina di direttore d'orchestra, compose sinfonie concertanti e vari concerti solistici, soprattutto per flauto traverso. Nel 1817 scrisse la *Musica per tre balli* e nel 1819-20 ottenne a Napoli le prime scritture operistiche al Teatro S. Carlo (con *L'apoteosi d'Ercole* e *Anacreonte di Samo*) e al Teatro del Fondo (con *Violenza e costanza*). Nel 1820 si trasferì a Roma e frequentò gli ambienti di Paolina Bonaparte Borghese e presentò al Teatro Valle il *Geloso ravveduto* e al Teatro Argentina *Scipione in Cartago*. Nello stesso anno debuttò alla Scala di Milano con *Elisa e Claudio*. Nel 1823 presentò al Teatro Regio di Torino *Didone abbandonata*. Negli anni successivi presentò nuove opere presso i teatri più famosi sia in Italia, che in tutta Europa. Nel 1832 sposò Sofia Gambaro e concorse per il posto di maestro di Cappella a Novara, dove riuscì a ricevere

⁹⁵ *Dizionario storico biografico del Lazio*, IBIMUS, 2009, vol. 1, pp. 145-146.

l'incarico nel 1833. Qui prestò servizio per sei anni, durante i quali scrisse musica sacra, come messe, salmi vespertini e mottetti per solisti, coro e orchestra in occasione delle feste solenni e per cori e per accompagnamento organistico per le altre occasioni. Nonostante tale mansione, egli riuscì a mantenere i contatti con i teatri italiani, scrivendo nuovi lavori o a riprendere lavori precedenti. Nel 1835 lasciò Napoli a causa di un'epidemia di colera e si trasferì a Parigi. Qui presentò *I briganti*, un'opera su libretto di I. Crescini: purtroppo, non riscosse alcun successo. Nonostante questo, il soggiorno a Parigi fu considerato utile per il compositore, poiché egli ebbe nuove esperienze letterarie ed estetiche con differenti modelli morfologici d'opera teatrale. Al suo rientro, Mercandante cambiò il suo impianto compositivo, come l'introduzione dei cori monumentali, che permettevano di mettere in evidenza i pezzi solistici. Nel 1838 cominciò ad avere dei problemi alla vista, che lo portarono alla cecità. Un anno dopo egli fu nominato socio onorario dell'Accademia di S. Cecilia di Roma. Nel 1862 perse completamente la vista, ma continuò a scrivere dettando la composizione ai suoi allievi⁹⁶. Nel 1868 presentò a Viterbo, insieme all'Accademia Filarmonica, il melodramma *Giaele*, dedicato al cardinale Matteo Eustachio Gonella, arcivescovo vescovo di Viterbo e Toscanella⁹⁷. Morì a Napoli il 17 dicembre 1870⁹⁸.

- 1- Messa (10)
- 2- Credo (17)
- 3- Messa (9)

Pacini, Giovanni (1796-1867)

Nacque a Catania nel 1796 da Luigi Pacini e Isabella Paulillo. I genitori erano entrambi cantanti e il padre mandò il figlio a Bologna per studiare musica con Tommaso Marchesi (1808). Dopo poche lezioni, Pacini scrisse la prima composizione, che era un *Kyrie*, suscitando stupore nel suo insegnante. Nel 1809 studiò con padre Stanislao Mattei presso il Liceo musicale di Bologna e, in seguito a Venezia con Bonaventura Furlanetto. La sua prima opera teatrale fu *Don Pomponio* (1813), di cui oggi rimangono scarsi frammenti, ma la prima che fu rappresentata fu *Annetta e Lucindo* (1813) a Milano. Seguirono numerose

⁹⁶ *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 73, pp. 577-581.

⁹⁷ *Mostra storica del libro viterbese a tutto il secolo XIX*, Viterbo, Agnesotti, 1957, p. 80.

⁹⁸ *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 73, pp. 577-581.

opere che raccolsero un discreto successo. Egli conosceva Rossini, che aiutò a portare a termine *Matilde di Shabran* per il Teatro Apollo, scrivendo tre pezzi. Pacini fu molto apprezzato dai critici per la sua musica, e non mancavano i consensi da parte della stampa cittadina. Nel 1835 interruppe la sua carriera teatrale e si dedicò all'insegnamento: a Viareggio aprì un Liceo musicale e da Carlo Lodovico di Borbone fu nominato maestro della Regia Cappella di Lucca. Da questo momento, Pacini si dedicò alla musica sacra, componendo numerose messe e altri lavori ecclesiastici. Nel 1840 riprese la musica operistica a Roma. L'ultima opera fu *Berta* di Varnol (1867), rappresentata al S. Carlo. Pochi mesi dopo morì a Pescia. L'archivio privato di Pacini fu donato al Comune di Pescia ed è oggi conservato presso il Museo Civico. La documentazione comprende lettere, documenti personali, contabilità e molti manoscritti musicali autografi. Un secondo fondo, di 3900 manoscritti tra lettere e documenti di varia natura, si trovano oggi presso la Biblioteca Nazionale di Roma⁹⁹.

- 1- Kyrie e Gloria (25)
- 2- Messa (27)

Meluzzi, Salvatore (1811-1897)

Nacque a Roma il 19 gennaio 1811; il padre era Luigi Meluzzi e la madre Agnese Migliorini. Abbracciò la musica con i maestri Francesco Bonacci e P. Mollo. Negli anni successivi si dedicò agli studi di organo, contrappunto e fuga insieme al maestro Giuseppe Bainsi. Nel 1826 ricevette la nomina di secondo organista nella Cappella Farnesiana della Chiesa del Gesù e fu poi ammesso alla Congregazione e Accademia di S. Cecilia (1828). Nel 1829 fu maestro coadiutore a S. Maria dei Monti. Nel 1830 fu vicedirettore della Cappella Borghesiana in Santa Maria Maggiore e, tre anni dopo, ebbe lo stesso incarico presso la Cappella Pia e, nel 1834, presso il collegio romano. In seguito prese il posto di Pietro Terziani come titolare del Gesù: durante questo periodo approfondì gli studi di strumentazione con l'operista O. Nicolai e il compositore danese H. Rung. Nel 1838 divenne il responsabile della Cappella Pia e di quella Farnesiana. Tra il 1843 e il 1844 si dedicò alla composizione per le funzioni della Cappella Lateranense presso la dimora di mons. L. Severoli, prefetto della Cappella. Nel 1854 fu nominato maestro della Cappella Giulia. Nel 1868 nacque la *Schola cantorum* di S. Salvatore in Lauro e Meluzzi ne fu l'insegnante insieme a Capocci e a Settimio Battaglia. Morì il 16 aprile 1897 a Roma, dopo quarantatré anni di servizio pres-

⁹⁹ Ivi, v. 80, pp. 150-156.

so la Cappella Giulia. Egli fu considerato un importante compositore, direttore e didatta e ricevette numerose onoreficenze, tra cui il cavalierato del Ducato di Parma (1869) e di S. Silvestro. Lo stile di Meluzzi si ispira alla polifonia romana del Cinquecento e compose messe, messe da *Requiem*, mottetti, offertori, antifone, inni, salmi, fughe per organi. Gran parte di queste opere, a stampa e manoscritte, sono oggi conservate negli archivi della Cappella Pia, di S. Maria in Trastevere e della Biblioteca musicale di S. Cecilia¹⁰⁰.

- 1- Litanie
- 2- Litania (4)
- 3- Litania “senza titolo”
- 4- *Memoriam fecit* (mottetto)

Capocci, Gaetano (1811-1898)

Gaetano Capocci nacque a Roma il 16 ottobre 1811. Il padre era Paolo Capocci, un impiegato all'impresa Lotti, e la madre era Giacinta Botticelli. Seguì gli studi letterari presso il Seminario di Anagni e, in seguito, si dedicò a quelli filosofici e teologici presso il Seminario romano di S. Apollinare. All'età di sedici anni studiò organo sotto la direzione di S. Pascoli, che era organista di S. Pietro in Vaticano e maestro della chiesa di S. Maria in Vallicella. In seguito, ebbe come maestri Valentino Fioravanti e Francesco Cianciarelli. Nel 1831 si diplomò come organista e maestro compositore presso l'Accademia di S. Cecilia a Roma. Nonostante le richieste di comporre musica profana, egli preferiva la musica sacra, poiché era una persona profondamente religiosa. Nel 1839 fu nominato organista presso la basilica di S. Maria Maggiore. Nel 1848 fu nominato presidente guardiano degli organisti nell'Accademia di S. Cecilia. Nel 1855 divenne maestro della Cappella Pia di S. Giovanni in Laterano, prendendo il posto di Salvatore Meluzzi. Nello stesso anno, in occasione del Dogma dell'Immacolata Concezione, presso la basilica lateranense, alla presenza di papa Pio IX, furono eseguite due sue composizioni, ovvero *Regina sine labe originali concepta* e il *Tota pulchra es Maria*. Poiché acquisì una certa fama a Roma, il papa Pio IX lo nominò cavaliere dell'Ordine di S. Silvestro (1874). Nel 1891 propose al Congresso di musica sacra di Milano di fondare a Roma una scuola pontificia di musica sacra, poiché l'esistente Accademia di Santa Cecilia si occupava soprattutto di musica teatrale. Fra i suoi allievi spiccano i nomi di Filippo, suo figlio, V. De Sanctis, F. Puccinelli, A. Capanna, A. Cametti, M. Vinaz, M. Co-

¹⁰⁰ Ivi, v. 73, pp. 387-388.

togni e A. Moriconi. Per tutta la sua vita, Gaetano si dedicò all'insegnamento e al servizio delle chiese romane, come S. Maria in Vallicella, S. Maria in Aquiro, S. Maria Maddalena, SS. Giovanni e Paolo e S. Andrea della Valle. Fu maestro della Cappella Pia fino alla sua morte, avvenuta a Roma nel 1898. Capocci lasciò numerose composizioni musicali sacre, che sono conservate oggi presso l'Archivio Lateranense, quello di S. Maria in Vallicella e nella cappella collegiata di S. Lorenzo. Le sue composizioni erano prive di ogni volgarità e caratterizzate da uno stile puramente elegante¹⁰¹.

- 1- *Gratias e Domine*
- 2- *Qui tollis* (17)
- 3- Mottetto (19)
- 4- Mottetto (27)
- 5- Gloria (23)
- 6- Mottetto (17)

Delli, Giuseppe (Maestro di Cappella 1815–1821)

Scarse sono le notizie che riguardano questo compositore. Fu maestro di Cappella della Chiesa cattedrale di Viterbo dal 1815 al 1821. Nel 1820 fu temporaneamente sostituito dal maestro Raffaele Benedetto¹⁰².

- 1- Mattutino (4): 1815
- 2- Messe per l'Avvento (1): 1883
- 3- Prima, Seconda, Quarta Domenica Avvento (1): 1889
- 4- Benedizione delle Ceneri (2): 1884
- 5- Offertorio (2)
- 6- Offertorio (7)
- 7- Offertorio (6)
- 8- *Laudamus* (9)
- 9- *Laudamus* (7)
- 10- *Laudamus* (6)
- 11- *Qui tollis* (19)
- 12- *Quoniam* (25)

¹⁰¹ Ivi, v. 18, pp. 593-595.

¹⁰² Mauro Galeotti, *L'illustrissima Città di Viterbo*, Viterbo, 2002, p. 576.

- 13- IV domenica (2): 1815
- 14- Inno (12)
- 15- Inno (10)
- 16- Inno (9)
- 17- Inno (7)
- 18- *Te Deum*
- 19- *Te Deum* (3)
- 20- *Pange lingua* (9)
- 21- Messa funebre
- 22- Domenica delle Palme (3)
- 23- Venerdì Santo (6)
- 24- Giovedì Santo (5)
- 25- Responsori (11)
- 26- Gloria (9)
- 27- Gloria (8)
- 28- Credo (15)
- 29- Credo (19)
- 30- *Iudicabit* (2)
- 31- *Domine ad adiuvandum me* (3)
- 32- *Domine ad adiuvandum* (2)
- 33- *Dixit* (9)
- 34- *Dixit* (8)
- 35- *Confitebor* (14)
- 36- *Beatus Vir* (16)
- 37- *Laudate pueri* (21)
- 38- *Laudate pueri* (27)
- 39- *Laudate pueri* (25)
- 40- *Magnificat* (32)
- 41- *Magnificat* (31)
- 42- *De profundis* (30)
- 43- Salmi della Domenica (37)
- 44- *Tantum ergo* (2)
- 45- *Tantum ergo* (3)
- 46- Messa (3)
- 47- Sequenza (5)

- 48- Sequenza (10)
- 49- *Corpus Domini* (12)
- 50- Mottetto (3)
- 51- Mottetto (5)
- 52- *O Salutaris Hostia* (6)
- 53- Mottetto (18)

Aldega, Giovanni (1815-1862)

Nacque a Roma nel 1815. Fu allievo di G. Bainsi, F. Grazioli, F. Cenciarelli e altri. Nel 1831 ricevette la nomina di socio organista dell'Accademia di Santa Cecilia e nel 1844 fu socio compositore. Su incarico dell'Accademia, compose una *Messa di requiem* per i funerali di Gregorio XVI (1846) e un *Te Deum per grande orchestra e coro per Pio IX* (1847). Nel 1857 fu nominato maestro della Cappella Liberiana in S. Maria Maggiore e tale incarico durò fino alla sua morte. Inoltre, fu anche maestro e organista nelle chiese di S. Ignazio, S. Maria Maddalena e S. Maria di Monserrato, e socio dell'Accademia Filarmonica Romana, della Società Tiberina, dell'Accademia dei Quiriti. Aldega fu anche insegnante e tra i suoi allievi spiccano i nomi di G. Sgambati. Purtroppo, nel 1862, fu colpito da una grave forma di nevrosi, che si degenerò in alienazione mentale, portandolo al suicidio presso il Monte S. Giovanni Campano, quando si recò lì per un'esecuzione musicale. Aldega scrisse numerose opere di musica sacra, caratterizzate da uno stile melodrammatico. Inoltre, alcune sue opere erano note per la loro eccessiva lunghezza, come il *Vespere* che aveva una durata di due ore e mezza¹⁰³.

- 1- *Dixit* (10)
- 2- *Confitebor* (15)
- 3- *Beatus vir* (17)
- 4- *Salmo Laudate Dominum*
- 5- *Gratias* (13)

Battaglia, Settimio (1815-1891)

Nacque a Cave (Roma) nel 1815 dal padre Luigi Battaglia e dalla madre Angela Bielli. Era convittore presso l'Ospizio di S. Michele a Roma. All'età di quattordici anni studiò canto e pianoforte con il direttore A. Scardavelli e poi contrappunto

¹⁰³ Ivi, vol. 2, pp. 83.

con G. Baini e V. Fioravanti. Negli ultimi anni passati al S. Michele, egli fece alcune composizioni che furono apprezzate da Nicola Zingarelli, in occasione delle visite annuali che il maestro napoletano faceva all'Ospizio per l'allestimento dei suoi melodrammi biblici. Una volta terminati gli studi, poiché egli fu apprezzato per le sue doti musicali, fu nominato organista e maestro di Cappella a S. Lorenzo in Damaso (1835). Tale incarico durò per circa vent'anni. Nel 1836 fu iscritto alla Congregazione di S. Cecilia in qualità di compositore e, in seguito, di organista. Nell'anno successivo prese parte, come tenore, all'esecuzione romana della *Beatrice di Tenda* di Vincenzo Bellini, che l'Accademia filarmonica romana aveva organizzato sotto la direzione di A. Buzzi e V. Costaguti. Le composizioni di Battaglia erano per lo più opere di musica sacra: si ricordano, nel 1840, il secondo *Vespro* e l'*Antifona Cantantibus organis* per la festa di S. Cecilia, a tre voci con coro e orchestra, che vennero eseguiti presso la chiesa di S. Carlo ai Catinari; nel 1844 l'oratorio *Giaele*, eseguito nella chiesa dei Filippini di S. Girolamo della Carità. Nel 1855 fu nominato organista della Chiesa di S. Maria Maggiore (Basilica Liberana) e nel 1862 maestro di Cappella, prendendo il posto di Giovanni Aldega. Nel 1868 Pio IX promosse una Scuola di canto gratuita per ragazzi, il cui regolamento fu steso da Battaglia insieme con gli altri maestri di Cappella delle principali basiliche romane, Gaetano Capocci e Salvatore Meluzzi. In occasione dell'inaugurazione dell'Accademia musicale, diretta da D. Mustafà, fu fatta una festa presso il palazzo Doria-Pamphily, in cui Battaglia presentò una composizione in onore di Giovanni Pierluigi da Palestrina, intitolata *Cantata in tre parti onorante Pierluigi da Palestrina Artista e Padre di Famiglia* (su testo di Padre E. Valle). L'opera ricevette i consensi da parte della critica e fu apprezzata dal pubblico. Battaglia continuò la sua attività di compositore, di maestro di cappella e di insegnante fino alla sua morte, avvenuta a Roma il 2 marzo 1891. La sua musica riprendeva perfettamente la tradizione della scuola romana di Baini. Tra le sue composizioni più note si ricordano: gli inni *Ave Maris Stella*, a 4 voci concertato con cori e orchestra, e *Jesus Redemptor omnium, Tantum ergo* a basso solo e organo, *Le sette ultime parole di Nostro Signore Gesù Cristo sulla Croce, Via Crucis* a 2 voci, numerosi Salmi, Messe e un Credo a 4 voci concertate. Alcune sue composizioni manoscritte si trovano oggi presso l'Oratorio dei Padri Filippini alla Chiesa Nuova, alla Biblioteca Liberiana. Tra le opere stampate spiccano un *Kyrie* a quattro voci concertato e *Litanie* a tre voci, tenore e basso con organo. Battaglia era molto apprezzato come insegnante e tra i suoi allievi si ricordano A. Moriconi, T. Persichini e F. Sangiorgi¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Ivi, vol. 7, pp. 221-222.

- 1- Litanie a 3 voci con risposta del popolo
- 2- Messa (6)
- 3- Gloria (24)

Ceccotti, Luca (1818-1878)

Nacque a Viterbo nel 1818 da un'umile famiglia. Fu canonico nella Chiesa di S. Sisto a Viterbo e seminarista dal 1830 al 1833. La sua prima messa fu celebrata il 23 marzo 1833. Presso i Gesuiti studiò il latino, il greco, l'inglese, il francese, l'ebraico biblico e l'etrusco. Insegnò lingua e letteratura italiana, sacra scrittura, storia ecclesiastica, greco, retorica, sacra eloquenza e fisica¹⁰⁵. Fu insegnante di Giuseppe Signorelli¹⁰⁶. Nel 1836 fu nominato maestro di cappella del Duomo viterbese, prendendo il posto di Beltramelli¹⁰⁷. Tre anni dopo, si dedicò al funzionamento e al riordinamento della Biblioteca di Viterbo¹⁰⁸. Oltre a essere letterato e poeta, fu anche segretario e censore dell'Accademia degli Ardentì. Poiché si appassionò molto alla storia della città di Viterbo, catalogò numerose pergamene che la riguardavano e riscoprì, presso l'Archivio Segreto del Comune, gli Statuti della città risalenti al 1251. Nel 1867 diede a Ignazio Ciampi la trascrizione degli Statuti e quest'ultimo avrebbe promesso che si sarebbe interessato alla pubblicazione per suo conto presso editori fiorentini. In realtà, nel 1872 Ciampi pubblicò l'opera a suo nome, senza citare il nome dello scopritore. Ceccotti si dedicò anche alla musica e alla botanica, fu socio di numerose accademie e fu corrispondente dell'Istituto di archeologia e del "Bollettino archeologico di Roma". Poco prima di morire iniziò il compendio della storia di Viterbo¹⁰⁹. Morì di cancro a Viterbo il 12 Agosto 1878. Le esequie furono fatte presso la chiesa di San Sisto con la presenza di numerosi cittadini, del clero e del Vescovo¹¹⁰.

- 1- Gloria (12)

¹⁰⁵ Mauro Galeotti, *L'illustrissima Città di Viterbo*, Viterbo, 2002, p. 333.

¹⁰⁶ Ivi, p. 285.

¹⁰⁷ Ivi, p. 576.

¹⁰⁸ Ivi, p. 335.

¹⁰⁹ Ivi, p. 333.

¹¹⁰ "La Rosa strenna viterbese per l'anno 1879, compilata per cura del Circolo Santa Rosa della Società della Gioventù Cattolica Italiana", Bologna, anno XI (1878), pp. 77-80.

Gounod, Charles (1818-1893)

Nacque a Parigi nel 1818 e studiò presso il Conservatorio parigino con gli insegnanti A. Reicha, J. F. Lesueur, D. F. Halévy e F. Paer. Fu nominato organista e maestro di Cappella nella chiesa delle Missioni estere. L'incarico durò sei anni e poi si dedicò alla musica operistica: nel 1851 esordì con *Sapho* e nel 1854 con *La Nonne sanglante*. Ebbe, però, maggiore successo con il *Faust* (1859), che fu eseguito alla Scala di Milano nel 1862. La sua musica era caratterizzata dall'improvvisazione e riusciva a cogliere gli aspetti profondi dei sentimenti umani. Compose opere di musica sacra, quali messe solenni, oratori e numerose *Mélo-dies* per canto¹¹¹. Morì a Parigi nel 1893.

- 1- Messa (8)

Benedettoni, Raffaele (1820-1831)

Scarse sono le notizie che riguardano questo compositore. Sappiamo che diresse l'Accademia filarmonica di Viterbo verso la metà dell'800¹¹². Nel 1815 prese, per un certo periodo, il posto di maestro di cappella del Duomo di Viterbo¹¹³.

- 1- Kyrie e Gloria (3)

Quirici, Giovanni (1824-1896)

Le notizie che riguardano quest'autore sono piuttosto esigue. Egli studiò a Milano con Manusardi e si dedicò alla composizione di musica sacra, tra cui mottetti, messe, vesperi, litanie e canzoncine devozionali d'intonazione mariana¹¹⁴.

- 1- Messa (46)

Guerra, Ernesto(seconda metà del'800)

Si conosce poco sulla vita di questo compositore. Nel 1896, Guerra prese il

¹¹¹ *Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1933, vol. 18, p. 414.

¹¹² Noris Angeli, *Viterbo: espressione musicale dal XVI al XX secolo*, Viterbo, Edizioni Archeoares, 2011, p. 68.

¹¹³ Mauro Galeotti, *L'illustrissima Città di Viterbo*, Viterbo, 2002, p. 333.

¹¹⁴ www.edizionicarrara.it

posto di Angelo Medori come maestro della Cappella musicale di Viterbo. Si occupò dell'ordinamento dell'archivio musicale della Cappella. Durante questo periodo, ebbe delle divergenze con un membro del coro, il basso Eliseo Cuccodoro, perché quest'ultimo lo accusò di sottrazione illecita di alcune parti dell'Archivio. Suo successore fu Annibale Calanca¹¹⁵. Di lui, si ricorda l'opera *Santa Rosa da Viterbo*, un dramma lirico in quattro atti¹¹⁶.

- 1- Graduale (4) 1882
- 2- *Pange lingua* 1895
- 3- *Sanctus e Agnus Dei*
- 4- Graduale (3)

Calanca, Annibale (1826-?)

Nacque a Viterbo il 5 maggio 1826 da Paolo Calanca e Vincenza Donnini. Probabilmente prese il posto di Ernesto Guerra alla guida della Cappella musicale viterbese¹¹⁷. Non si conosce altro della sua vita.

- 1- Messa (34)
- 2- Canzone (3)

Selli, Prospero (1827-1896)

Appartenente a una famiglia di musicisti, Selli nacque a Viterbo nel 1810. Egli fu compositore e violinista ed esordì con il melodramma tragico *Medea in Corinto* al Teatro Apollo di Roma il 4 febbraio 1839. Successivamente compose la tragedia lirica *Ricciarda*, che presentò al Teatro S. Carlo di Napoli il 17 giugno 1839 e il melodramma *Elisa di Franval* nel castello delle paure presso il Teatro Valle di Roma il 30 giugno 1840¹¹⁸. Nel 1840 fu maestro della Cappella musicale di Viterbo, prendendo il posto di Alessandro Marotta¹¹⁹. Nel 1841 diresse l'orchestra

¹¹⁵ Noris Angeli, *Viterbo: espressione musicale dal XVI al XX secolo*, Viterbo, Edizioni Archeoares, 2011, pp. 38-39.

¹¹⁶ *Mostra storica del libro viterbese a tutto il secolo XIX*, op. cit., p. 113

¹¹⁷ Noris Angeli, *Viterbo: espressione musicale dal XVI al XX secolo*, op. cit., p. 40.

¹¹⁸ *Dizionario storico biografico del Lazio: Personaggi e famiglie nel Lazio (esclusa Roma) dall'antichità al XX secolo*, Roma, IBIMUS, 2009, p. 1772.

¹¹⁹ Noris Angeli, *I maestri della Cappella Musicale di Viterbo*, op. cit., p. 43.

per la rappresentazione delle tre opere *La Parisina* e *Roberto Devereux* di Gaetano Donizzetti e *La Norma* di Vincenzo Bellini, presso il Teatro Genio¹²⁰. Compose l'opera *La regina di Golconda*, che fu poi rappresentata al Teatro del Fondo di Napoli il 30 maggio 1844¹²¹. Fu anche maestro della Banda musicale del Duomo di Viterbo¹²². Insieme a un gruppo di viterbesi, prese parte alla difesa della Repubblica Romana (1849)¹²³. Nel 1850 fu condannato per questi fatti politici e, solo per intercessione del vescovo Pianetti, suo primo estimatore, riuscì ad attenuare la pena e a riprendere la sua attività, che dividerà con Vincenzo Pontani¹²⁴. Tornò a Viterbo e lavorò come violinista durante le stagioni liriche del Teatro dell'Unione, dove presentò il balletto *il fornaretto*, rappresentato nella serata inaugurale insieme al *Viscardello*, che era la versione modificata del *Rigoletto* di Verdi. Sempre nello stesso teatro fu rappresentato il suo melodramma *Ada Mariscotti*¹²⁵ il 2 settembre 1867, in cui Cesare Pinzi era il primo tenore. L'opera era un melodramma tratto dal libretto dell'avv. Brunetti, che prese spunto dalla storia di Carlo V. La vicenda era ambientata a Bologna nel 1530, in cui si narrava l'infelice storia d'amore fra Ada e il nobile Ludovico Bentivoglio. Francesco Sforza costrinse Ada a sposarlo, ma la giovane morì di dolore e sulla sua tomba, i due rivali, riconciliati, intonarono un canto alla giovane¹²⁶. Selli fu anche precettore della musica dei figli di Luciano Bonaparte, principe di Canino. Compose anche musica sacra. Morì a Viterbo il 20 dicembre 1872¹²⁷.

- 1- Offertorio *Veni sponsa Christi* (10)
- 2- Gloria (11)
- 3- *Sanctus* (22)
- 4- Messa (13)
- 5- Gloria (26)

¹²⁰ Mauro Galeotti, *L'illustrissima Città di Viterbo*, op. cit., p. 751.

¹²¹ <http://www.internetculturale.it>

¹²² Mauro Galeotti, *L'illustrissima Città di Viterbo*, op. cit., p. 358.

¹²³ *Dizionario storico biografico del Lazio*, vol. 3, p. 1772.

¹²⁴ Noris Angeli, *I maestri della Cappella Musicale di Viterbo*, ... , p. 43.

¹²⁵ *Dizionario storico biografico del Lazio*, vol. ..., p.1772.

¹²⁶ Maria L. Polidori, *Il "Teatro dell'Unione" a Viterbo*, in *Lunario*, XV, *Musica e musicisti nel Lazio*, a cura di R. Lefevre, A. Morelli, Roma, 1986, pp. 552-553.

¹²⁷ *Dizionario storico biografico del Lazio*, vol. ..., p. 1772.

- 6- Messa (14)
- 7- *Pange lingua* (3)
- 8- Salmo *Dixit* (11)
- 9- Salmo *Deus in auditorium* (6)
- 10- Messa (11)
- 11- Messa in UT
- 12- Offertorio (9)
- 13- Inno per S. Giuseppe
- 14- Candelora (1)
- 15- Graduale (1)
- 16- Messa (16)
- 17- Salmi pei Vesperì (39)
- 18- *Gratias et Domine* (12)
- 19- Inno *Deus tuorum militum* (5)
- 20- Inno "S. Lorenzo" (4)
- 21- Inno a S. Rosa
- 22- Salmo *Magnificat* (34)
- 23- Messa a due voci (15)
- 24- Messa a tre voci (12)

Burali-Forti, Cosimo (1834-1905)

Nacque ad Arezzo nel 1834 da Giovan Battista Forti e da Paolina Burali. Studiò e si laureò in giurisprudenza presso l'Università di Siena. Nel 1859 fu nominato sottosegretario di Prefettura della Provincia di Arezzo, dove rimase fino alla sua morte, avvenuta nel 1905. Durante la sua vita si dedicò anche alla musica e le sue opere spaziano tra la musica sacra liturgica, quella sinfonica, cameristica e bandistica, fino ad arrivare all'opera lirica. Un'attenzione particolare va rivolta agli inni: ne compose alcuni per importanti personaggi, come Guido Monaco (1864) e il pittore Antonio Allegri, detto il Correggio (1894). Tutti i manoscritti musicali sono conservati presso l'Archivio storico della Fraternita dei Laici e, una piccola parte, nella Biblioteca di Arezzo. Oltre a essere compositore, Cosimo si dedicò anche alla pittura, in particolare alla ritrattistica¹²⁸.

- 1- Messa (28)

¹²⁸ <http://www.fraternitadeilaici.it/archivio-museo/autori-opere/cosimo-burali-forti-773.html>

Arrigo, Giuseppe (1838-1913)

Nacque a Mede nella Lomellina nel 1838. Fu allievo di Domenico Cagnoni, poi di Carlo Coccia e di Boucheron. A seguito di un concorso, fu nominato direttore della Scuola musicale di Cassine. Pubblicò, insieme a Giuseppe de Paoli, *l'Arpa Davidica* (1869), una raccolta di musica sacra per organo¹²⁹. Compose numerose opere di musica sacra e di un'opera buffa intitolata *Don Stazio*. Pubblicò il *Trattato Teorico-Pratico per organo*, un'opera molto importante, poiché l'attenzione era incentrata sulla prassi esecutiva organistica del XIX secolo. Morì a Torino nel 1913¹³⁰.

1- Messa (36)

Cagliero, Giovanni (1838-1926)

Nacque a Castelnuovo d'Asti nel 1838 da Pietro Cagliero e Teresa Musso. Dopo la morte del padre, nel 1851 fu accolto da don Giovanni Bosco a Torino, presso il suo oratorio salesiano, e creò con lui un forte legame. Tra il 1860 e il 1870 compose una serie di opere di musica sacra, che furono considerate importanti nell'ambiente oratoriano della Congregazione religiosa dei Salesiani. Nel 1862, Cagliero fu ordinato sacerdote e sette anni dopo fu nominato direttore spirituale della Congregazione Salesiana. Quest'incarico durò fino al 1886. Nel 1873 si laureò in teologia presso l'Università di Torino e nel 1874 fu direttore spirituale delle Figlie di Maria Ausiliatrice, una congregazione femminile fondata da don Bosco (1872). Nel 1875 fu inviato da don Bosco in America Latina per la prima spedizione missionaria e fu richiamato in Italia due anni dopo. Nel 1884 fu mandato in Argentina come vicario apostolico. A seguito della morte di don Bosco, avvenuta nel 1888, Cagliero giunse in Italia, ma tornò subito dopo in Argentina, per occuparsi soprattutto delle strutture religiose della Patagonia in via di colonizzazione. Nel 1904 la civilizzazione era ormai avanzata e il vicariato venne smembrato e incorporato nelle diocesi di Buenos Aires, La Plata e San Juan de Cuyo. Cagliero fu promosso arcivescovo titolare di Sebaste nel 1904 e venne richiamato in Italia, dove gli furono affidate le visite apostoliche straordinarie nelle diocesi di Bobbio, Tortona, Savona-Noli e Ventimiglia. Nel 1915 ricevette la nomina di cardinale e fu assegnato alle congregazioni dei Reli-

¹²⁹ Masutto Giovanni, *Maestri di musica italiani del secolo XIX*, Venezia, Tipografia Gio. Checchini, 1884, p.206

¹³⁰ www.robertoborri.com/Progetti.htm

giosi, Propaganda Fide e Riti. Nel 1920 gli fu affidata la diocesi di Frascati. Morì a Roma nel 1926¹³¹.

1- Tantum ergo (10)

Medori, Angelo (1839-1894)

Nacque a Viterbo il 5 febbraio 1839 da una famiglia modesta, con il padre Eutizio Medori e la madre Rosa Pallotta¹³². Fu un grande appassionato di musica e studiò composizione presso il Liceo Musicale di Bologna. Durante questo periodo compose una *Sinfonia*, che fu eseguita il 20 aprile 1964 al Teatro Comunale con la direzione del maestro Alessandro Busi. Si diplomò con lode nel 1866. Nello stesso anno, per motivi economici, tornò a Viterbo e fu nominato maestro di Cappella della Cattedrale della città¹³³, prendendo il posto di Carlo Polidori, e per sedici anni fu direttore della banda municipale il *Civico Concerto*¹³⁴, ed insegnante della scuola comunale di musica. Egli fu presidente onorario di numerose associazioni cittadine e fu nominato, il 20 giugno 1870, socio onorario dell'Accademia di S. Cecilia. In occasione dei festeggiamenti del 20 settembre 1871 per Roma Capitale, gli fu incaricato di comporre una cantata dedicata a Vittorio Emanuele II. Nel 1882 fu eseguito il suo *Capriccio Sinfonico* o *Grande tempesta*, opera per quattro pianoforti e orchestra. Inoltre, compose *Naufraghi*, un terzetto con cori, sul testo poetico di Bonifacio Onesti, varie messe, musica sacra, romanze, sinfonie e musica da camera¹³⁵. Nel 1887 presentò il melodramma *La Galiana* presso il Teatro dell'Unione di Viterbo: la trama si ispira alla celebre eroina viterbese, uccisa da un giovane nobile romano che l'aveva chiesta in sposa ma era stato respinto dalla famiglia di lei¹³⁶. L'opera fu eseguita sotto la direzione di Armando Seppilli ed interpretata da Amelia Conti Foroni, Orme Darvall, Giuseppe Rizzini, Enrico Stinco Palmerini, Saffo Bel-

¹³¹ *Dizionario storico biografico degli italiani*, vol. 16, pp. 292-293.

¹³² Noris Angeli, *Viterbo: espressione musicale dal XVI al XX secolo*, op. cit., p. 38.

¹³³ *Dizionario storico biografico del Lazio*, vol. 3, p. 1285.

¹³⁴ Noris Angeli, *Viterbo: espressione musicale dal XVI al XX secolo*, op. cit., p. 38.

¹³⁵ *Dizionario storico biografico del Lazio*, vol. 3, p. 1285.

¹³⁶ Maria L. Polidori, *Il "Teatro dell'Unione" a Viterbo*, in *Lunario*, XV, *Musica e musicisti nel Lazio*, a cura di R. Lefevre, A. Morelli, Roma, 1986, pp. 553-554.

lincioni e dal viterbese Eliseo Cuccodoro¹³⁷. *La Galiana* ebbe molto successo e ricevette critiche positive, per questo, il musicista si occupò della sua revisione dell'opera, ma che non riuscì a terminare per via della sua morte avvenuta per malattia nel 1894 e il melodramma non fu più rappresentato¹³⁸. Fu compianto soprattutto dai suoi allievi¹³⁹.

- 1- *Laudate pueri* (19)
- 2- Messa completa (22)
- 3- *Pange lingua* (8)
- 4- “La religione” Messa (20)
- 6- *Domine Deus* (16)
- 7- Litanie (1)
- 8- Litanie (3)
- 9- *Quoniam* (24)
- 10- Messa “Oh Maria”
- 11- *Pange lingua* (6)
- 12- *Pange lingua*
- 13- *Tantum ergo* (20)
- 14- Messa (19)
- 15- Antifona (1)
- 16- *Oremus*
- 17- *Pange lingua* (5)
- 18- *Bone Pastor*
- 19- *Benedictus* (11)
- 20- Mottetto (10)
- 21- *Benedictus* (9)
- 22- *Lauda Sion*
- 23- Introito (1)
- 24- Messa piena a 4
- 25- Messa (32)
- 26- Messa (17)

¹³⁷ *Dizionario storico biografico del Lazio*, vol. ... , p. 1285.

¹³⁸ Maria L. Polidori, *Il “Teatro dell’Unione” a Viterbo*, op. cit., pp. 553-554.

¹³⁹ Noris Angeli, *Viterbo: espressione musicale dal XVI al XX secolo*, op. cit., p. 38.

- 27- Messa "La sagra" (18)
- 28- Messa a 4 voci
- 29- Messa brevissima (23)
- 30- *Tantum ergo e Pange lingua*
- 31- *Tantum ergo per tenore*
- 32- *Laudate pueri*
- 33- *Magnificat* (35)
- 34- *Laudate pueri* (18)
- 35- *Christe*
- 36- Gloria, Messa
- 37- Gloria
- 38- Credo (16)
- 39- Credo (7)
- 40- Credo (6)
- 41- *Kyrie e Gloria* (5)
- 42- Cantata "Coro di bassi"
- 43- *Pange lingua*
- 44- *Pange lingua* (7)
- 45- (A2) Litanie a due
- 46- (A2) *Tantum ergo a tre voci*
- 47- Triduo a S. Lorenzo Martire
- 48- Litanie a 2 e *Tantum ergo a tre*
- 49- *Te Deum*
- 50- *Lauda Sion*
- 51- *Quoniam*
- 51- *Quoniam e Cum Sancto Spiritu*
- 52- *Quoniam*
- 53- *Qui tollis*
- 54- *Kyrie* (1)
- 55- *Qui tollis* (18)

Haller, Michael (1840-1915)

Scarse sono le notizie che riguardano questo compositore. Haller studiò teologia a Ratisbona e qui insegnò composizione e contrappunto nelle scuole e fu anche maestro di cori. Compose musica sacra, tra cui messe e salmi. Fu uno stretto collaboratore del *Kirchenmusik Jahrbuch*, insieme ad Haberl. Nel 1891

pubblicò il Trattato di composizione per la canto sacro polifonico e un'antologia, intitolata *Exempla polyphoniae ecclesiasticae*¹⁴⁰.

- 1- Missa decima (40)
- 2- Tre offertori (16)
- 3- *Vitam petiit*

Moriconi, Augusto (1844-1907)

Nacque nel 1844 e i suoi maestri furono Battaglia e Capocci. Visse a Roma, dove ottenne, nel 1863, il diploma di insegnante organista, nel 1868 di quello di canto e nel 1869 quello di compositore. Scrisse diverse composizioni di musica sacra e, in pochi anni, diventò organista della Basilica di S. Pietro e maestro della Basilica patriarcale di S. Maria Maggiore. Tra i suoi lavori più noti si ricordano l'*Ave Maria* per tenore con coro ed accompagnamento di arpa, il *Deus noster refugium et virtus*, il salmo *Laudate pueri* a due cori e lo *Stabat Mater* a piena orchestra¹⁴¹.

- 1- Qui tollis (21)
- 2- Magnificat

Bottazzo, Luigi (1845-1924)

Nacque nel 1845 in una piccola frazione di Padova. All'età di nove anni rimase coinvolto in un incidente in un'officina di fabbro, che lo portò alla cecità. Per questo motivo, fu ospite dell'Istituto dei ciechi di Padova e qui ebbe i primi approcci con la musica. Ebbe come maestri Giovanni Andrich per il pianoforte, Giacomo Carlutti per l'organo e Melchiorre Balbi per il contrappunto. All'età di vent'anni divenne insegnante di armonia, contrappunto e organo. Nel 1865 fu organista nella chiesa di S. Croce, nel 1872 fu organista della Basilica del Santo e nel 1895 insegnò organo presso l'Istituto musicale di Padova. Egli aderì al "Movimento ceciliano", che consisteva nel bandire dalle chiese ogni forma di musica che potesse sembrare profana. Bottazzo compose musica da camera e da chiesa. Gran parte delle sue composizioni sono state stampate da vari editori in Italia e all'estero. Per quanto riguarda la musica da chiesa, egli compose soprattutto messe, mottetti, antifone, responsori, inni e salmi. Oltre a essere

¹⁴⁰ A. Della Corte e G. M. Gatti, *Dizionario di musica*, Paravia, 1956, p. 283.

¹⁴¹ *I maestri di musica italiani del secolo XIX: notizie biografiche*, op. cit., p. 118.

compositore e organista, fu anche un eccelso insegnante. Egli formò ben più di trecento allievi, tra cui Raffaele Casimiri, Pietro Branchina, Ermenegildo Pacagnella, Salvatore Nicolosi. Bottazzo pubblicò anche delle opere, quali *L'organista di chiesa. Breve metodo per organo*; *L'armonium quale strumento liturgico* (1901); *Metodo di canto corale ad uso delle scholae cantorum* (1905); *L'allievo al piano. Metodo teorico-pratico per imparare a suonare il pianoforte* (1901); *Sul vero significato di due termini musicali* (1902); *Brevi nozioni sulle forme musicali*; *Studi sulla periodologia musicale*; *Metodo teorico-pratico di armonia*. Durante la sua carriera ricevette numerose onorificenze. Morì a Padova nel 1924¹⁴².

1- Messa a tre voci uguali

Mapelli, Luigi (1855-1913)

Nacque a Bellinzago Lombardo ed era il figlio del campanaro della chiesa locale. Nel 1872 si iscrisse al Conservatorio di Milano: qui ebbe come insegnanti Polibio Fumagalli, Angelo Panzini, Franco Faccio e Antonio Bazzini. Nel 1884 vinse il primo Concorso Sonzogno per atti unici di compositori esordienti con l'opera *Anna e Gualberto*, che presentò al Teatro Manzoni di Milano il 4 maggio di quello stesso anno. Dal 1885 Mapelli si dedicò esclusivamente alla didattica, insegnando armonia, contrappunto e fuga presso il Conservatorio di Milano. Ebbe, tra i suoi allievi, Federico Caudana. Le sue melodie furono pubblicate a Milano a cura di Lorenzo Perosi¹⁴³.

1- *Dignare me etc...* (antifona)

Cicognani, Antonio (1857-1921)

Nacque a Faenza il 18 maggio 1857 da Angelo Cicognani e Maria Ghetti. Studiò presso il liceo musicale di Bologna, dove apprese gli insegnamenti per pianoforte e composizione. Terminò gli studi nel 1881, uscendo a pieni voti con il titolo di maestro compositore. Nel 1879 aveva già ricoperto il ruolo di organista presso il duomo di Faenza. Nel 1893 ottenne un altro diploma dall'Accademia di S. Cecilia di Roma per la composizione di una cantata su testo dato. Nel 1895 si recò in Germania per proseguire gli studi musicali e ottenne il diploma in composizione presso la Kirchenmusikschule di Ratisbona. L'esperienza tedesca

¹⁴² *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, pp. 423-424.

¹⁴³ Andrea Sessa, *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 295-296.

migliorò sempre di più la sua musica. Nel 1896 fu direttore dell'Istituto musicale di Alessandria e maestro di Cappella della stessa città e, nello stesso anno, fu invitato dal barone Del Balzo a insegnare organo presso il Conservatorio di S. Pietro a Maiella di Napoli. Nel 1897 fu professore di armonia e d'organo presso il Liceo musicale "G. Rossini" di Pesaro. Durante la sua vita si dedicò soprattutto al lavoro e all'arte. Morì a Pesaro il 13 giugno 1934. Scrisse libri di teoria musicale e compose opere sacre e profane, sia manoscritte che a stampa. Tra i suoi allievi si ricordano L. Ferrari Trecate, V. Michetti, R. Zandonai, F. Vatielli, F. Balilla Pratella, A. Ariani, W. Cattolica, T. Baruzzi, T. Stegano¹⁴⁴.

1- Veni sponsa Christi

Tavoni, Francesco (1864-1948)

Si conosce ben poco di questo compositore. Tavoni si laureò in Giurisprudenza e, allo stesso tempo, si dedicò agli studi di pianoforte, armonia e contrappunto. Tra le sue opere spiccano soprattutto composizioni di musica sacra, ma si aggiungono anche scenette musicali e piccoli canti ricreativi¹⁴⁵.

1- *Confitebor*

Perosi, Lorenzo (1872-1956)

Nacque a Tortona nel 1872 da Giuseppe Perosi e Carolina Bernardi. La sua famiglia aveva una lunga tradizione musicale ed era fortemente cattolica e conservatrice. Conobbe per la prima volta la musica grazie a suo padre, che era maestro di cappella di Tortona, e gli insegnò a suonare il pianoforte, l'organo e il violino. Nel 1888 giunse a Roma insieme al padre per un pellegrinaggio e, in occasione di un'udienza papale, consegnò al Santo Padre, Leone XIII, alcune sue opere. Dal 1888 al 1890 ricevette gli insegnamenti di composizione per corrispondenza con Michele Saladino, insegnante del Regio conservatorio di musica a Milano. Nonostante fosse giovane, Lorenzo ebbe i primi segni di una salute cagionevole. Dal 1890 al 1891 insegnò teoria e solfeggio e fu organista presso l'Abbazia di Montecassino. Nel 1872 fu ammesso al Conservatorio di musica di Milano e successivamente, dopo aver abbandonato gli studi, fu chiamato a essere organista temporaneo della Cappella marciata. Fu molto apprezzato per le sue doti di organista, a tal punto che fu nominato con questo ruolo presso la Cattedrale di Parma nel

¹⁴⁴ *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 25, pp. 409-412.

¹⁴⁵ <http://www.edizionicarrara.it/it/autori-che-iniziano-con-la-lettera-t>

1894. Nello stesso anno, prese gli ordini sacri e, poco tempo dopo, fu nominato maestro di Cappella nella basilica di S. Marco a Venezia. In questo periodo compose numerose opere sacre, in particolare messe. Le sue composizioni ebbero un forte successo non solo in Italia, ma anche all'estero. Nel 1898 fu nominato da papa Leone XIII maestro della Cappella Sistina. Nel 1907, mentre stava componendo l'oratorio *Transitus animae*, fu colpito da disturbi mentali in seguito alla morte del padre. Durante questo periodo di crisi psichica, scrisse numerose opere strumentali. Dal 1918 non fu più in grado di dirigere la Cappella pontificia, la cui guida fu affidata al fratello Marziano. Le sue condizioni di salute peggiorarono sempre di più, finché, nel 1922, il tribunale civile di Roma emanò la sentenza di interdizione (revocata nel 1930). Dal 1952 Perosi fu sostituito da Domenico Bartolucci come maestro della Cappella Sistina. In seguito, fu colpito da disturbi vascolari che lo portarono alla morte nel 1956. Durante la sua vita fu molto ammirato per la sua carriera di compositore e ricevette numerose onorificenze¹⁴⁶.

- 1- Messa (41)
- 2- *Tantum ergo*
- 3- *Laudate Dominum*

Ferrari Trecate, Luigi (1884-1964)

Nacque ad Alessandria nel 1884 da Giuseppe Ferrari Trecate e Virginia Ravera. Studiò presso il Conservatorio di Parma, in seguito al Liceo musicale di Pesaro, in cui ebbe come insegnanti Antonio Cicognani per l'organo e Pietro Mascagni per la composizione. Nel 1904 si diplomò in composizione. Si dedicò a un'intensa attività concertistica, ma, nel 1906 fu nominato organista della S. Casa di Loreto, ove rimase fino al 1919. Nello stesso periodo, fu direttore della scuola musicale di Carrara e divenne organista titolare della Basilica di Valle di Pompei; nel 1913 diresse il Conservatorio di Parma e un anno dopo diresse la Scuola musicale di Rimini. Dal 1930 al 1932 insegnò organo e composizione organistica presso il Conservatorio di Bologna. Egli fu anche vicepresidente dell'Accademia nazionale di S. Cecilia e presidente dell'Accademia filarmonica di Bologna (1955) e della sezione musicale del Consiglio superiore delle belle arti. Morì a Roma nel 1964. Tra le sue composizioni, oltre alla musica teatrale, furono numerose quelle per musica sacra, tra cui messe e mottetti. Scrisse, inoltre, musica da camera, opere vocali e per pianoforte, e, infine, colonne sonore

¹⁴⁶ *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 82, pp. 424-428.

di alcuni film, come *Il fu Mattia Pascal* (1937) o *Il ragazzo dei palloncini* (1961)¹⁴⁷.

- 1- *Tantum ergo*

4.4 Autori in base alla data delle composizioni.

In questa sezione sono stati elencati, in ordine alfabetico, gli autori con i relativi titoli delle composizioni musicali. È stata fatta questa scelta perché non è stata trovata nessuna notizia che riguarda questi compositori. Al loro interno, le partiture sono state elencate in ordine cronologico, poiché in alcuni casi, si presentavano con una data.

Ago, Francesco

- 1- *Tantum ergo* (12): 1885

Anniballi, Teotimo

- 1- Inno *Tota pulchra* (13): 1883

Archieri, Francesco

- 1- *Victimae Paschali*: 1885

Capocci, Francesco

- 1- *Messa* (39): 1892
- 2- *Credo* (14)
- 3- *Domine ad adiuvandum* (5)
- 4- *Laudamus* (8)
- 5- *Laudate Pueri* (23)
- 6- *Laudamus* (10)

¹⁴⁷ Ivi, vol. 46, pp. 738-741.

Di Pietro, Stanislao

- 1- Canzone (4): 1864

Falconara, Pier Battista da

- 1- Canzone "S. Bonaventura"
- 2- *Tota pulchra*: 1900

Gori, Tommaso

- 1- *Dixit* (7): 1836
- 2- Gloria (13)

Gualco, Simplicio

- 1- Vespro Completo: 1910

Loreti, Amedeo

- 1- *Kyrie e Christe*: 1898
- 2- *Et incarnatus*: 1899
- 3- *Laudamus per tenore*

Pontani, Vincenzo

- 1- Mattutino (5): 1849
- 2- Responsori del I Mattutino
- 3- *De Profundis* (29)

Risaliti, Domenico

- 1- Messa (33): 1853

Spreca Belli, Alessandro

- 1- *Tantum ergo* (6): 1854
- 2- *Domine ad adiuvandum* (4): 1856
- 3- Mottetto: 1860
- 4- *Pange lingua*: 1863
- 5- Inno (3): 1863
- 6- Sequenza nella messa della Madonna del Carmine: 1863/1866
- 7- Inno (6): 1873
- 8- Litanie

Terenzi, Giuseppe

- 1- Litanie (10): 1876

4.5 Autori sconosciuti.

In questa sezione sono raccolti i componimenti di cui non si conosce il nome dell'autore e non vi è altro riferimento cronologico. Per questo motivo, non si è potuto ricavare alcuna informazione sulla vita e sulle opere su questi compositori.

Alberti

- 1- *Qui Sedes*

Barili

- 1- Litanie

Batti, Francesco

- 1- Messa (29)

Bonifichi, Paolo

- 1- Kyrie (3)
- 2- Gloria (10)

Calvi, Giovanni Battista

- 1- *Beata es Virgo Maria* (17)

Chiesa, Federico

- 1- Gloria Pastorale

Clementi, Giuseppe

- 1- *Magnificat* (33)
- 2- Mottetto (24)
- 3- Mottetto (27) con Gaetano Capocci

Franz

- 1- *O salutaris hostia*

Furino

- 1- *Et incarnatus* (21)

Geraldini, Gaetano

- 1- Litanie a tre voci
2- Litanie

Giannini, Giuseppe

- 1- Messa (50)

Gotti

- 1- Messa (38)

Lamberti

- 1- *Stabat Mater* (11)

Marotta, Alessandro

- 1- Messa (31)

Marsacchi

- 1- Canzone “Sei pura sei pia”

Molinari, Giovanni

- 1- Messa (35)

Pagani, Francesco

- 1- Messa (47)

Pangrazi

- 1- *Pange lingua* (1)

Pasquali, Innocenzo

- 1- *Ave Maris Stella* (14)

Pelazza, Giovanni

- 1- Litanie (8)

Piglia, Enrico

- 1- Musica sacra per canto

Pirolì, Tito

- 1- Mottetto (14)

Polimanti

- 1- Messa (2)

Sarino (?)

- 1- Kyrie

Tamburini, Giuseppe

- 1- *Domine Deus* (14)
- 2- *Qui sedes* (22)
- 3- Due lamentazioni per basso (12)
- 4- *Lauda Jerusalem*
- 5- *Lauda Jerusalem* (4)

4.6 Brani con data e senza autore.

In quest'ultima sezione sono stati elencati i titoli dei componimenti che si presentavano con un'indicazione cronologica, ovvero l'anno, ma privi del nome dell'autore.

Sequenza *Victimae Paschali* 1837

Raccolta di brani musicali 1850-1858

Messa funebre 1869-1886

Oremus pro pontefice nostro Pio 1874

Kyrie "senza titolo" 1876-1882

Litanie "senza titolo" 1877-1879

Messa 1887

Messa breve a due voci 1889

Messa a tre voci 1890

Messa a tre voci 1896

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE 2017