

GREGOR AICHINGER
(1564-1628)

Virginalia, 1607

Gruppo vocale
CONCENTUS VOCUM

Soprani I

LIDIA BASTERRETXEA · MARINELLA BOGGIA · LETIZIA PETRUNGARO · ROBERTA RICCARDI

Soprani II

ANNA MILANI · STEFANIA NEVOSI · GRAZIA SANTORIELLO

Contralti

MILENA COSTA · ELENA GUARNERI · GAIA LEONI · LINA MORSTABILINI
CRISTINA SOLCÀ · ANGELA VERALLO

Tenori

FRANCESCO ALBARELLI · FRANCESCO BUSSANI · AMBROGIO CANTALUPPI · ANTONIO PAGANI
LUCA RATTI · GIUSEPPE SAGONA · DANILO SANTORIELLO

Bassi

MAURO CANALI · FULVIO PELETTI · ALFONSO SODANO · LUIGI VILLA

RICCARDO QUADRI, organo

MICHELANGELO GABBRIELLI, direttore



TEXTS

GREGOR AICHINGER
(1564/1565 – 1628)

VIRGINALIA:
LAUDES ÆTERNÆ VIRGINIS MARÆ, MAGNÆ DEI MATRIS COMPLEXA, ET QUINIS VOCIBUS MODULATA
(ADAM MELTZER, DILLINGEN, 1607)

Breve profilo della vita di Gregor Aichinger con particolare riferimento ai suoi viaggi in Italia

Nato a Regensburg fra il 1564 e il 1565 e morto ad Augsburg fra il 20 e il 21 gennaio 1628 Gregor Aichinger attende ancora una valutazione critica approfondita e una più ampia conoscenza della sua cospicua e, qualitativamente, alta produzione musicale.¹ La registrazione dei *Virginalia*, una delle sue opere di musica sacra, vuole essere un contributo in questa direzione. In particolare il CD intende offrire uno spaccato significativo dei legami profondi che Aichinger ebbe con alcune fra le più importanti e prestigiose personalità musicali e con istituzioni e ambienti culturali e musicali in Italia.

Aichinger fu in Italia in due distinti periodi che segnarono profondamente la sua personalità musicale e che ne fecero anzi un importante ponte di collegamento fra la musica praticata in Italia verso la fine del Cinquecento, così ricca di fermenti e di novità linguistiche, stilistiche e formali, e la cultura musicale d'Oltralpe, che pur di illustre e altissima tradizione, rimaneva in quel periodo ancora ancorata a modi estetici ed espressivi di per sé privi di significativi sviluppi. Si pensi che Aichinger fu fra i primissimi musicisti tedeschi a dare alle stampe musiche aventi il basso continuo, la nuova pratica – a un tempo performativa ma anche così carica di quelle implicazioni stilistiche che portarono alla nascita di nuove forme e linguaggi – da lui conosciuta proprio durante le sue permanenze italiane.²

L'interesse per la musica dovette sorgere nel giovane Aichinger molto presto. Alla fine del 1578 egli è iscritto quale «artium studiosus» al Gymnasium di Ingolstadt, istituzione facente capo alla Congregazione dei Gesuiti. La città di Ingolstadt era piuttosto vivace dal punto di vista culturale e musicale e d'altra parte la presenza dei Gesuiti quali istitutori dei giovani garantiva un alto livello di istruzione: il percorso formativo all'interno dell'istituzione retta dai Gesuiti era articolato in molteplici discipline del sapere; esso era ancora basato sull'impianto, perpetuatosi dalla tarda antichità latina, delle *artes liberales*, ossia quelle del *trivium* (grammatica, dialettica, retorica: le discipline legate alla parola) e del *quadrivium* (aritmetica, geometria, musica, astronomia: le discipline aventi per oggetto il numero), ma da molto tempo esso aveva conosciuto un significativo ampliamento, almeno in diversi centri europei, fino a comprendere altri ambiti umanistici e scientifici. Fu proprio al Gymnasium di Ingolstadt che Aichinger strinse amicizia con il coetaneo Jakob II Fugger, nipote di Jakob I Fugger (suo zio), della potente famiglia di banchieri, colto mecenate e, come gli altri membri della famiglia, cultore delle arti, al quale il musicista rimarrà legato per tutta la vita. A lui Aichinger

¹ A tutt'oggi il contributo più approfondito ed esaustivo sulla vita e sulle opere di Gregor Aichinger è quello contenuto in [THEODOR KROYER], *Ausgewählte Werke von Gregor Aichinger (1564-1628)*. Erster Teil. Eingeleitet und herausgegeben von Theodor Kroyer, Breitkopf & Härtel, 1909 (Denkmäler Deutscher Tonkunst. Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern veröffentlicht durch die Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern unter Leitung von Adolf Sandberger, 10/1). Disponibile agli indirizzi <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&lv=1&bandnummer=bsb00064314&pimage=00064314&suchbegriff=&l=en> e <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00064314>. Di Aichinger e dei musicisti della sua epoca attivi in Baviera, in particolare ad Augsburg, si occupa anche ALEXANDER J. FISHER, *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580-1630*, Ashgate, Burlington, Aldershot, 2004 (St. Andrews Studies in Reformation History); ID., *Music, Piety and Propaganda. The Soundscape of Counter-Reformation Bavaria*, Oxford University Press, Oxford, 2014 (The New Cultural History of Music).

Tutte le segnalazioni e i rimandi ai links riguardanti repertori digitalizzati (fonti teoriche e altri scritti) e voci tratte da repertori bio-bibliografici sono aggiornati al 31 luglio 2023. I links da me riportati non vogliono avere alcun carattere di esclusività. Non segnalo links inerenti alle digitalizzazioni delle fonti musicali da me citate: questo sia per non appesantire troppo il presente contributo sia perché solo una parte di queste fonti sono al momento disponibili in rete. In generale la citazione delle fonti teoriche e musicali riguarda solo la prima edizione – talvolta è comunque l'unica, – a meno che non sia riportata un'indicazione diversa.

² Uno studio specifico sull'uso da parte di Aichinger del basso continuo è quello di WILLIAM E. HETRICK, *The Through-Bass in the Works of Gregor Aichinger (1564-1628)*, Diss. University of Michigan, 1968.

dedicherà due raccolte a tre voci, i *Tricinia Mariana* (Johannes Agricola, Innsbruck, 1598)³ e la *Ghirlanda Di Canzonette spirituali* (Johannes Prætorius, Augsburg, 1603).⁴

Nel 1584, in concomitanza con la fine degli studi, Jakob I volle che Aichinger entrasse al servizio della famiglia nella residenza di Augsburg. Da quell'anno il giovane musicista – molto probabilmente per diretto intervento dello stesso Jakob, come si evince dalla dedicatoria di un suo lavoro di molti anni successivo, la *Corolla Eucharistica* (Johannes Prætorius, Augsburg, 1621)⁵ – divenne organista della chiesa del convento benedettino dei SS. Ulrich e Afra, incarico che manterrà per tutta la vita. Si dovrà ricordare che diversi musicisti furono legati da rapporti professionali a vari componenti della famiglia Fugger, sia in modo diretto – essendo quindi essi al servizio di membri della famiglia – che indiretto – musicisti che a loro dedicarono comunque pubblicazioni proprie nella speranza di ottenere degli incarichi presso la corte di qualche esponente della famiglia. Gli uni e gli altri di fama internazionale, quali gli oltremontani Philippe de Monte e Orlando di Lasso, altri italiani, come Andrea Gabrieli, Tiburzio Massaino, Orazio Vecchi, altri ancora già operanti ad Augsburg, come Hans Leo Hassler e il fratello di questi, Jakob Hassler – quest'ultimo inviato da Christian Fugger, a proprie spese, a Venezia nel 1590 –, e Christian Erbach. Solo per citare i più importanti.

Nello stesso 1584 fu Jakob I a inviare, a proprie spese, il giovane Aichinger in Italia perché potesse approfondire i suoi studi musicali. L'Italia era allora una fucina straordinaria e all'avanguardia nelle discipline artistiche; in ambito musicale generi, linguaggi e stili conoscevano nella Penisola inusitate e importantissime novità, e, d'altra parte, qui la straordinaria stagione della polifonia, ancora in pieno rigoglio, aveva dato i suoi frutti più splendidi. Apprendere le novità e al contempo approfondire le conoscenze della tradizione era un irrinunciabile imperativo per quei musicisti d'Oltralpe che volessero avanzare nelle proprie abilità artistiche, e le istituzioni o le famiglie presso cui essi operavano erano ben consci del benefico ritorno in termini di immagine e di prestigio che ne derivava anche per essi.

Primo, fondamentale soggiorno di Aichinger in Italia fu quello a Venezia, il luogo certamente privilegiato per poter acquisire le più importanti novità in ambito musicale. Qui Aichinger conobbe e divenne allievo di Andrea Gabrieli prima, e poi, dopo la morte di questi, del nipote Giovanni Gabrieli. Sebbene l'apprendistato con Andrea dovesse durare poco – questi morì infatti nel 1586 – fra i due dovette da subito instaurarsi un rapporto stretto improntato, oltre che da reciproca stima, da affetto profondo. Lo testimonia una lettera di Andrea Gabrieli indirizzata al giovane allievo, datata 3 dicembre 1584, scritta dunque a distanza di pochissimo tempo da che Aichinger era giunto a Venezia. La lettera, pur non trattando argomenti musicali – essa contiene infatti una serie di raccomandazioni di carattere morale, etico, di costumi e comportamenti che il maestro raccomanda all'allievo di seguire – molto ci dice, in filigrana, riguardo al legame fra i due, un rapporto che da parte di Andrea dovette essere simile a quello nutrito nei confronti di un nipote. L'espressione di esordio della lettera («caro mio Aichinger, allievo virtuoso & honorato»),⁶ è eloquente in questo senso; il documento è prezioso anche perché ci trasmette la personalità umana di Andrea Gabrieli, la sua profondità d'animo, la sua visione della vita, l'importanza che per lui – e per la società del tempo – avevano quei comportamenti basati sul rispetto degli altri, della misura nel parlare e nell'agire, dell'importanza dello spirito di sacrificio e

³ *Tricinia Mariana quibus Antiphonæ, Hymni, Magnificat, Litanie, et Variæ Laudes ex officiis Beatissimi Virginis suavissimis modulis decantantur, in usum tum sodalium, tum aliorum cultorum & amantium matris Dei [...]*, Johannes Agricola, Innsbruck, 1598.

⁴ *Ghirlanda Di Canzonette spirituali a tre voci [...]*, Johannes Prætorius, Augsburg, 1603. Altri componenti della famiglia Fugger saranno i destinatari nel tempo di diverse raccolte di Aichinger: a Markus Fugger junior, figlio di Hans Fugger, furono dedicate le raccolte delle *Solemnia Augustissimi Corporis Christi, In sanctissimo sacrificio Missæ & in eiusdem festi officijs, ac publicis supplicationibus seu Processionibus cantari solita [...]* (Johannes Prætorius, Augsburg, 1606) e del *Triplex Liturgiarum Fasciculus e tribus ac diversis optimorum musicorum modulis concinnatus et quaternis, quinis et senis vocibus concinendus. Cum Basso continuo seu generali* (Johannes Prætorius, Augsburg, 1616). Hyeronimus Fugger sarà il destinatario del *Fasciculus Sacrarum Harmoniarum Quatuor vocum [...]* (Adam Meltzer, Dillingen 1606) e del *Quercus Dodonæa [...]* (Johannes Prætorius, Augsburg, 1619). A George Fugger, uno dei quattro figli di Markus Fugger junior, saranno dedicate le *Lacrumæ D. Virginis Et Joannis in Christum à cruce depositum [...]* (Johannes Prætorius, Augsburg, 1604), mentre Karl Fugger sarà il destinatario del *Divinarum Laudum: Ternis Vocibus Concinnandarum. Pars II. [...]* (Adam Meltzer, Dillingen, 1608); Maximilian Fugger sarà omaggiato dall'*Encomium Verbo incarnato, Eiusdemque matri augustissimæ Reginæ cælorum Musicis numeris decantatum [...]* (Gregor Hänlin, Ingolstadt, 1617) e a Marie Leonor Fugger il musicista dedicherà i *Teutsche Gesengein: auß dem Psalter [...]* *Davids, sambt andern [...]* *geistlichen Liedern [...]* (Adam Meltzer, Dillingen, 1609).

⁵ *Corolla Eucharistica, ex Variis Flosculis et Gemmulis pretiosis Musarum Sacrarum, binis ternisque vocibus contexta [...]*, Johannes Prætorius, Augsburg, 1621.

⁶ ANDREA GABRIELI, *Cessate cantus. Lettere 1557-1585*, a cura di Giuseppe Clericetti. Postfazione di Carla Moreni, Zecchini Editore, Varese, 2014, pp. 168-169: 168 (Il Calamaio Musicale, 2).

dell'attenzione con la quale il maturo maestro metteva in guardia il giovane allievo contro le false sirene della vita. Sono insegnamenti etici che evidentemente costituivano per Andrea Gabrieli un patrimonio di norme da trasmettere ai suoi allievi al pari dell'altissima formazione musicale che impartiva loro, un tratto, del resto, che da secoli caratterizzava le botteghe dei grandi maestri di pittura e scultura e che pure era tipico anche dei maestri dell'arte musicale. Basti osservare molti trattati teorici musicali del secondo Cinquecento e del primo Seicento nei quali gli insegnamenti prettamente musicali impartiti dal maestro all'allievo – esposti perlopiù nella struttura classica della finzione retorica del dialogo fra docente e discente – si intrecciano a raccomandazioni, prescrizioni e consigli di tipo morale e civile.

Sia pure in mancanza di documenti che lo attestino con certezza è da ritenere che lo stesso Andrea Gabrieli, figura di spicco nella Venezia del suo tempo, anche al di là degli ambienti musicali, proprio in virtù delle sue amicizie e dei suoi contatti – l'epistolario pubblicato in anni recenti dà un ampio spaccato dei suoi rapporti a più livelli e delle sue molteplici conoscenze –, abbia messo Aichinger in relazione con varie personalità veneziane, quali musicisti, editori, artisti, letterati.⁷

Certamente fu grazie ad Andrea che il giovane Aichinger dovette conoscere Giovanni Gabrieli del quale, dopo la morte di Andrea, divenne allievo, il primo anzi di una numerosa e illustre schiera di musicisti d'Oltralpe venuta a Venezia appositamente per studiare con Giovanni Gabrieli.⁸ Pur non correndo fra i due molti anni di differenza – Giovanni era nato intorno al 1557 – la scienza e l'arte del nipote di Andrea erano tali da farne, già giovane, un riconosciuto e affermato maestro, il quale, a sua volta, fu legato ai Fugger.

Non possediamo documenti espliciti in merito, ma è suggestivo pensare che la dedica a Jakob I dei *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli organisti della Sereniss. Sig. di Venetia* (Angelo Gardano, Venezia, 1587) da parte di Giovanni, sia legata in qualche modo alla presenza a Venezia, alla scuola di Andrea prima e di Giovanni poi, di Aichinger, e che proprio alla luce del rapporto esistente con il suo giovane allievo, fosse già nei progetti di Andrea quello di dedicare a Jakob I Fugger, tramite il suo protetto, appunto, musiche proprie; e questo dato il prestigio della famiglia di banchieri bavaresi, la loro potenza e la loro attenzione per le arti, qualità che potevano aprire ulteriori, importanti porte al di là delle Alpi, nei territori di cultura tedesca, oltre quei contatti che peraltro sia Andrea sia – ancor più – Giovanni già intrattenevano da molti anni con la corte di Monaco di Baviera. Si legge infatti nella dedicatoria dei *Concerti*:

[...] Haveva esso [Andrea] ridotto à compita perfettione varij bellissimoi concerti, dialoghi, & altre musiche proportionate à voci, & stromenti, come hoggidì s'usa nelle principali chiese de principi, & nelle academie Illustri; de quali egli (bona memoria) havea deliberato farne dono à V. S. illustriss. per scoprirle un vivo segno d'osservanza & devotione che le portava. Ma chiamato à miglior vita, il desiderio non ebbe il suo fine: ma si come lasciò me herede de suoi beni esterni, così de' beni interni (oltre gli amaestramenti della Musica) mi lasciò quella particolar affettuosa devotione ch'esso portava à V. S. Illustriss. Onde vivendo io coll'istesso desiderio, co'l quale egli visse, & morì, per essequir il suo volere, & per dar compita soddisfattione à me medesimo, consacro à V. S. illustriss. i frutti delle sue virtù; intitolati i Concerti, con l'aggiunta di alcune mie fatiche, come virgulti germolianti dall'istesso tronco [...].⁹

⁷ Una visione omnicomprensiva degli ambienti culturali, sociali e politici veneziani negli anni di Andrea Gabrieli è data dai seguenti contributi: GAETANO COZZI, *La società veneziana all'epoca di Andrea Gabrieli*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale (Venezia 16-18 Settembre 1985)*, a cura di Francesco Degrada, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1987, pp. 231-248 (Studi di Musica Veneta, 11); REBECCA EDWARDS, *An Expanded Musical and Social Context for Andrea Gabrieli: New Documents, New Perspectives*, ivi, pp. 43-57.

⁸ Sugli allievi di Giovanni Gabrieli si veda il contributo di DENIS ARNOLD, *Gli allievi di Giovanni Gabrieli*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», V, 6, nov.-dic. 1971, pp. 943-972. Arnold prende comunque in considerazione la produzione madrigalistica di Giovanni Gabrieli in riferimento all'influenza che questa ebbe su quei suoi allievi che si dedicarono in larga parte al madrigale. Fra questi non rientra Gregor Aichinger il cui interesse andò prevalentemente alla musica sacra.

⁹ La lettera dedicatoria è trascritta interamente in RODOLFO BARONCINI, *Giovanni Gabrieli*, L'EPOS, Palermo, 2012, pp. 569-570 (Biblioteca dello spettacolo. Cinema, danza, musica, teatro, 2). Sulle complesse vicende di alcune edizioni di musiche di Giovanni e Andrea Gabrieli si veda LUIGI COLLARILE, *Giovanni Gabrieli and Andrea's Musical Legacy. Lost Editions, Ghost Editions, Editorial Strategies*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition*, edited by Rodolfo Baroncini, David Bryant, Luigi Collarile, Brepols Publishers, Turnhout (Belgium), 2016, pp. 71-95 (Venetian Music – Studies I). Nella nutrita bibliografia gabrieliana, iniziata fin dalla prima metà dell'Ottocento (JOHANNES VON WINTERFELD, *Johannes Gabrieli und Sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüte heiligen Gesanges im sechzehnten, und der ersten Entwicklung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhundert, zumal in der Venedischen Tonschule*, 3 voll., Schlesinger'schen Buch, Berlin, 1834; alle diverse riproduzioni anastatiche si aggiunge la riproduzione digitale del solo vol. I disponibile all'indirizzo <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10223878>), sebbene ormai datato, rimane un riferimento importante lo studio di EGON

In un certo senso si può quindi affermare che la dedica a Jakob I Fugger di questi *Concerti* gabrieliiani del 1587 sia un atto congiunto dello zio Andrea – atto da questi fortemente voluto ma non realizzato di fatto per la sopravvenuta morte – e del nipote Giovanni.

Peraltro, si diceva, già nel 1574 Andrea venne contattato per entrare al servizio di Wilhelm V di Baviera, secondogenito del duca Albrecht V che, al pari del padre, era un grande appassionato di musica (egli creò una propria cappella musicale con musicisti di primissimo ordine, molti dei quali italiani). La cosa non andò a buon fine ma fu invece l'allora diciassettenne Giovanni che, certamente per volere dello zio, venne chiamato, già nello stesso anno, come si evince da documenti d'archivio, al servizio del giovane duca nella cappella della sua residenza di Landshut per rimanervi fino al 1579. Probabilmente Giovanni ebbe anche modo, in quegli anni, di far parte saltuariamente della compagine vocale e strumentale della corte di Albrecht, facente capo a Orlando di Lasso. Non abbiamo nessun documento che provi un qualche rapporto diretto fra Giovanni Gabrieli e Lasso, e tanto meno un suo apprendistato con il grande musicista, ma è presumibile che il giovane Gabrieli abbia avuto l'opportunità di conoscerlo e di apprezzare il suo magistero di compositore, direttore e organizzatore dei più importanti eventi della corte bavarese, tratti che gli avrebbero quindi permesso di arricchire ulteriormente le sue competenze musicali e le sue conoscenze artistiche. Alcuni dei musicisti veneti al servizio di Wilhelm, e da Giovanni conosciuti proprio in Baviera, saranno infatti in seguito fra i principali collaboratori dello stesso Giovanni in S. Marco a Venezia.

Qualche anno dopo il suo ritorno dal primo viaggio in Italia, Aichinger, riconoscente nei confronti del suo patrono per avergli dato modo di conoscere la realtà musicale italiana e di ricevere gli insegnamenti in particolare di Giovanni Gabrieli, dedicherà la sua prima raccolta a stampa, le *Sacrae Cantiones* (Angelo Gardano, Venezia, 1590)¹⁰ proprio a Jakob I Fugger; in queste composizioni, al di là dell'analogia del titolo, forte appare l'influenza del maestro veneziano. Se nel 1595 Aichinger dedicava una nuova raccolta, il *Liber Secundus Sacrarum Cantionum* (Angelo Gardano, Venezia, 1595)¹¹ ancora a Jakob I, le strade dell'ex allievo e del maestro di un tempo si sarebbero incrociate negli anni successivi alla loro frequentazione: nel 1597 Giovanni Gabrieli dedicava le sue *Sacrae symphoniae* [...] *Senis, 7, 8, 10, 12, 14, 15, & 16, Tam vocibus, Quam Instrumentis* (Angelo Gardano, Venezia, 1597) a Georg, Anton, Philip e Albert Fugger, i quattro figli di Markus Fugger senior;¹² poi, dopo la morte di Giovanni, la raccolta postuma delle *Symphoniae sacrae* [...] *Liber secundus. Senis, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, & 19. Tam vocibus, Quam Instrumentis* (Bartolomeo Magni, Venezia, 1615) veniva dedicata dal suo curatore, Alvise Grani, a Johannes Merck von Mindelheim, abate del convento dei SS. Ulrich e Afra ad Augsburg, dove era appunto organista Aichinger.

KENTON, *Life and Works of Giovanni Gabrieli*, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, s.l. [ma Neuhausen-Stuttgart], 1967 (Musicological Studies and Documents, 16). L'attività e la musica di Giovanni Gabrieli e la vita musicale a Venezia nel periodo compreso fra la fine del Cinquecento e il primo Seicento sono state studiate da DENIS ARNOLD, *Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian High Renaissance*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1979.

¹⁰ *Sacrae Cantiones, Quatour* [sic] *Quinque, Sex, Octo et Decem Vocum, Cum quibusdam alijs quae vocantur Madrigali, cum vivae voci, tum omnibus Musicorum Instrumentis accommodatae* [...], Angelo Gardano, Venezia, 1590.

¹¹ *Liber Secundus Sacrarum Cantionum (Quas vulgo Motettas vocant) tum Festis precipuis, tum cuivis temporis accommodatae 6. 5. & 4 Vocum. His quoque accedunt Missa, et Magnificat, nec non Dialogi aliquot Octo, et Decem Vocum* [...], Angelo Gardano, Venezia, 1595.

¹² Per una succinta ma chiara visione dei rapporti di parentela fra alcuni dei principali esponenti della famiglia Fugger rimando a BARONCINI, op. cit., pp. 143-147. Per una più ampia trattazione della storia e delle relazioni di parentela fra i componenti della famiglia Fugger si vedano MAX JANSEN, *Die Anfänge der Fugger bis 1494*, Duncker & Humblot, Leipzig, 1907 (Studie zur Fugger-Geschichte, herausgegeben von Jacob Strieben) (disponibile all'indirizzo <https://archive.org/details/dieanfgederfu00jans/page/8/mode/2up>); GERHART NEBIGER – ALBRECHT RIEBER, *Genealogie des Hauses Fugger von der Lilie Stammtafeln*, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1978; FRANZ HERRE, *The Age of the Fuggers*, Verlag Presse-Druck-Augsburg, Augsburg, 1985; GÖTZ FREIHERR PÖLNITZ, *Die Fugger*, VI. Auflage (durchgesehen), Verlag Mohr & Siebeck, Tübingen, 1999. Sulle relazioni dei Fugger con musicisti e istituzioni musicali rimando a *Die Fugger und die Musik. Lautenschlagen lerner und ieben. Anton Fugger zum 500 Geburtstag. Ausstellung in den historischen Badstuben im Fuggerhaus, Augsburg 10 Juni bis 8 August 1993*, herausgegeben von Renate Eikelmann, Hoffmann-Verlag, Augsburg, 1993; SIMONETTA NUVOLARI DUODO VALENZIANO, *La saga dei Fugger. I banchieri degli Asburgo. dal 1330 al 1600*, De Ferrari, Genova, 2003 (Sestante); WILLIAM E. HETRICK, *Fugger, sub voce*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrel, 29 voll., Mcmillan Publishers Limited, London, 2001, vol. IX, pp. 315-317 (disponibile anche sul Grove on line all'indirizzo <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10356>); ALEXANDER J. FISHER, *Fugger, sub voce* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, 28 voll., Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Prag, Metzler, Stuttgart-Weimar, 1994-2007, *Sachteil*, vol. VII, ivi, 2002, coll. 246-252.

Da Venezia Aichinger si recò a Siena per iscriversi all'università della città toscana (nel registro delle matricole il suo nome è registrato in data 15 novembre 1586). Si può con ragionevolezza supporre che a Siena il Tedesco abbia avuto modo di conoscere l'ambiente musicale del Duomo la cui cappella musicale era in quegli anni diretta da Andrea Feliciani (era stato forse allievo di Palestrina), del quale Banchieri, che lo aveva sicuramente conosciuto durante la sua permanenza nel monastero olivetano di S. Benedetto a Siena protrattasi dal 1593 a una parte del 1594, mostra di avere molta stima (lo cita nelle *Conclusioni nel suono dell'organo*).¹³ Sempre da Banchieri – stando alle stesse *Conclusioni* il Bolognese sarebbe stato nuovamente presente a Siena nel 1597, ma forse si tratta di un errore volendo più probabilmente riferirsi l'autore ancora al suo soggiorno nella città toscana nel 1593/1594 –, apprendiamo che proprio nel Duomo di Siena la celebrazione della festività di S. Cecilia si svolgeva in modo particolarmente solenne, con messe concertate e gran concorso di musicisti.¹⁴

¹³ [ADRIANO BANCHIERI], *Conclusioni nel suono dell'organo Di D. Adriano Banchieri Bolognese, Olivetano, & Organista di S. Michele in Bosco. Novellamente tradotte, & Dilucidate, in Scrittori Musici, & Organisti Celebri*, Eredi di Giovanni Rossi, Bologna, 1609, p. 6; rist. anast. Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese (Bologna), 1968 (Bibliotheca musica bononiensis. Sezione II/24). Disponibile anche all'indirizzo [https://imslp.org/wiki/Conclusioni_nel_suono_dell'organo%2C_Op.20_\(Banchieri%2C_Adriano\)](https://imslp.org/wiki/Conclusioni_nel_suono_dell'organo%2C_Op.20_(Banchieri%2C_Adriano)). La prima edizione, in latino, di questo scritto – ridotta però rispetto all'edizione in italiano – fu edita proprio a Siena nel 1608. Lo afferma lo stesso Banchieri ad apertura dell'edizione in italiano: «Hor fa l'anno, che nella Città di Siena fù impressa una carta di mie Conclusioni sopra il suono dell'Organo; della quale ne inviai la copia à diversi Musici, & Organisti [...]» (cfr. *ivi*, p. 7). Il fatto che Banchieri fosse membro della Congregazione olivetana, la cui casa-madre, Monte Oliveto Maggiore, era (anche oggi) parte del territorio senese, e soprattutto la sua presenza nel 1607 proprio a Monte Oliveto (v. nota seguente) spiega la prima edizione senese, in latino, delle *Conclusioni nel suono dell'organo*. Nel 1626 Banchieri curò una ristampa delle *Conclusioni*: si tratta delle *Armoniche conclusioni nel suono dell'organo canto fermo figurato, e contraponto* (Girolamo Mascheroni, Bologna, 1626); in realtà questa non è una vera e propria ristampa ma un riutilizzo parziale, con aggiunte e modifiche, della prima edizione (quella in italiano). A sua volta questa edizione fu proposta in latino l'anno seguente (*Conclusiones De Musica in Organo Modulanda, Testimonij Auctorum insignium comprobatae*, Girolamo Mascheroni, Bologna, 1627, opera che Banchieri dedicava a papa Urbano VIII).

Il monastero olivetano di S. Benedetto, che allora si trovava fuori Siena, non è più esistente; al suo posto oggi si trovano alcuni edifici dell'Arciconfraternita della Misericordia che inglobano al loro interno alcune scarse strutture originali. Ringrazio per questa informazione e per avermi dato la possibilità di consultare le fonti citate nella nota seguente Padre Roberto Donghi, archivista del monastero di Monte Oliveto Maggiore, che mi ha permesso di accedere al prezioso archivio al fine di effettuare alcuni importanti raffronti fra le fonti, primarie e secondarie, di mia conoscenza.

¹⁴ *Ibidem*. Banchieri ebbe comunque modo di tornare negli anni nel territorio senese. Fu lui infatti, nel 1607, a inaugurare il nuovo organo della chiesa abbaziale di Monte Oliveto Maggiore, costruito dal cortonese Cesare Romani negli anni 1606-1607; lo strumento fu restaurato e dotato di una nuova cassa nel 1732 da Giovanni Battista Pomposi e rimase a Monte Oliveto fino al 1810, anno in cui fu poi portato nella Collegiata di S. Quirico d'Orcia, dove si trova attualmente, posizionato nell'abside, in alto, sopra l'altare maggiore. Le notizie e la documentazione riguardante questo strumento si trovano in *Un così bello e nobile strumento. Siena e l'arte degli organi*, a cura di Cesare Mancini, Maria Mangiavacchi, Laura Martini, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, Siena, 2008, pp. 433-434 e 501-503 (Fonti e memorie, 2). Nella voce dedicata a Banchieri del *Dizionario Biografico degli Italiani*, curata a suo tempo da Oscar Mischiati, viene riportato che l'inaugurazione avvenne nell'agosto del 1607; questo evidentemente sulla base della lettera dedicatoria delle *Eclesiastiche [sic] sinfonie Dette Canzoni in aria Francese, a quatro voci, Per sonare, & cantare, & sopra un Basso seguente concertare entro l'Organo* (Ricciardo Amadino, Venezia, 1607), datata 18 agosto 1607, che il Bolognese indirizzava all'abate generale della Congregazione olivetana, Protasio di Corleone (cfr. OSCAR MISCHIATI, *Banchieri, Adriano, sub voce*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. V, Roma, 1963, pp. 649-654: 649; disponibile anche all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/adriano-banchieri_%28Dizionario-Biografico%29/). In realtà in essa Banchieri esprime solo il suo ringraziamento all'abate per essere stato scelto da questi come organista per l'inaugurazione dello strumento della chiesa abbaziale. Documenti d'archivio riportati – sebbene perlopiù non integralmente – nella pubblicazione sopra citata, dedicata agli organi del territorio senese, evidenziano la presenza di Banchieri a Monte Oliveto sicuramente il 1° maggio 1607, data nella quale egli riceveva il pagamento delle spese affrontate per il viaggio da Firenze a Monte Oliveto (cfr. *Un così bello e nobile strumento*, op. cit., p. 501), e il 25 novembre dello stesso anno, data in cui gli venivano pagate le spese di cucitura di vestiario (*ivi*, p. 502). Successivamente, comunque, lo stesso Mischiati, nel suo approfondito e fondamentale studio su Banchieri, riporta la presenza del musicista a Monte Oliveto nel 1607 per l'inaugurazione dell'organo, senza peraltro specificare il momento in cui si svolse l'evento (cfr. OSCAR MISCHIATI, *Adriano Banchieri (1568-1634). Profilo biografico e bibliografia delle opere*, Casa Editrice Riccardo Patron, Bologna, 1971. Estratto da *Annuario 1965-1970 del Conservatorio di musica "G. B. Martini"* di Bologna, Casa Editrice Patron, Bologna, 1972, p. 42 e nota 14). Proprio le fonti d'archivio permettono quindi di stabilire che il periodo di permanenza del Bolognese a Monte Oliveto non si limitò al tempo necessario per affrontare l'inaugurazione dell'organo, ma che si protrasse per diversi mesi. Ancora Banchieri cita come organi di «somma perfettione» di Romani lo strumento della

A quell'epoca maestro di cappella era Francesco Bianciardi, che Banchieri sicuramente conobbe e verso il quale ha parole di ammirazione e stima: ancora nelle *Conclusioni nel suono dell'organo* lo cita quale autorevole teorico,¹⁵ e nella *Cartella musicale* lo accomuna a Lodovico da Viadana e ad Agostino Agazzari, da lui definiti «soavissimi compositori de nostri tempi».¹⁶ A proposito di Agostino Agazzari, questi dal 1602 al 1606 ricopri il ruolo di «præfectus musicæ» al Collegio Germanico di Roma e nel 1607, una volta tornato a Siena, dava alle stampe il suo importante scritto *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti*, opera che tratta la nuova pratica del basso continuo dal punto di vista teorico e metodologico.¹⁷

A Siena quindi, negli anni della frequentazione di Aichinger, la vita musicale era improntata a un certo fermento e a un buon grado di apertura verso le novità stilistiche e formali, come hanno messo in luce nel tempo vari studi.¹⁸ Fra le principali città del Granducato di Toscana Siena univa poi alle sue passate tradizioni repubblicane, per le quali la musica era una componente importante nell'ambito delle varie manifestazioni pubbliche e ufficiali, religiose e civili, la temperie culturale del governo dei Medici, che, in particolare negli anni di reggenza di Ferdinando I (1587-1609), secondogenito di Cosimo I, conobbe in tutta la Toscana ulteriori e importanti impulsi in seno a riforme sociali e ad opere pubbliche, così come in ambito artistico ed umanistico. Proprio a Ferdinando I, quarto duca di Firenze e terzo granduca di Toscana, si deve quell'assetto politico, economico e istituzionale del Granducato che giungerà fino agli anni del governo dei Lorena, che lo ereditarono e che a loro volta gli infonderanno nuova linfa vitale, prima dell'annessione al Regno d'Italia.

Da Siena, in un momento imprecisato, Aichinger si recava a Roma. Altra tappa imprescindibile per un giovane musicista d'Oltralpe era proprio la conoscenza della musica che si faceva a Roma, città depositaria della grande tradizione polifonica. Purtroppo non sappiamo con chi venisse in contatto il musicista durante

Cattedrale di Pistoia e appunto quello della chiesa di Monte Oliveto (cfr. BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, op. cit., p. 12).

¹⁵ Ivi, p. 31. Lo scritto di Bianciardi che Banchieri mostra di conoscere bene è la *Breve regola per imparar' a sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento*, di Francesco Bianciardi, Domenico Falcini, Siena, 1607 (edizione postuma); rist. anast. a cura di Vittorio Gibelli, A.M.I.S., Milano, 1965. Disponibile anche all'indirizzo <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/C/C096/>.

¹⁶ [ADRIANO BANCHIERI], *Cartella musicale nel canto figurato Fermo & Contrapunto. Del p. d. Adriano Banchieri Bolognese Monaco Olivetano. Novamente in questa Terza impressione ridotta dall'antica alla moderna pratica, & dedicata alla Santissima Madonna di Loretto* [sic], Giacomo Vincenti, Venezia, 1614, p. 214 (la citazione si trova all'inizio della *Moderna pratica musicale*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1613, facente parte della *Cartella musicale*); rist. anast. Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1968 (Bibliotheca musica bononiensis. Sezione II/26). Disponibile anche all'indirizzo

https://books.google.it/books?id=VZxFAHJ37kC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Bianciardi è precedentemente ricordato da Banchieri nelle *Conclusioni nel suono dell'organo* a proposito dell'esecuzione prima citata.

¹⁷ [AGOSTINO AGAZZARI], *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti E dell'uso loro nel Conserto. Dell'ill.re Sig.e Agostino Agazzari Sanese Armonico Intronato*, Domenico Falcini, Siena, 1607; rist. anast. Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese (Bologna), 1985 (Bibliotheca musica bononiensis: Sezione II/37). Disponibile anche all'indirizzo <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/C/C049/>. Ancora una volta troviamo non soltanto il nome di Agazzari ma una «Lettera scritta dal Sig. Agostino Agazzari à un virtuoso Sanese suo compatriotto. Dalla quale si viene in cognitione dello stile, che tener si deve in concertare Organo voci, & stromenti» riportata nelle *Conclusioni nel suono dell'organo* di Banchieri (pp. 68-70); si tratta di un breve scritto che precede di un anno la pubblicazione del trattatello *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti* dello stesso Agazzari, come quest'ultimo dichiara alla fine della sopra citata *Lettera*: «Et questo è quanto per hora in simile materia brevemente mi sovviene, per sodisfar à V. S. spero però frà qualche giorno con maggiore mio agio, ponere in carta un trattato di materie simili, entro il quale si tratterà più diffusamente per maggiore intelligenza» (ivi, p. 70).

¹⁸ Il primo studio sulla musica a Siena è quello di RINALDO MORROCCHI, *La musica in Siena. Appunti storici relativi a quest'arte e a' suoi cultori*. Opera premiata con medaglia di bronzo all'esposizione musicale di Milano del 1881, edita per cura di Luciano Banchi, Tipografia e litografia sordo-muti, Siena, 1886; rist. anast. Arnaldo Forni, Bologna, 1969 (Bibliotheca musica bononiensis. Sezione III/13). Disponibile anche all'indirizzo https://books.google.it/books?id=ISIQAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Sono poi seguiti i contributi di SEBASTIANO ARTURO LUCIANI, *La musica in Siena. Saggi su antichi musicisti senesi con musica inedita*, Reale Accademia Senese degli Intronati, Siena, 1942; COLLEEN ANN REARDON, *Agostino Agazzari and the Performance of Sacred Music in the Sienese Cathedral during the Early Baroque*, Ann Arbor, University Microfilms International, Diss. Ph. University of California, Los Angeles, 1987, successivamente confluito in EAD., *Agostino Agazzari and Music at Siena Cathedral, 1597-1641*, Clarendon Press, Oxford, 1993 (Oxford Monographs on Music); FRANK A. D'ACCONE, *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1997.

questo primo soggiorno romano, durato non oltre gli inizi dell'estate del 1588; dal luglio dello stesso anno infatti (esattamente 21 luglio 1588) ritroviamo il suo nome nei registri dell'università di Ingolstadt.

Il secondo viaggio in Italia iniziò poco dopo la morte di Jakob I Fugger (7 febbraio 1598). A dicembre di quell'anno infatti Aichinger è a Roma ma nel febbraio del 1599 risulta iscritto all'università di Perugia. Poi, in occasione dell'Anno Santo del 1600, lo ritroviamo nuovamente a Roma. E fu qui che il musicista dovette prendere la decisione della consacrazione sacerdotale, sancendo così una vocazione religiosa che sembra in realtà essere maturata in anni precedenti. In questo periodo il capitolo della cattedrale di Augsburg gli concesse il beneficio ecclesiastico delle rendite della chiesa cittadina di S. Maria, beneficio che prevedeva anche l'incarico di «vicarius chori». I benefici ecclesiastici, tranne casi eccezionali, erano conferiti solo a quanti erano già stati ordinati sacerdoti, e dunque Aichinger, con tutta probabilità, aveva già ricevuto l'ordinazione, in un luogo e in un momento imprecisati. Il nuovo incarico fu comunque assunto dal musicista in un periodo successivo, e solo dopo le reiterate insistenze del vescovo di Augsburg, a causa delle quali egli tornò definitivamente in Germania. Non sappiamo quando esattamente avvenne il ritorno, ma certamente prima del 1603, o forse proprio in quell'anno, dal momento che nello stesso 1603, come abbiamo visto, egli pubblicava ad Augsburg la *Ghirlanda Di Canzonette spirituali* ed una raccolta di *Magnificat* (v. oltre).

Gli esemplari a stampa dei *Virginalia*

Si conosce soltanto una edizione dei *Virginalia*, quella del 1607.¹⁹ Essa è conservata in pochi luoghi: in Germania la raccolta si trova a Dillingen (Studienbibliothek), Regensburg (Bischöfliche Zentralbibliothek [Proskesche Musikabteilung] e Evangelische-Lutherisches Kirchenarchiv), Londra (British Library) e Gubbio (Biblioteca diocesana). Quando curai la prima edizione moderna dei *Virginalia*²⁰ erano note solo le stampe di Regensburg (Proskesche Musikabteilung) e di Gubbio; la prima completa di tutti i libri-parte, la seconda mancante di quello dell'Altus.

Se non sorprende di trovare la raccolta di Aichinger a Dillingen e a Regensburg, in quanto città bavaresi e dunque appartenenti alla zona di formazione e all'attività artistica del musicista (proprio a Dillingen furono infatti pubblicati i *Virginalia*), e se è noto l'immenso e poliedrico patrimonio musicale della British Library, certamente non è così per una realtà musicale in apparenza non particolarmente eminente come quella eugubina, sebbene studi condotti da anni ne abbiano messo in luce vari, importanti aspetti.

Il fondo musicale del Duomo di Gubbio si caratterizza per la peculiarità delle pubblicazioni e dei manoscritti musicali che custodisce. Le opere a stampa coprono un arco temporale che va dal 1532 al 1669 e riguardano la produzione sacra di musicisti di prima grandezza, quali, fra gli altri, Giovanni Francesco Anerio, Giovanni Matteo Asola, Elzéar Genet (Carpentras), Cristobal de Morales, Giovanni Bernardino Nanino, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Costanzo Porta e Tomás Luis de Victoria. Altre musiche sono opera, fra gli altri, di Ippolito Baccusi, Giulio Belli, Antonio Cifra, Orazio Colombani, Giacomo Finetti, Giovanni Ghizzolo, Paolo Isnardi e Lorenzo Penna.

¹⁹ Nel catalogo delle opere di Aichinger Kroyer riporta alcune fonti del passato secondo le quali sarebbe esistita un'altra edizione apparsa nel 1608 sempre per opera di Adam Meltzer. Questa edizione è citata da JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Musikalisches Lexicon, oder Musikalische Bibliothek*, Wolfgang Deer, Leipzig, 1732; Faksimile Nachdruck herausgegeben von Richard Schaal, Bärenreiter, Kassel-Basel, 1953 (Documenta musicologica. 1. Reihe. Druckschriften-Faksimiles, 3); rist. a cura di Friederike Ramm, ivi, 2001 (Bärenreiter Studienausgabe). Disponibile anche all'indirizzo [https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexicon_\(Walther,_Johann_Gottfried\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexicon_(Walther,_Johann_Gottfried)). Walther, a sua volta, riprende GEORG DRAUD, *Bibliotheca classica, sive, Catalogus officinalis in quo singuli singularum facultatum ac professionum libri, qui in quavis fere lingua extant [...], secundum artes et disciplinas [...] ordine alphabetico recensentur*, Johann Saur e Peter Kopf, Frankfurt, 1608. L'edizione della *Bibliotheca classica* del 1611 pure riporta questa stampa del 1608 ma l'attribuisce a un editore non conosciuto ai repertori bio-bibliografici di editori musicali (l'edizione del 1611 è disponibile all'indirizzo https://books.google.it/books?id=1ssAAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). La stessa notizia compare anche in [DOMINICUS METTENLEITER], *Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte. Musikgeschichte der Stadt Regensburg*. Aus Archivalien und sonstiger Quellen bearbeitet von Dr. Dom. Mettenleiter, Johann Georg Bössenecker, Regensburg, 1866 (disponibile all'indirizzo <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10376565/bsb:BV003034989?page=7>). Cfr. KROYER, *op. cit.*, p. c, testo e nota 3.

²⁰ GREGOR AICHINGER, *Virginalia. Laudes aeternae Virginis Mariae a cinque voci (Dillingen 1607)*, a cura di Michelangelo Gabbrielli, Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 2002 (Musica sacra, 35).

Il fondo eugubino custodisce diverse musiche in *unicum*; inoltre, fino all'avvento dei più recenti repertori online, altre raccolte erano sconosciute ai grandi repertori bibliografici musicali. Alcune stampe poi sono rare. È questo appunto, fra diversi altri, il caso dei *Virginalia*.²¹

Se pure modesta nei numeri, l'importanza e la ricchezza del fondo eugubino si spiegano considerando la storia di Gubbio, facente parte del ducato di Urbino dal 1388 al 1631. La città, anzi, era la più importante del ducato dopo Urbino: a riprova di questo basti considerare che a Gubbio fu stabilita una seconda residenza ducale che, sebbene più piccola rispetto a quella della città dominante, nondimeno era ugualmente ricercata e prestigiosa. Gubbio risentì quindi fortemente e in modo diretto dell'influenza culturale e artistica urbinata. Alcuni dei musicisti del quale l'Archivio Capitolare del Duomo conserva le musiche, svolsero, almeno per qualche tempo, la funzione di maestro di cappella della Cattedrale di Gubbio. Per altri autori invece si provvide evidentemente all'acquisizione di musiche da poco edite o circolanti in cappelle musicali di città più grandi per tenere costantemente aggiornato il repertorio della Cattedrale, la cui cappella musicale doveva comunque essere di buon livello: molte delle raccolte a stampa prevedono infatti organici a cinque e più voci fino a repertori in doppio coro.

Del resto la prova che il Duomo di Gubbio – la chiesa di S. Pietro – avesse un'attività musicale di tutto rispetto è data da codici medievali dell'Umbria, alcuni dei quali appunto di provenienza eugubina, che riportano repertori polifonici (si dovrebbe anche considerare l'importante pratica, sempre medievale, della polifonia improvvisata diffusa in aree quali la Toscana, l'Umbria e il Veneto). Per gli anni che qui ci riguardano un'altra prova dell'alto livello della musica praticata a Gubbio è data dalla presenza come organista, dal 1604 al 1610, di Girolamo Diruta, autore del *Transilvano*, l'importante trattato teorico-pratico volto alla formazione – non solo strettamente tecnica ma anche in riferimento alla modalità e al contrappunto; si tratta di una fonte preziosa anche perché ci trasmette un consistente numero di composizioni tastieristiche in intavolatura, tecnica notazionale che l'autore per la prima volta illustra in maniera dettagliata ed esaustiva, e in partitura – di un organista. Proprio Diruta, nella prefazione al *Transilvano* (Giacomo Vincenti, Venezia, 1593 [*Prima Parte*]) nel riferirsi a organi particolarmente eccellenti da lui conosciuti scrive:

[...] & tra tutti i principali istrumenti, che col nome di Organo, sono celebrati, bellissimo è quello della Città di Trento, maraviglioso quella [sic] d'Ogobbio, & degno d'esser veduto & sentito, quello della Chiesa Catedrale di Cagli [...].²²

A riprova della vitalità musicale di Gubbio anche Adriano Banchieri, nelle *Conclusioni nel suono dell'organo*, in più luoghi cita come sommo esempio di ricchezza fonica in un organo – insieme ad altri – proprio lo strumento della chiesa di S. Pietro di Gubbio: dal Bolognese sappiamo che esso era stato costruito da Vincenzo Fulgenzi, che era composto di 12 registri «continoati» e che era

ornato di altre tanti con gli quali vengono imitati Flauti coperti, scoperti, à Fuso, Mutoli, Pifferi alla Svizzera, Regale, Tromboni, Trombe squarciate, voci humane, Cornetti, Viole, Tamburi, Tremolo, & Usignoli [...].²³

²¹ Il catalogo del fondo del Duomo di Gubbio compare in STEFANO POLI, *Stampe antiche del fondo musicale Archivio capitolare della Diocesi di Gubbio*, «Studi e documentazioni. Rivista umbra di musicologia», giu. 1993, n. 24, pp. 41-52.

²² [GIROLAMO DIRUTA], *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna. Del r. p. Girolamo Diruta perugino, dell'ordine de' Frati Minori Conv. di S. Francesco organista del Duomo di Chioggia*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1593, s.n.p. Rist. anast. [*Prima Parte*, Giacomo Vincenti, 1593; *Seconda Parte*, Alessandro Vincenti, 1622] Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese, 1983 (Bibliotheca musica bononiensis. Sezione II/132). Anche nelle *Seconda Parte* dello stesso trattato, nel capitolo dedicato all'uso dei registri nell'organo, Diruta cita ancora una volta lo strumento della chiesa di S. Pietro a Gubbio: «Non conviene sonare una cosa mesta in Registri allegri, né meno una cosa allegra in Registri mesti dove sono Organi copiosi di Registri, com'è questo del Duomo di Gobbio [sic]»; cfr. ID., *Seconda Parte del Transilvano*, p. 22.

Qui e di seguito faccio riferimento alla seconda edizione della *Seconda Parte del Transilvano*, edita appunto nel 1622 da Alessandro Vincenti. Diverse furono infatti le ristampe di entrambe le parti del *Transilvano*. La *Seconda Parte* uscì in prima edizione nel 1609 per i tipi di Giacomo Vincenti. Le riproduzioni digitali della *Seconda Parte del Transilvano* delle edizioni del 1609 e del 1622 sono disponibili, rispettivamente, agli indirizzi www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/D/D019/ e https://books.google.it/books?vid=IBCR:BC000042411&redir_esc=y.

²³ BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, p. 14. Precedentemente, a p. 12, si legge: «[...] nel Duomo di Ugubbio ritrovasi un Organo stupendissimo, suonato da Girolamo Diruta [...]». A p. 14 però Banchieri dice che l'organo di Gubbio era «praticato da Grisostomo Rubiconi».

A detta di Banchieri questi registri erano di grande qualità, e nel passo appena riportato prosegue:

[...] & talmente imitano al naturale, che molti forestieri virtuosi, che ivi concorrono à sentirlo, restano in forse se sieno stromenti naturali, ò pure artificiali; Son sicuro, che in altri Organi sparsamente si ritrovano tali registri, ma è però cosa credibile, che inventore ne sia stato il Fiamengo.²⁴

Più avanti, nella stessa opera, Banchieri accenna alle lodi che Gioseffo Zarlino, nei *Sopplimenti musicali* (Francesco de' Franceschi, Venezia, 1588),²⁵ e ancora Diruta nel *Transilvano*, dedicano all'organo quale strumento che «tiene il primo luogo», per aggiungere che questo avviene

perché in esso scorgesi ogni perfetta armonia, ne trovasi altro Organico stromento, che habbia maggiore il dominio poi che con diversi registri abbraccia unisono cioè principale, ottava duodecima, Quinta decima, & va [sic] discorrendo, in modo, che nell'Organo in S. Pietro di Ugubbio dove sono 12. Registri di Organo continuoate dette consonanze moltiplicando di quinta in ottava, aggiugnono sino alla quarantesima terza.²⁶

È lecito pensare che fra i «molti forestieri virtuosi» che accorrevano ad ascoltare l'organo in S. Pietro a Gubbio potesse esserci stato anche Gregor Aichinger il quale, non dimentichiamolo, era appunto organista alla corte dei Fugger e quindi, presumibilmente, desideroso di conoscere questo strumento così ricercato e suggestivo e all'epoca famoso. Del resto lo stesso Banchieri conosceva benissimo questo strumento poiché era stato organista nel Duomo di Gubbio nel 1604. Oltre a questo il Bolognese era legato da vincoli di profonda e reciproca stima a Diruta, il quale accoglierà due ricercatori di Banchieri proprio nella *Seconda Parte del Transilvano* (Giacomo Vincenti, Venezia, 1609).²⁷ L'ipotesi – che di questo solamente in effetti si tratta – di una eventuale presenza di Aichinger a Gubbio potrebbe allora risalire al tempo del suo secondo soggiorno italiano e al periodo della sua frequentazione dell'università di Perugia, città, anche allora, non troppo distante da Gubbio.

Le musiche degli unici musicisti tedeschi presenti nel fondo eugubino sono quelle di Gregor Aichinger e Heinrich Pfendner. Di quest'ultimo, che fu allievo di Antonio Cifra, pure presente con alcune sue musiche nell'Archivio, si conserva l'unico esemplare completo che si conosca della raccolta *Delli Mottetti a due, tre, quattro, cinque, sei, sette et otto voci [...] Libro primo* (Georg Widmannstadt, Graz, 1614). Considerato che molte delle musiche di questo fondo sono di compositori romani o gravitanti in ambito romano è evidente che Gubbio, tramite Urbino, avesse contatti stretti con gli ambienti musicali di Roma. Del resto ancora a quest'epoca il ducato di Urbino era legato da vincoli di vassallaggio allo Stato Pontificio (sarà devoluto a questo nel 1631), quindi è naturale che musiche e repertori romani finissero per circolare in tutte le aree poste sotto l'influenza più o meno diretta dell'autorità pontificia.

È significativo che questo Archivio conservi alcune musiche di Giovanni Bernardino Nanino, il maestro di Antonio Cifra, dello stesso Cifra, appunto, e dell'allievo di questi, Heinrich Pfendner.

²⁴ *Ibidem*. Su Vincenzo Fulgenzi [«Fiamengo», come lo definisce Banchieri, o Fiammingo] si veda ARNALDO MORELLI, *Vincenzo Quemar Fulgenzi, Paolo Mario Vescovo di Cagli e la committenza organaria fra Marche e Umbria nel tardo Cinquecento*, «Informazione organistica», XVI, 3, 9, dic. 2004, pp. 197-208.

²⁵ GIOSEFFO ZARLINO, *Sopplimenti musicali del rev. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia. Maestro di Cappella della Sereniss. Signoria di Venetia: nei quali si dichiarano molte cose contenute nei Due primi Volumi, delle Istitutioni & Dimostrations; per essere state mal'intese da molti; & si risponde insieme alle loro Calonnie*, facente parte di *De tutte l'opere del r.m. Gioseffo Zarlino da Chioggia, Maestro di Cappella della Serenissima Signoria di Venetia, ch'ei scrisse in buona lingua italiana*, Francesco de' Franceschi, Venezia, 1588-1589. Rist. anast. The Gregg Press, Rigewood (New Jersey), 1966; Broude Brothers, New York, 1979 (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. 2. Series. Music Literature, 15). Disponibile anche all'indirizzo https://books.google.it/books?id=6kGE170dWHAC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

²⁶ BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, p. 65.

²⁷ DIRUTA, *Seconda Parte del Transilvano*, pp. 28-29 (edizione di riferimento: Alessandro Vincenti, Venezia, 1622). Dei legami di sincera stima e amicizia fra Banchieri e Diruta sono un'eloquente testimonianza due lettere che il Bolognese indirizza al musicista francescano. Nella prima Banchieri ringrazia Diruta del dono che questi gli ha fatto di uno strumento musicale; nella seconda lo ringrazia appunto per aver inserito, a sua insaputa, i suoi due ricercatori nella *Seconda Parte del Transilvano*. Cfr. [ADRIANO BANCHIERI], *Lettere armoniche del r. p. d. Adriano Banchieri bolognese abate olivetano, & Academico Dissonante, Intrecciate in sei Capi*, Girolamo Mascheroni, Bologna, 1628, pp. 33-34, 86; rist. anast. Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1968 (Bibliotheca musica bononiensis. Sezione V/21). Disponibile anche all'indirizzo http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_C/C077/.

La presenza di Aichinger potrebbe spiegarsi allora proprio con la sua permanenza a Roma negli anni immediatamente precedenti e seguenti il 1600 – il suo soggiorno romano più prolungato (si veda oltre) – e con i contatti che egli ebbe in quegli anni, al di fuori di Roma, nell'Italia centrale (già nel 1586, lo abbiamo visto, aveva frequentato l'università di Siena, e nel 1599 egli era iscritto a quella di Perugia). Ciò rafforza l'ipotesi precedentemente avanzata di una sua presenza a Gubbio e di suoi possibili contatti a livello locale, eventualmente continuati nel tempo, che potrebbero spiegare l'esistenza della muta incompleta dei libri-parte dei *Virginalia* nell'Archivio Capitolare del Duomo, al di là ovviamente della possibilità che questa opera di Aichinger possa essere pervenuta a Gubbio anche al di fuori di ipotetici contatti diretti o indiretti fra lui e qualche personaggio della città umbra, per di più data la sua esperienza romana e il suo collocarsi a pieno titolo, almeno per un dato periodo, nella vita musicale di Roma, divenendo poi, con le sue raccolte musicali, un fervido propagatore delle istanze controriformiste in Baviera. Infine un ulteriore elemento che lega alcuni autori e le loro musiche nello stesso fondo è dato dal fatto che ad Augsburg Pfendner fu anche allievo di Aichinger oltre che di Christian Erbach.

I Virginalia. Contesto, testo, contenuti stilistici

La raccolta dei *Virginalia: Laudes æternæ Virginis Mariæ, Magnæ Dei Matris complexa, et Quinis Vocibus Modulata A R. D. Gregorio Aichinger* – questo il titolo completo – fu pubblicata da Adam Meltzer a Dillingen nel 1607, ma è molto probabile che l'origine dei brani risalga all'esperienza italiana di Aichinger, e più esattamente a uno dei periodi di permanenza a Roma, dunque o intorno al 1588 (si ricordi che il musicista risulta essere a Roma per un periodo imprecisato, ma certamente era lì almeno nella prima metà del 1588), o fra la fine del 1598 e gli inizi del 1599 o per l'Anno Santo del 1600 (e per qualche anno dopo), come abbiamo visto. La stampa di una raccolta di musica sacra o profana infatti avveniva di norma a diversi anni di distanza dalla composizione effettiva delle musiche che la costituivano: prima di vedere la luce una parte almeno di esse circolava manoscritta; solo in via eccezionale la pubblicazione avveniva all'indomani della composizione stessa dei brani.

Ritengo però più probabile far risalire la composizione dei *Virginalia* fra la fine del 1598 e gli inizi del 1599 o fra il 1600 e il momento della partenza definitiva del musicista per la Germania. Questo sulla base dello stile – o meglio, degli stili, come si vedrà – impiegati da Aichinger in questa raccolta, che ben rientrano nei periodi in questione, ma anche perché il musicista avrà comunque impiegato un certo tempo prima di assimilare pienamente quei modi espressivi – del tutto nuovi per un musicista d'Oltralpe – per l'acquisizione e l'approfondimento dei quali era appositamente tornato una seconda volta in Italia. Inoltre la distanza di circa vent'anni che separano il primo soggiorno romano di Aichinger del 1588 dal 1607, data di pubblicazione dei *Virginalia*, sembra essere oggettivamente eccessivo. Ci sono poi motivi contingenti che depongono a favore della probabile origine della raccolta negli anni intorno al 1600 (si veda oltre).

In ogni caso si dovrà tenere conto che se alla fine del Cinquecento Roma rimaneva il luogo d'elezione della grande tradizione polifonica classica, nello stesso tempo la città era anche una fucina di sperimentazioni di forme, linguaggi e stili frutto di nuove sensibilità artistiche e musicali, sia in ambito sacro che profano. Fra le innovazioni più importanti c'era la pratica del basso continuo della quale proprio Roma sembra essere uno dei primissimi centri irradiatori di questa pratica foriera di un'intera epoca. Nella prefazione ai suoi *Cento concerti ecclesiastici* (Giacomo Vincenti, Venezia, 1602)²⁸ Lodovico da Viadana dice espressamente di avere composto alcuni di questi brani durante il suo soggiorno a Roma, che sappiamo essere avvenuto negli anni Novanta del Cinquecento. Viadana si esprime peraltro in modo abbastanza ambiguo: da un lato sembra rivendicare a sé il merito di una pratica in realtà già affacciata e presente in vari luoghi italiani, dall'altra colloca questa nuova ed inedita esperienza a Roma, evidentemente in un ambiente in cui il basso continuo doveva essersi affacciato in tempi piuttosto precoci, come lui stesso lascia intendere. Significativo anche che Agostino Agazzari dia alle stampe il suo importante trattatello sul continuo proprio all'indomani del suo rientro a Siena da Roma. È dunque da considerare certo l'apprendimento della pratica del continuo da parte di Aichinger sicuramente

²⁸ [LODOVICO DA VIADANA], *Cento concerti ecclesiastici. A Una, a Due, a Tre, & a Quattro voci. Con il Basso continuo per Sonare nell'Organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori, & per gl'Organisti, di Lodovico Viadana*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1602.

durante il suo secondo soggiorno romano, pratica che egli poi riversò in raccolte edite dopo il suo rientro in Baviera e che lo posero per questo aspetto all'avanguardia fra i compositori d'Oltralpe.²⁹

Durante uno dei soggiorni romani – forse già nel corso del primo ma certamente in occasione del secondo – Aichinger ebbe modo di conoscere Simone Verovio, il quale appare essere l'autore dei testi dei *Virginalia*.³⁰ Questo stando a quanto da lui dichiarato – e non abbiamo motivo di dubitarne – nella lettera dedicatoria della raccolta indirizzata a Marquard von Swenden canonico di Salzburg, Augsburg e Passau, il quale dovette a sua volta adoperarsi per mettere in contatto il musicista con gli ambienti musicali – e non solo – romani, dato che il prelado, come afferma lo stesso Aichinger nella medesima dedicatoria, aveva relazioni a più livelli in ambito italiano, oltre che nei paesi di lingua tedesca, ed era stimato dagli uni e dagli altri. Proprio la dedica a Marquard von Swenden è una prova diretta della probabile origine romana dei *Virginalia*: sappiamo infatti che il canonico fu anch'egli a Roma in occasione dell'Anno Santo del 1600 e che Aichinger si aggregò a un gruppo di pellegrini tedeschi giunti a Roma appositamente per quell'evento guidati per l'appunto da von Swenden. D'altra parte una collaborazione fra Verovio e Aichinger, al di là di quanto dichiarato dal musicista, è comunque da ritenere certa alla luce di diverse circostanze.

Presente a Roma fin dall'Anno Santo del 1575 – il *Liber Confraternitatis B. Mariæ de Anima Teutonicorum de Urbe* riporta: «Simon Verovius Buscoducensis Romam venit anno Jubilæi 1575» – e attivo a partire almeno dal 1586 fino alla morte avvenuta alla fine di dicembre del 1607 (ma la sua ultima edizione uscì nel gennaio 1608), Verovio, editore, incisore e compositore egli stesso, si dedicò in ampia misura, oltre che a pubblicazioni profane, anche a sillogi di carattere devozionale, fra le quali, solo per citare le più celebri, il *Diletto spirituale. Canzonette A 3 et a 4 voci composte da diversi ecc.mi Musici* [...] *Con L'intavolatura del Cimbalo et Liuto* (1586) – raccolta contenente musiche di autori romani o di musicisti attivi a Roma (è il caso di Luca Marenzio) legati all'oratorio filippino –, il *Dialogo Pastorale al Presepio di nostro Signore* [...] *Con L'intavolatura del Cimbalo et Liuto* (1600) di Giovanni Francesco Anerio e le *Arie devote le quali contengono in se la Maniera di Cantar con gratia l'imitation delle parole, et il modo di scriver passaggi, et altri affetti* (1608) di Ottavio Durante. Specificamente dedicato alla devozione mariana è poi il *Devoto pianto della Gloriosa Vergine, et altre Canzonette spirituali à 3 voci. Composto nuovamente da diversi Eccellenti Musici* (1592). Non estranea alla temperie religiosa dell'attività di Verovio è infine la circostanza che dei cinque figli che egli ebbe (anch'essi tutti dediti alla musica) la figlia Verovia entrasse nel convento dello Spirito Santo. Pietro Della Valle (*Della musica dell'età nostra*, Roma, 1640) parla di lei come virtuosa cantante che con la sua voce aveva

²⁹ Nella lettera dedicatoria delle *Cantiones Ecclesiasticæ, Trium e Quatuor vocum* [...] *Cum Basso Generali & Continuo* [...] *A R. D. Gregorio Aichinger*, Adam Meltzer, Dillingen, 1607, il musicista riconosce espressamente il suo debito di riconoscenza nei confronti di Viadana dal quale egli riprende, primo fra i musicisti di area tedesca, questa nuova pratica.

³⁰ Su Simone Verovio si veda SAVERIO FRANCHI, *Simone Verovio, sub voce in Dizionario degli editori musicali italiani dalle origini alla metà del Settecento*, a cura di Bianca Maria Antolini, Edizioni ETS, Pisa, 2019, pp. 670-674 (e bibliografia relativa); SAVERIO FRANCHI – ORIETTA SARTORI, *Simone Verovio, sub voce in Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. XCVIII, Roma, 2020, pp. 854-858 (disponibile anche all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/simone-verovio_%28Dizionario-Biografico%29/). I curatori di questa voce, alla p. 855, riprendono il riferimento a Verovio da me riportato nella prefazione alla mia edizione dei *Virginalia*, nella quale appunto specifico il ruolo da lui avuto riguardo a questa raccolta di Aichinger, senza tuttavia citare nella bibliografia la mia pubblicazione.

Così si esprime Aichinger nella lettera dedicatoria dei *Virginalia*: «[...] Et ego homini sacro non glaream aut calculos mitto, sed religiosa de Virgine Dei opt: Max: parente carmina Roma a præclaro illo Viro SIMONE VEROVIO Calligrapho Urbi & Orbi notissimo ad me missa a me vocibus & numeris animata [...]». Aichinger non dice espressamente che Verovio sia l'autore dei testi, ma che Verovio gli ha inviato dei testi religiosi in lode della Vergine. Dal momento però che la pubblicazione della raccolta avviene quando Aichinger si trovava già da alcuni anni in Baviera perché mai Verovio avrebbe dovuto inviargli dei testi, magari addirittura di altri, quando avrebbe avuto la possibilità di farli musicare da qualche musicista della sua cerchia a Roma? Solo perché rimasto in contatto con lui? D'altra parte il rilievo, meglio sarebbe dire, l'enfasi posta da Aichinger alla figura di Verovio, da un lato vuole evidenziare il legame esistente fra lui e l'editore-musicista romano d'elezione, dall'altro intende indicare proprio in Verovio l'autore di quei testi e conseguentemente la volontà di questi che essi siano musicati da Aichinger e non da altri. In questo modo Aichinger manifesta orgogliosamente, sebbene indirettamente, la sua pregressa esperienza romana e il suo collocarsi – anche se a distanza geografica e temporale – nella prestigiosa cerchia artistica della quale Verovio era un importante punto di riferimento. Inoltre a leggere la dedicatoria sembrerebbe che i testi fossero stati inviati da Verovio ad Aichinger qualche anno dopo il suo rientro definitivo in Baviera. Ma ciò non convince perché diverse evidenze, che riporto di seguito, suggeriscono che il musicista avesse messo mano alla composizione di una parte almeno di queste musiche, e quindi che fosse in possesso di qualcuno almeno dei testi, già negli anni del suo soggiorno romano.

«fatto stupire il mondo».³¹ Un altro figlio di Verovio fu attivo come tenore nella cappella di S. Maria Maggiore (dall'ottobre del 1613 al dicembre del 1614), oltre che suonatore di violone. Egli cantò anche nell'oratorio di S. Filippo Neri alla Chiesa Nuova, nella rappresentazione *Il Carro di Fedeltà d'Amore* dello stesso Pietro Della Valle (Roma, 1606) e nell'*Amor pudico* di Paolo Quagliati (Roma, Palazzo della Cancelleria, 9 febbraio 1614); in quest'ultima rappresentazione impersonò il Sole e Torquato Tasso.³²

La collaborazione fra Aichinger e Verovio, al di là dei brani dei *Virginalia* che li videro coinvolti congiuntamente, dovette essere più stretta di quanto non appaia, proprio considerando il tipo di attività di Verovio e i musicisti per i quali egli era un editore di riferimento. È ipotizzabile che Aichinger, mediante Verovio, sia entrato in contatto con la Compagnia dei Musici di Roma, sodalizio artistico che nel 1585 aveva ricevuto l'approvazione ufficiale di Sisto V, pontefice sensibile all'arte e alla cultura e particolarmente per quanto riguarda la musica (prima ancora di essere eletto papa l'allora cardinale Felice Peretti fu in stretto contatto con Costanzo Porta, e una volta pontefice, si adoperò per la riorganizzazione della Cappella Sistina). Facevano allora parte della Compagnia dei Musici i più illustri compositori di area romana – o di acquisizione romana – del tempo: all'epoca della sua ufficializzazione ne erano membri Giovanni Pierluigi da Palestrina e Luca Marenzio – che furono anzi fra i fondatori del sodalizio –, ma ne facevano parte anche Felice Anerio, Paolo Bellasio, Arcangelo Crivelli, Jean de Macque, Giovanni Andrea Dragoni, Ruggiero Giovannelli, Orazio Griffi, Giovanni Battista Locatelli, Paolo Quagliati, Francesco Soriano e Annibale Stabile. Bisognerebbe capire bene quale fosse l'entità dei rapporti fra Verovio e la Compagnia dei Musici, certo è che nelle raccolte di Verovio figurano di continuo questi nomi, insieme a quelli di Felice e Giovanni Francesco Anerio, Giovanni Maria e Giovanni Bernardino Nanino. È dunque ragionevolmente ipotizzabile che egli avesse una certa frequentazione con la Compagnia ed è altrettanto ragionevole supporre che egli si sia adoperato per mettere in contatto Aichinger con una parte almeno di questi musicisti (alcuni di coloro che facevano parte del sodalizio

³¹ Su Pietro Della Valle, sulla sua opera di studioso e viaggiatore e sul suo importantissimo ruolo in seno al panorama musicale del Seicento e al dibattito, all'epoca molto vivo, sui generi musicali e sul rapporto fra musica antica e musica moderna, una esaustiva panoramica è data da CLAUDIA MICOCCI – STEFANO LA VIA, *Della Valle, Pietro, sub voce in Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. XXXVII, Roma, 1989, pp. 764-771 (disponibile anche all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-della-valle_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-della-valle_(Dizionario-Biografico))). Lo scritto *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, risalente al 1640 e indirizzato a Lelio Guidiccioni, fu pubblicato per la prima volta in [GIOVANNI BATTISTA DONI], *De' trattati di musica di Gio. Battista Doni patrizio fiorentino [...] Raccolti e pubblicati per opera di Anton Francesco Gori [...]. Aggiuntovi un lessico delle voci musicali, e l'indice generale, per opera e studio del P. maestro Gio. Batista Martini minor conventuale [...] facente parte di Io. Baptistae Doni patrici florentini Lyra Barberina Amphichordos [...]. Distributa in tomos II. Absoluta vero studio et opera Io. Baptistae Passeri pisarenensis cum praefationibus eiusdem*, Stamperia Reale, Firenze, 1763, vol. II, pp. 249-264; rist. anast. Arnaldo Forni, Sala Bolognese, 1974 (Bibliotheca musica bononiensis. Sezione II/151). Disponibile anche all'indirizzo https://books.google.it/books?vid=IBCR:BC000294002&redir_esc=y. In epoca moderna il *Discorso* fu ripreso in [ANGELO SOLERTI], *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei raccolte da Angelo Solerti*, Fratelli Bocca, Torino, 1903, pp. 148-179 (Piccola biblioteca di scienze moderne, 70); rist. anast. Arnaldo Forni, Bologna, 1969 (Bibliotheca musica bononiensis. Sezione III/3).

Così si esprime Della Valle a proposito di Verovia: «La Verovia nello Spirito Santo ha fatto più anni stupire il mondo»; cfr. DELLA VALLE, *Della musica dell'età nostra*, p. 257 (edizione di riferimento: *De' trattati di musica di Gio. Battista Doni*). Che la chiesa e il convento dello Spirito Santo a Roma fossero all'epoca famosi per l'alta qualità musicale delle monache e dei musicisti che gravitavano intorno ad essi ce lo dice ancora una volta lo stesso Della Valle: «Nelle altre Chiese dove i Musici non hanno fretta, che belle cose si sentono dei Moderni? Alcuni anni addietro poco dopo il mio ritorno in Italia, un lunedì della Pentecoste, io sentii un Vespro nella Chiesa della Spirito Santo, cantato appunto dalle sole Monache tutto da capo a' piedi di Musica ornata, che io giuro certo a VS. che mai a' miei di non ho inteso più bella cosa in tal genere. Non sò di chi fusse la composizione; ma chiaro è, che era cosa di moderni, e forse di alcuno, che oggi vive, ed è al presente loro Maestro»; cfr. *ivi*, p. 261.

Sul *Discorso Della musica dell'età nostra* si soffermano AGOSTINO ZIINO, «Contese letterarie» fra Pietro Della Valle e Nicolò Farfaro sulla musica antica e moderna, «Nuova Rivista Musicale Italiana», III, 1, gen.-feb. 1969, pp. 101-120; ROBERT R. HOLZER, «Sono d'altro garbo... le canzonette che si cantano oggi». *Pietro della Valle on Music and Modernity in the Seventeenth Century*, «Studi musicali», XXI, 2, 1992, pp. 253-306.

³² A proposito dell'abilità tecnica e dell'altissimo livello musicale di Verovio *senior* Della Valle riporta: «Mi ricordo di Gio: Luca Falsetto gran Cantore di gorge, e di passaggi, che andava alto alle stelle: di Oraziotto, buonissimo cantante, o di Falsetto, o di Tenore: di Ottaviuccio e del Verovio, Tenori famosi, e tutti e tre questi ultimi cantarono nel mio Carro»; cfr. DELLA VALLE, *Della musica dell'età nostra*, p. 255. Il libretto del *Carro di Fedeltà d'Amore* è riportato in SOLERTI, *Le origini del melodramma* pp. 180-185.

fin dagli inizi si erano successivamente allontanati da Roma, altri erano deceduti negli anni fra il primo e il secondo soggiorno romano di Aichinger).³³

A Roma Aichinger ebbe certamente contatti con il Collegio Germanico-Ungarico e con il Collegio Romano e il Seminario Romano, istituzioni strettamente legate fra loro, sorte quali espressioni concrete dei dettami conciliari tridentini, e rette dall'Ordine dei Gesuiti. Se si confrontano le date di fondazione di queste tre istituzioni – rispettivamente il 1580 per il Collegio Germanico-Ungarico, il 1582 per il Collegio Romano (ma le attività di questo iniziarono nel 1584), il 1565 per il Seminario Romano e il 1584 per la Compagnia dei Musicisti (originariamente la denominazione era quella di «Confraternita dei musicisti di Roma, posta sotto l'invocazione della Visitazione della B. Vergine, di S. Gregorio e di Sancta Cecilia»); diverrà in epoca moderna l'Accademia Nazionale di S. Cecilia) che, esistente in via ufficiosa forse fin dal 1566, dopo aver ricevuto l'approvazione di Gregorio XIII, agli inizi del 1585, fu ufficializzata nello stesso anno da Sisto V appena eletto al pontificato – notiamo che tutte erano già esistenti al momento del primo soggiorno romano di Aichinger.³⁴ Quindi il musicista può avere avuto contatti con tutte queste o con una parte almeno di esse già a partire dal 1588, anno della sua prima presenza a Roma; a maggior ragione questi contatti si dovettero verificare – e intensificare, se si ipotizza appunto un primo contatto del Tedesco con esse già nel 1588 – nell'arco degli anni 1598-ante 1603, periodo della sua seconda e prolungata esperienza romana.

La forma agile e leggera della canzonetta, tanto presente nell'opera editoriale di Verovio, declinata sia nel versante sacro che in quello profano, è la matrice formale delle composizioni dei *Virginalia*, sebbene queste si nutrano al contempo anche della lezione della lauda filippina, del mottetto, del madrigale e del madrigale spirituale. Le ascendenze riconducibili per alcuni aspetti alla canzonetta e alla lauda filippina si riconoscono, a livello formale, nell'articolazione in due sezioni di ogni brano dei *Virginalia* – ciascuna di esse ritornellata – e sul piano del *ductus* melodico, modellato in un incedere molte volte agile, snello, ma mai scervo da eleganza, e che persegue e realizza un buon equilibrio d'insieme, sapienza tecnica, espressione sincera di devozione e al tempo stesso ricerca di un rapporto stretto, sul piano semantico e retorico, fra testo e musica. D'altra parte lo stesso organico vocale a cinque parti e l'uso della tecnica dell'imitazione, che caratterizza passaggi iniziali o sezioni interne, rimanda alla prassi compositiva del mottetto e della musica sacra cinquecentesca, mentre specifici momenti scanditi dall'omioritmia, momentanee giustapposizioni fra una o più voci con altre voci e procedimenti nei quali compaiono – sempre però in modo sobrio – intenti riferibili a madrigalismi sono tipici del repertorio madrigalistico, sia profano che sacro.

È ragionevole supporre, sulla base delle circostanze appena citate, che Aichinger abbia avuto la possibilità di fare eseguire i *Virginalia*, o una parte di essi, a Roma, proprio in virtù della peculiare attività editoriale di Verovio, della committenza alla quale prevalentemente questi si indirizzava e del carattere della sua impresa, che guardava ad ambienti devozionali dediti anche al culto mariano e al canto di composizioni polifoniche espressamente concepite per pratiche devozionali legate alla figura della Vergine – e non solo, naturalmente – promosse e praticate diffusamente dopo il Concilio di Trento. È altrettanto verosimile che anche una parte almeno dei brani facenti parte della *Ghirlanda Di Canzonette spirituali* sia stata concepita da Aichinger negli anni intorno al 1600, proprio in seguito alla frequentazione di Verovio, nella cui produzione editoriale questo genere, declinato sia sul versante profano che in quello sacro, era così centrale, dati i suoi rapporti con i circoli dediti a questa forma ricreativa che, per la canzonetta spirituale dal carattere devozionale, assumeva una

³³ Simone Verovio aveva sposato nel 1592 Francesca Gioli, figlia di Paolo Gioli e di Modesta Bernardini di Gubbio. Non si può escludere – l'ipotesi è sicuramente suggestiva e non inverosimile – che forse, oltre agli ipotetici contatti che Aichinger potrebbe aver avuto con il Duomo di Gubbio sia negli anni del suo secondo soggiorno in Italia, sia una volta tornato definitivamente in Germania, alla presenza nel fondo musicale dell'Archivio del Duomo dei *Virginalia* non fosse estraneo Verovio, magari proprio per il tramite della moglie, la quale, si può supporre, avrà mantenuto dei legami con la sua città d'origine anche dopo essersi sposata e stabilitasi conseguentemente a Roma.

³⁴ Sulla Compagnia dei musicisti di Roma rimando ai fondamentali contributi di ANGELO DE SANTI, *L'Antica Congregazione di S. Cecilia fra i Musicisti di Roma ed un Breve sconosciuto ed inedito di Sisto V del 1° maggio 1585*, «Civiltà Cattolica», LXIX, 4, 1918, pp. 482-494; WILLIAM JOHN SUMMERS, *The Compagnia dei Musicisti di Roma (1584-1604): A Preliminary Report*, «Current Musicology», XXXIV, 1982, pp. 2-25; ID., *Music Confraternal Life in Rome, 1584-1630: The Compagnia dei Musicisti di Roma*, in *Palestrina e l'Europa. Atti del III Convegno Internazionale di Studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994)*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Stefania Soldati, Elena Zomparelli, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina, 2006, pp. 45-56 (Musica e musicisti nel Lazio); NINO PIRROTTA, «Dolci Affetti». *I Musicisti di Roma e il madrigale*, «Studi musicali», XIV, 1, 1985, pp. 59-104; *I Musicisti di Roma e il Madrigale*, a cura di Nino Pirrotta. *Dolci affetti (1582)*. Introduzione e trascrizione di Nino Pirrotta. *Le Gioie (1589)*. Introduzione e trascrizione di Giuliana Gialdroni, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1993 (L'arte Armonica. Serie II: Musica Palatina, 1).

funzione altamente consona alle espressioni religiose controriformiste. È significativo che lo stesso termine di «ghirlanda» riportato nel frontespizio della raccolta devozionale di Aichinger appena citata, riprenda quello della *Ghirlanda Di fioretti Musicali Composta da diversi Ecc. Musici a 3 voci. Con L'intavolatura del Cimbalo, et Liuto* (1589) pure edita da Verovio, sebbene quest'ultima sia una silloge profana.³⁵ Ma proprio questo potrebbe avere indotto Aichinger, una volta divenuto amico di Verovio, a proporre, come contraltare ad essa, una nuova raccolta che a quella si collegasse sotto il profilo formale della comune matrice della canzonetta, questa volta però declinata sul versante sacro, ambito sicuramente più congeniale e intimamente sentito dal Tedesco, ma allo stesso tempo coltivata anch'essa da Verovio e dai musicisti a lui legati.

Anche un'altra raccolta di Aichinger, il *Vespertinum Virginis canticum*, pure a cinque voci (Hans Schultes e Johann Prætorius, Augsburg, 1603),³⁶ è dedicata a un prelado tedesco, Johann Adam von Kempten, che fu ugualmente presente a Roma nell'Anno Santo del 1600. Con questa silloge, dedicata anch'essa al culto mariano, da un lato Aichinger assecondava la sua propensione alla messa in musica di testi e momenti rituali legati al culto della Vergine – dando seguito in tal modo a quella devozione mariana, così centrale nel pensiero e nell'educazione gesuitica, che egli aveva coltivato fin dai tempi del Gymnasium di Ingolstadt, devozione a sua volta assecondata e potenziata dalle istanze controriformiste –, come testimoniano le molte opere musicali aventi per soggetto la Vergine da lui pubblicate nel corso della sua vita – tutte con innegabili intenti di propaganda dell'ortodossia cattolica nei territori d'Oltralpe, al di là della loro indiscutibile qualità musicale e artistica –, dall'altro si poneva in linea di continuità con le numerose raccolte di *Magnificat* che prima di lui avevano dato alle stampe, fra gli altri, Elzéar Genet (Carpentras), Cristóbal de Morales, Orlando di Lasso e Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Dunque le tre raccolte di Aichinger, in ordine di anno di edizione, della *Ghirlanda Di Canzonette spirituali*, del *Vespertinum Virginis canticum* e dei *Virginalia*, furono con tutta probabilità progettate a Roma e a Roma una parte almeno di queste composizioni dovette essere eseguita nel periodo di permanenza di Aichinger, sebbene sia difficile dire quali possano essere state, nello specifico, le occasioni per fare questo, in particolare, per quello che qui ci interessa maggiormente, riguardo ai *Virginalia*.³⁷ Di certo a Roma la molteplicità delle manifestazioni religiose andava da occasioni pubbliche e ufficiali a momenti di devozione privata nelle residenze cardinalizie o di nobili o cittadini benestanti, al far musica nelle varie istituzioni religiose ed educative: il momento particolarmente fervido, quale quello che combaciò con l'anno santo del 1600, fu un'occasione ricca di celebrazioni, iniziative, incontri, visite ufficiali, momenti tutti nei quali il fare musica – in ogni sua manifestazione, e a maggior ragione quando essa fosse di carattere devozionale – dovette fornire certamente ad Aichinger l'occasione per sperimentare e di poter far conoscere ciò che stava componendo durante il suo secondo periodo di soggiorno in Italia. Ed è suggestivo, oltre che verosimile, che la presenza di Johann Adam von Kempten e di Marquard von Swenden a Roma nell'anno 1600, sia stata per Aichinger l'occasione perché fossero eseguite alcune delle musiche riversate poi nel *Vespertinum Virginis canticum* e nei *Virginalia*, opere dedicate appunto, dopo gli anni romani del musicista, rispettivamente al primo e al secondo.

Se da un lato i *Virginalia* si collocano nella temperie devozionale tipicamente controriformista, dall'altro però si situano anche nel solco della tradizione cinquecentesca dei numerosi cicli delle *Vergini* (se ne conoscono oltre trenta): di questi, esempi sommi sono quelli di Cipriano de Rore, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Vincenzo Ruffo e Giovanni Matteo Asola. Mentre però per De Rore l'intonazione polifonica del *Priego alla Vergine* di Petrarca, pur esaltando la dimensione spirituale del componimento posto a suggello del *Canzoniere*, esprime anche – forse soprattutto – i suoi registri alti, aulici, ma allo stesso tempo pervasi da tinte drammatiche, e in Palestrina e Asola essa già assume una connotazione più specificamente religiosa – per Palestrina il ciclo delle *Vergini* ha anche la funzione strutturale-esplicativa di esposizione pratica degli otto modi ecclesiastici –, i *Virginalia* sono prima di tutto pezzi prettamente religiosi, marcatamente devozionali, funzionali a un tipo di veicolazione del messaggio religioso rigidamente incanalato nell'ortodossia cattolica. A conferma di questo basti la lingua usata da Aichinger-Verovio, ossia il latino, e il latino ecclesiastico, e naturalmente l'esaltazione della figura umanissima della Vergine dei Vangeli, mediatrice fra l'umanità peccatrice e Dio, e non quella – pur sempre Madre di Dio – fortemente idealizzata, spiritualizzata, trascendente,

³⁵ Questa raccolta contiene ventitré brani. Gli autori sono Felice Anerio, Gaspare Costa, Arcangelo Crivelli, Ruggero Giovannelli, Giovanni Battista Locatelli, Luca Marenzio, Giovanni Maria Nanino, Antonio Orlandini, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Jacobus Peetrinus, Paolo Quagliati, Giacomo Ricordi, Francesco Soriano, Annibale Stabile, Giovanni Battista Zucchelli. La maggior parte di questi compositori figura con regolarità nell'arco di tutta la produzione di Verovio.

³⁶ *Vespertinum Virginis canticum Sive Magnificat quinis vocibus varie modulatum* [...], Johannes Prætorius, Augsburg, 1603.

³⁷ Non si può escludere che anche altre raccolte di Aichinger editate negli anni immediatamente seguenti il suo rientro in Baviera abbiano avuto origine, almeno in parte, a Roma.

che esprime piuttosto l'approdo sofferto e finalmente sublimante di un interiore percorso umano e spirituale personalissimo, quale appunto quello dell'originale testo petrarchesco, ripreso, seguendo questi intenti, da alcuni compositori operanti prima della conclusione del Concilio tridentino. Anche la struttura dei testi dei *Virginalia* ricalca quella della canzonetta della produzione di Verovio: ogni brano intona un testo poetico composto da settenari ed endecasillabi, con ricorrenza di assonanze dopo il verso settenario iniziale (a questo seguono, variamente distribuiti, endecasillabi e settenari).

In un certo senso si potrebbe affermare che la raccolta di Aichinger sia in pratica l'esatto corrispondente musicale delle cappelle votive dei Sacri Monti, istituzioni architettoniche-devozionali, sorte in seguito alle istanze tridentine: come queste segnano i punti di sosta nel cammino devozionale – e ascensionale, in senso fisico e metaforico – del pellegrino che letteralmente, passo dopo passo, Mistero dopo Mistero, ascende fino al santuario mariano posto al termine del percorso, così ogni singolo brano dei *Virginalia*, incentrato sul singolo episodio dei Misteri del Rosario, costituisce una piccola tappa del percorso musicale catarchico per il quale il fedele, contrito e vivendo in sé ogni volta quegli stessi episodi al fine di elevarsi gradatamente, giunge infine, mondo e purificato, alla visione interiore della Gloria della Vergine (a questo si riferiscono gli ultimi quattro brani).

I *Virginalia* consistono in venti brani a cinque voci. Il primo, *Virgo, Dei mater pura*, apre la silloge in funzione di brano introduttivo; i brani dal secondo al sesto, si riferiscono ai Misteri Gaudiosi; a questi seguono – dal settimo all'undicesimo – quelli Dolorosi, quindi – dal dodicesimo al sedicesimo – quelli Gloriosi. Gli ultimi quattro brani (nn. 17, 18, 19 e 20) si incentrano esclusivamente sulla figura della Vergine in quanto mediatrice fra gli uomini e Dio, ormai proiettata in una luce e in una dimensione ultraterrene. Il testo di questi ultimi quattro brani ha infatti un carattere essenzialmente contemplativo: i nn. 17 (*Virgo, cæli Regina*), 18 (*Virgo, sole vestita*) e 19 (*Virgo, cuius stat luna sub pedibus*) si ispirano alle immagini di Maria come compaiono nel Libro dell'Apocalisse. L'ultimo brano, il n. 20 (*Virgo, sublime exemplum*) suggella trionfalmente il percorso edificante-devozionale dei Misteri del Rosario con l'immagine della Vergine «esempio nel mondo di santa e alta umiltà» (si noti l'ossimoro «alta umiltà» che rafforza retoricamente l'aura di gloria che circonda la Vergine Maria), «tempio dello Spirito Santo» e «specchio di castità» (qualità che la innalzano al di sopra di quella umanità della quale, pur essendo parte, ella è la rappresentante più alta e sublime).

Il legame con la tradizione delle *Vergini* emerge in questi brani anche più evidente, laddove – è il brano n. 18 – l'originario verso iniziale della prima stanza petrarchesca («Vergine bella, che di sol vestita») è citato quasi alla lettera («Virgo, sole vestita»), mentre il secondo verso della stessa stanza («coronata di stelle, al sommo Sole») è parafrasato subito dopo («et circumcincta vario decore»). Nel già citato n. 20 il legame con Petrarca è più sottile e originale: dove il Poeta inizia la quinta stanza con «Vergine sola al mondo, senza esempio», il pezzo conclusivo dei *Virginalia* intona alto e solenne «Virgo, sublime exemplo in orbe sanctæ et altæ humilitatis», dove inoltre riecheggia a sua volta il verso della quarta stanza «Vergine santa, d'ogni grazia piena, / che per vera ed altissima umiltate / salisti al ciel onde miei preghi ascolti [...]». Nello stesso tempo al rimando a Petrarca si unisce, sempre in questo brano, la citazione liturgica «Spiritus Sancti templum», tratto dalle Litanie lauretane, alla quale segue immediatamente quella di «speculum castitatis»; quest'ultima si ritrova ne *El libro de la Oración y Meditación* [...] (Andrea de Portonaris, Salamanca, 1554) del predicatore e teologo spagnolo Luis de Granada³⁸ (scritto tradotto poi in italiano come *Specchio della vita humana, nel qual si contiene il libro della contemplatione, & il manuale di diverse orationi* [...], Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia, 1568).³⁹ Tuttavia è possibile che questi e altri titoli riferiti alla Vergine siano di tradizione più antica.

Con ciò Aichinger realizza pienamente un progetto basato su un solido impianto di tipo retorico: dopo l'invocazione iniziale («Vergine, Madre pura di Dio, decoro singolare della verginità, abbi cura di me mentre voglio lodarti, e preparare per te rose e fiori»), dove «rose e fiori» sono le ideali piante di un giardino spirituale, il Rosario, appunto) il percorso devozionale e musicale procede dalla dimensione umana di Maria – gli episodi della vita della Vergine dall'Annunciazione e Incarnazione alla visita a Elisabetta, dalla nascita di Cristo alla presentazione al tempio e al ritrovamento fra i dottori del tempio di Gerusalemme di Gesù fanciullo; poi i vari momenti della passione e morte di Cristo – alla sua progressiva elevazione a creatura eletta fra gli uomini quale testimone della resurrezione di Cristo, della sua ascensione, della investitura dello Spirito Santo agli Apostoli

³⁸ Edizione moderna: LUIS DE GRANADA *Libro dell'orazione e della meditazione*, a cura di Nicoletta Lepri Palesati, Ares, Milano, 1997 (Emmaus Nuova serie).

³⁹ Diverse furono le edizioni di questa traduzione italiana dell'opera di Luis de Granada che seguirono alla prima del 1568. Quella del 1569 è disponibile all'indirizzo https://books.google.it/books?id=n-tnkirRNSEC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

– presente ella stessa – alla sua assunzione al cielo e alla sua conseguente incoronazione per opera della Trinità; infine la sua apoteosi quale regina del cielo, lei, creatura umana, elevatasi al più alto grado di beatitudine e di grazia. Il percorso cui dà vita Aichinger è quindi una vera e propria *anabasis*, un procedere grado per grado in un costante innalzamento di sé e perseguendo una crescente e continua intensificazione espressiva.

Ogni composizione della raccolta – lo abbiamo detto – si articola in due sezioni, ciascuna delle quali ritornellata (l'esecuzione della presente edizione discografica omette però quasi sempre il primo ritornello, mentre realizza il più delle volte il secondo): la prima di queste sezioni, narrativa, contiene l'episodio oggetto di ciascun Mistero, la seconda, introspettiva e contemplativa, esprime l'invocazione del fedele affinché quell'episodio specifico, quell'evento che ha segnato la missione della Vergine e quella salvifica di Cristo, congiuntamente, forgino il suo spirito e si imprimano in lui, così da preparargli la via della salvezza.

La coesione musicale dell'insieme è data dalla strutturazione modale imperniata sui vari tipi fonici in SOL, grado sul quale procede interamente la raccolta dei *Virginalia*. Tutti i venti brani che la compongono si articolano, in riferimento alla modalità, in quattro gruppi. I brani dal primo al sesto si svolgono nell'VIII modo, quelli dal settimo all'undicesimo nel II modo trasposto a SOL (*protus* plagale in *cantus mollis*), quelli dal dodicesimo al sedicesimo nel VII modo, e quelli dal diciassettesimo al ventesimo nel I modo trasposto in SOL (*protus* autentico in *cantus mollis*).

La strutturazione di un gruppo di composizioni o di un'intera raccolta sul tono di SOL e sui modi a questo riferibili (*tetrardus* autentico o/e plagale, quindi VII o/e VIII modo; *protus* autentico o/e plagale, dunque I o/e II modo, trasposti una quinta sotto o una quarta sopra, quindi in SOL con un bemolle in chiave, *cantus mollis*) è una caratteristica di non poche raccolte polifoniche del primo Seicento. Si tratta cioè di un tipo fonico, appunto, decisamente rilevante in questo periodo, e attorno al quale si cristallizzano spesso le scelte modali di diversi autori per uniformare una serie di composizioni e infondere a una determinata raccolta – sia sacra che profana – una omogeneità di tipo ciclico. Questa scelta di ordine strutturale va di pari passo con il proliferare, nel secondo Cinquecento, di raccolte polifoniche – ancora una volta sia sacre che profane e strumentali – basate su cicli modali.⁴⁰ E questo in stretta concomitanza con quella costante riflessione teorica volta alla codificazione del sistema modale in polifonia che è una delle principali preoccupazioni di teorici e pratici nel corso del Cinquecento, sia di quanti seguono il tradizionale sistema degli otto modi che di quanti, sulla scorta delle nuove teorie sorte all'incirca a metà del secolo, a loro volta influenzate dagli ideali umanistici e classicheggianti – i due maggiori fautori di questo nuovo assetto teorico saranno Heinrich Glareanus e Gioseffo Zarlino –, abbracceranno invece il sistema dei dodici modi.

Nei *Virginalia* Aichinger realizza una compiuta simbiosi fra testo e musica. La valorizzazione del testo si spinge in profondità fino a esaltare la specificità sonora e semantica della singola parola prima, e della frase compiuta poi. Sia l'accento delle parole-cardini del testo sia quello principale della frase (o quelli principali della frase) sono rispettati e sbalzati in primo piano mediante evidenti appoggi ritmici e calibrate escursioni melodiche che scolpiscono in modo plastico il *ductus* prosodico. Gli stessi procedimenti contrappuntistici, quali l'imitazione stretta, l'imitazione libera, i locali, circoscritti e concisi procedimenti a canone, rientrano in una logica che fa della parola l'asse portante della struttura musicale stessa. Se, come sopra accennato, il testo di per sé già fornisce, a livello generale, la griglia formale del divenire musicale di ogni brano della raccolta, è sempre la parola che suggerisce l'impiego, diversificato a seconda del tipo di immagini e di espressività – gli «affetti» – che da essa scaturiscono, le varie tecniche contrappuntistiche. Queste comunque, quali esse siano, sono sempre usate in modo discreto, collocate nella loro specificità in punti nodali di un brano e in altrettanti punti nodali in riferimento alla raccolta nel suo insieme.

Vediamo più attentamente le varie tipologie di scrittura: omofonia, contrappunto libero, imitazione e canone. L'omofonia contraddistingue l'*exordium* dei brani 1, 2, 6, 7, 10, 11, 15, 16 e 17, sebbene secondo procedimenti diversi: se nel primo l'omioritmia, congiunta alla giustapposizione fra gruppi di voci, evoca la tecnica policorale, un procedimento più specificamente omofonico si trova all'inizio dei brani 2 e 6 (rispettivamente primo e ultimo dei Misteri Gaudiosi), 7, 10 e 11 (primo e ultimi due dei Misteri Dolorosi), 15 e 16 (ultimi due dei Misteri Gloriosi) e 17. In quest'ultimo tuttavia solo le voci del Cantus, Quintus, Altus e Tenor attaccano simultaneamente, mentre il Bassus entra a distanza, in imitazione con le altre voci. Dunque l'omofonia rigorosa riguarda gli inizi dei brani 2, 6, 7, 10, 11 e 15 (quest'ultimo si sviluppa quasi interamente in omofonia). *Exordia*

⁴⁰ Si occupa di questo fenomeno FRANS WIERING, *The Waning of the Modal Ages: Polyphonic Modality in Italy. 1542-1619*, in Ruggero Giovannelli «Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo». *Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palestrina e Velletri 12-14 giugno 1992)*, a cura di Carmela Bongiovanni e Giancarlo Rostirolla, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina, 1998, pp. 389-432 (Musica e musicisti nel Lazio).

fra loro simili sono quelli dei brani 11 e 16: entrambi hanno le identiche figurazioni riguardo alle prime misure, ed entrambi si collocano a conclusione di una serie di Misteri (rispettivamente quelli Dolorosi e quelli Gloriosi). I brani 4, 8, 19 e 20 iniziano con una scrittura semi omoritmica, dal momento che in tutti questi una voce attacca prima delle altre, le quali quindi seguono, compatte, a distanza molto ravvicinata.

Inizi in imitazione rigorosa sono poi quelli dei brani 3, 12, 13, 14 e 18, mentre l'esordio del n. 5 avviene con la simultanea presenza di imitazione stretta e di imitazione ritmica. Nel brano 9 all'attacco del solo Quintus rispondono in imitazione, rispetto a questi, ma in omoritmia fra di loro, Cantus e Altus.

La tecnica del canone è riscontrabile in luoghi circoscritti: all'inizio del n. 3 («Virgo, quæ charitate ardens») il procedimento interessa il Cantus e il Tenor, e successivamente, nell'ordine, Tenor, Cantus, Altus e Quintus in corrispondenza dell'unità testuale «Elisabet visitasti»). Nascosto nello stretto dialogo iniziale del n. 4 («Virgo, mater benigna») fra il Cantus e le altre voci, un breve canone si verifica fra il Cantus e il Tenor, e poi – in realtà il procedimento a canone qui è più evocato che reale – fra alcune altre voci poco dopo («quæ peperisti»), per emergere più distintamente oltre («ut ille in me nascatur per amorem»). Pure fra Altus, Tenor e Bassus ha luogo un breve procedimento canonico ad apertura del n. 5 («Virgo, quæ tuum natum»), così come, più avanti, fra il Tenor e il Bassus («ipsi gratum»). Un quasi-canone (in realtà un quasi-doppio canone) si svolge nell'esuberante inizio del n. 12 («Virgo, quæ prima sole»). Ancora l'apertura del n. 13 è caratterizzata da un inizio quasi a canone alla quinta inferiore fra il Cantus e il Tenor e, immediatamente dopo, fra questi e il Quintus all'ottava superiore («Virgo, quæ triumphantem filium»); nello stesso brano, un po' più avanti, proprio la tecnica del canone produce un suggestivo effetto d'eco fra le parti in corrispondenza del segmento di testo «animo fac me ire». L'immediata spinta propulsiva del pezzo successivo, il n. 14 – pur nella leggerezza dell'insieme –, è data proprio dall'entrata molto ravvicinata fra le parti con svolgimento a canone («Virgo, quæ comitata»); la seconda parte del brano si apre poi con un doppio canone all'unisono fra le coppie Cantus / Quintus e Bassus / Tenor che, unitamente alla vivacità ritmica dell'insieme, esalta l'immagine della fiamma divina scaturita dallo Spirito Santo disceso sugli Apostoli e sulla Vergine («me flamma eius ardente illustra»).

Talvolta l'imitazione stretta, e ancor più quando questa si svolge parigrado, serve a realizzare effetti d'eco che d'altronde rientrano nella ricerca espressiva del tempo. L'esempio forse più eloquente si ha nel procedimento iniziale del n. 18 («Virgo, sole vestita»). L'effetto non è fine a sé stesso: esso è funzionale al fine di veicolare con grande efficacia l'immagine ieratica e contemplativamente statica della «Vergine vestita di sole».

Diversi sono poi i passaggi a carattere dialogico: già l'inizio del brano introduttivo (*Virgo, Dei Mater pura*) se da un lato, mediante la giustapposizione di gruppi di tre voci, richiama la tecnica poliorale, dall'altra realizza di fatto una struttura dialogica. Ma questa stessa struttura può sussistere anche evocando un altro procedimento proprio del periodo, quello dell'alternanza solo (o soli) / tutti. Ciò è evidente all'attacco di *Virgo, Mater benigna* (n. 4), ma anche in un passaggio interno, come quello di *Virgo, quæ dulcis nati* (n. 8: «per te sint condonata»). Aichinger inoltre immette nella struttura polifonica elementi attinenti allo stile concertato e alla nascente monodia accompagnata, generi da lui ben conosciuti proprio durante i soggiorni in Italia. Egli realizza quindi una fusione fra linguaggio polifonico e generi innovativi. Ad ascoltare gli inizi dei nn. 3, 9 e 13 non si può non scorgere in essi movenze e suggestioni derivate dallo stile concertato, con un trio di voci – sempre di tessitura acuta, e quindi proprio per questo acusticamente preminenti e di più forte impatto espressivo – a cui sembrerebbe mancare solo il sostegno di un basso continuo per poter appartenere a pieno titolo a una composizione di tipo concertato del primo Seicento, diversa quindi da quella di un più tradizionale brano polifonico.

Va da sé che nel corso dello svolgimento dei singoli brani innumerevoli sono i procedimenti in contrappunto libero che, da soli, denotano la concezione davvero polifonica dei *Virginalia*, pur nella variegata molteplicità di quelle maniere stilistiche appena osservate dispiegate nel procedere dei brani.

Il modo nel quale ricorrono le due principali tipologie tecniche, quella dell'omofonia e quella dell'imitazione (questa nelle sue molteplici forme), rivela da parte di Aichinger un calibrato progetto strutturale generale, sebbene non inteso nel senso di una qualche rigida simmetria: relativamente agli *exordia* dei brani l'omofonia compare nei nn. 2 e 6 (rispettivamente, primo e ultimo dei Misteri Gaudiosi), 7, 10 e 11 (rispettivamente primo e ultimi due dei Misteri Dolorosi), 15 e 16 (i due conclusivi dei Misteri Gloriosi); il n. 17 è particolare, dal momento che l'entrata spostata in avanti del Bassus fa avvertire sulle prime l'omofonia delle altre voci come completa in sé, poiché il Tenor funge momentaneamente da vero e proprio Bassus. Gli inizi dei nn. 19 e 20, i due conclusivi della raccolta, sono in un certo senso speculari: entrambi iniziano con una sola parte (rispettivamente Tenor e Cantus) a cui seguono a distanza di mezzo *tactus* le altre voci in omofonia (in verità per il n. 19 si tratta di una semi-omofonia). In sostanza l'omofonia nella parte iniziale dei brani contraddistingue inizio e fine di ciascuna serie di Misteri (per gli ultimi quattro brani abbiamo, rispettivamente,

una successione del tipo omofonia, imitazione, entrata sfasata da parte di una voce inferiore e successiva quasi-omofonia, entrata sfasata da parte di una voce superiore e successiva omofonia), ma più in generale l'avvicinarsi di omofonia – momento statico – e imitazione – momento dinamico – serve a infondere fluidità e varietà al movimento generale.

L'espressività dei *Virginalia* è sempre l'obiettivo primario per Aichinger, e a una duplice esigenza – estetica e funzionalmente pertinente a un genere polifonico che vuole essere prima di tutto mezzo di devozione religiosa – egli piega i diversi madrigalismi presenti nei vari brani. Se l'ardore di carità di cui è pervasa Maria (n. 3: «Virgo, quæ charitate ardens») è sonoramente realizzato da volute sonore sciolte, elegantemente ma anche sobriamente sinuose, ecco che invece l'apprensione della madre per il figlio momentaneamente perduto e la gioia di averlo poi ritrovato fra i dottori del tempio (n. 6: «Virgo, cui post dolores») è reso omofonicamente da una sequela di armonie ampie, maestose, nette e luminose. L'asprezza della fustigazione di Cristo alla colonna in *Virgo quæ dulcis nati* (n. 8) è resa, in un contesto figurale ampio, mediante una semplice ma efficacissima figurazione ritmica (semiminima puntata-croma) in corrispondenza di «fortiter» che scolpisce il lemma stesso nella sua morfologia di parola sdrucciola. L'esuberanza ritmica dell'inizio del n. 12, il primo dei brani afferenti ai Misteri Gloriosi, bene esprime la luce e la pienezza della resurrezione, così come, con figurazioni analoghe, l'immagine della fiamma – di cui si è detto prima – del n. 14.

In altri casi i procedimenti di pittura sonora sono più sofisticati e profondi, e scaturiscono direttamente da procedimenti armonici o timbrici mirati: nel n. 10 l'affondo delle voci in omofonia su «crucem» evidenzia plasticamente il «patibulum» romano sul quale avviene il sacrificio di Cristo, così come, nel n. 11, il dolore lacerante delle piaghe di Cristo crocifisso è reso vividamente dal senso di sospensione dato da armonie distese, unitamente a valori ritmici dilatati e da poli cadenzali bene sbalzati in primo piano («plagis laceratum», con ampia cadenza su SIb). Stupenda la luminosità intensa e ultraterrena che emana dal n. 15, il brano in cui si contempla la Vergine assunta in cielo. Le voci, compatte, cantano in registro acuto,⁴¹ quasi un coro di angeli che accoglie la madre di Cristo al di sopra dei beati – prima anzi fra essi – nella gloria eterna di Dio. Nel n. 17 l'invocazione del fedele «illumina tu luce me serena» si concretizza nella progressiva sovrapposizione delle entrate delle voci che procedono in direzione ascendente, e infine la contemplazione, con gli occhi della fede, della «Donna vestita di Sole» – come scritto nel Libro dell'Apocalisse –, nella fissità senza tempo, espressa da Aichinger mediante la reiterazione, in funzione di eco, di una cellula che viene rimbalzata letteralmente da una voce all'altra (n. 18: è il passaggio prima evidenziato in corrispondenza dell'*incipit* «Virgo, sole vestita»).

A volte Aichinger fa corrispondere una determinata sillaba del testo alla funzione e al ruolo di una nota nel più ampio sistema esacordale, al tempo elemento base dei fondamenti teorici e pratici della musica. L'espedito peraltro era ben conosciuto e praticato dai polifonisti del Cinquecento. Ciò si può osservare nei brani n. 2 e 4: nel primo di essi (*Virgo, quæ salutata*) la linea ascendente del Tenor su «ut Gabriele ab angelo fuisti» copre esattamente, e per gradi congiunti, lo spazio dell'esacordo duro (SOL-LA-SI-DO-RE-MI-DO-SI-DO) la cui lettura in solmisazione risulta appunto essere *ut, re, mi, fa, sol, la, fa, mi, fa*. Dunque la sillaba «ut» del testo rimanda alla prima *vox* guidoniana, *ut* appunto, e da questa Aichinger fa muovere la linea del Tenor che ripercorre tutte le *voces* dell'esacordo; nel secondo caso l'espedito è usato in corrispondenza della maggior parte delle entrate delle voci su «ut ille in me nascatur per amorem» in *Virgo, Mater benigna*. Infine è modellata sulla sequela di note discendenti del Cantus – la voce più acuta –, ancora nell'esacordo duro, il segmento testuale «cum floribus parare» del primo brano, *Virgo, Dei Mater pura*.

L'invocazione «Virgo», che apre ogni brano della raccolta, è realizzata da Aichinger in due maniere diverse. Nella prima le voci possono esaltare in modo icastico la maestà e ieraticità della Vergine – ma anche la sua umanità, aspetto questo fondamentale nell'ottica controriformista – con un inizio in omoritmia, procedendo con valori allungati e, talvolta, con l'interposizione di una pausa che isola l'invocazione vera e propria dal seguito del testo. Questo avviene nei brani 1 (*Virgo, Dei mater pura*), 2 (*Virgo, quæ salutata*), 6 (*Virgo, cui post dolores*; pausa dopo l'invocazione), 7 (*Virgo, quæ benedictum*), 10 (*Virgo, cuius dilectus filius*; pausa dopo l'invocazione) e 17 (*Virgo, cæli Regina*). L'altro modo si verifica quando la morbidezza e la fluidità ritmico-melodica dell'invocazione alla Vergine realizzano un elegante slancio ritmico che attua una immediata saldatura con la parte che segue. Questo avviene in concomitanza con l'impiego di valori ridotti, quali due minime o una minima seguita da due semiminime. Questa seconda tipologia apre i brani 3 (*Virgo, quæ charitate ardens*), 4 (*Virgo, mater benigna*), 5 (*Virgo, quæ tuum natum*), 11 (*Virgo, quæ clavis nudum*), 12

⁴¹ Il brano, come tutti quelli dei Misteri Gloriosi (nn. 12-16), è scritto in chiavi alte, le cosiddette «chiavette»; in via generale i brani scritti in questa tipologia di chiavi presupponevano un trasporto verso il grave. Per una visione d'insieme di questo aspetto di prassi esecutiva rinascimentale rimando a PATRIZIO BARBIERI, *Corista, chiavette e intonazione nella prassi romana e veneto-bolognese del tardo Rinascimento*, in *Ruggero Giovannelli*, op. cit., pp. 433-457.

(*Virgo, quæ prima sola*), 13 (*Virgo, quæ triumphantem filium*), 14 (*Virgo, quæ comitata*), 16 (*Virgo, quæ coronata*), 18 (*Virgo, sole vestita*), 19 (*Virgo, cuius stat luna*) e 20 (*Virgo, sublime exemplum*). Una fusione dell'uno e dell'altro tipo si ha nei brani 8 (*Virgo, quæ dulcis nati*), 9 (*Virgo, quæ caput sanctum*) e 15 (*Virgo, cuius in cælum*).

Quest'ultimo brano ha la particolarità di essere l'unico di tutta la raccolta a svolgersi in metro ternario (*tactus inæqualis*): si tratta di una *proportio sesquialtera*, ossia, rispetto ai pezzi che precedono e che seguono, tre semibreve (o valori corrispondenti) stanno al posto di due minime (o valori corrispondenti) del *tactus* ordinario degli altri brani (*tactus æqualis*). La singolarità di questo pezzo, esprimente l'assunzione della Vergine, consiste nell'unicità del metro ternario, nella preponderanza quasi esclusiva della scrittura omofonica e nella sua collocazione esattamente a 3/4 della raccolta.

Le tipologie modali determinano l'impiego di specifici valori di durata più o meno ampi: il primo gruppo di brani (nn. 1-6; brano introduttivo e Misteri Gaudiosi), nell'VIII modo, procede con valori incentrati sulle figure di minima e semiminima. La semibreve (raramente la semibreve puntata), in questa parte della raccolta, è usata in modo sporadico e in punti di snodo, quali inizi di frasi (o anche di brano), o, al contrario, come nota finale di una frase da parte di una o più voci; si trovano anche figurazioni di coppie o quartine di ottavi, ma sempre in funzione ornamentale e mai quindi aventi valenza strutturale. Il secondo gruppo (nn. 7-11; Misteri Dolorosi) si fonda prevalentemente su valori dilatati, dunque semibreve (anche diverse brevi), minime e semiminime (pochissime le crome). La vitalità ritmica dei brani del terzo gruppo (nn. 12-16; Misteri Gloriosi) sfrutta appieno i valori di minima, semiminima e croma (questi ultimi strutturalmente importanti, impiegati quindi non solo in funzione ornamentale ma anche con valenza autonoma, tanto da essere portatrici di sillaba in maniera diffusa). L'ultimo gruppo (nn. 17-20) è molto vicino, riguardo alle figurazioni, al terzo, ma è il diverso carattere dei testi e, conseguentemente, la diversa tipologia modale a distanziarlo da quello.

Dunque l'impiego dei valori di durata è conseguente all'«affettività» espressa dai testi e dalla morfologia modale che distingue un gruppo dall'altro. La vivacità e l'espressione della gioia dei brani del terzo gruppo, quelli inerenti i Misteri Gloriosi – brani in VII modo –, è bene realizzata da valori ridotti e mediamente brevi; nel primo gruppo – brano introduttivo e Misteri Gaudiosi, tutti in VIII modo – affine per gli elementi modali comuni con il precedente ma non uguale per tipologia di «affetti» –, prevalgono valori medi e lunghi; il secondo – Misteri Dolorosi, II modo trasposto – si dipana perlopiù in valori lunghi e con un carattere mesto e contenuto, anche là dove la scrittura presenta passaggi «a note nere»; infine il quarto – brani laudativi e contemplativi, I modo trasposto – manifesta la sua *solemnitas* e la sua *gravitas* con la presenza di tutto l'*ordo figurarum*, dalla semibreve alla croma, ma in un procedere che esprime sempre la ieraticità e la luce della gloria di Maria.

In ultima analisi i *Virginalia* di Gregor Aichinger costituiscono una bellissima sintesi di stili diversi, dispiegando, pur nella brevità di ogni brano, una profonda conoscenza del contrappunto, dei vari tipi di imitazione, uniti all'uso calibrato di omofonia e imitazione, non soltanto in seno a uno specifico pezzo ma nell'economia di una più ampia e compiuta visione architettonica d'insieme. Inoltre in queste composizioni gli obiettivi di natura più specificamente devozionale si accompagnano e si fondono con la tradizione del madrigale spirituale, e più esattamente con quel filone specifico del ciclo delle Vergini di Petrarca che attraversa una parte della produzione madrigalistica cinquecentesca. Tutto sempre nell'ottica controriformista del *docere et delectare* e con quell'attenzione al culto mariano che, congiuntamente all'impulso dato ad esso dalla riforma tridentina, gran parte ha nell'opera di Aichinger.

I brani per organo di Andrea e Giovanni Gabrieli

La *Toccata dell'ottavo tono* di Andrea Gabrieli, posta ad apertura del CD, fa parte delle *Intonazioni d'Organo di Andrea Gabrieli et di Gio: suo nepote Organista della Sereniss. Sig. di Venetia in S. Marco Composte sopra tutti li Dodici Toni della Musica [...] Libro Primo*, raccolta edita a Venezia da Angelo Gardano nel 1593. Il brano dispiega, nelle sue agili e solenni sonorità, non solo la perizia tecnica di Andrea, ma anche il rigore formale con il quale egli infonde a un genere tipicamente legato all'improvvisazione, quale quello appunto della toccata, elementi strutturali di articolazione interna, che d'altro lato ne determinano anche una marcata coesione generale. Ciò avviene essenzialmente in due maniere: poco dopo l'inizio, mediante un semplice modulo costituito da un gruppo di quattro sedicesimi, reiterato in senso discendente e affidato alla mano sinistra, ripreso quasi alla fine in direzione ascendente dalla mano destra con chiara funzione di *anabasis*, così da creare efficacemente una stringente tensione che precede lo scioglimento finale; in secondo luogo affidando a cadenze modalmente, e dunque strutturalmente, «forti» la funzione di poli articolatori riguardo alla forma generale.

Il *Ricercare dell'ottavo tono* di Andrea Gabrieli, facente parte dei *Ricercari di Andrea Gabrieli organista in S. Marco di Venetia Composti & Tabulati per ogni sorte di Stromenti da Tasti* [...] *Libro secondo* (Angelo Gardano, Venezia, 1595) è una intensa composizione incentrata su un motivo che percorre incessantemente tutto il brano, la cui lavorazione è condotta sui moduli tecnici propri del linguaggio polifonico-imitativo, tratto caratterizzante appunto il genere del ricercare, un genere quanto mai congeniale ad Andrea e nel quale egli ha profuso tutta la sua abilità di contrappuntista. In questo ricercare egli manipola incessantemente e in ogni modo possibile i motivi, facendone una costruzione rigorosissima e sapiente, luogo privilegiato per tutte le sperimentazioni dell'arte del contrappunto. Alla base di questo brano è un motivo disteso, improntato a una elegante cantabilità, e articolato in due segmenti; il secondo di essi a un certo punto viene variato ritmicamente nella sua propaggine finale, in modo da fargli assumere la valenza di un secondo motivo.

Tratta dal *Transilvano* di Girolamo Diruta è la *Toccata del secondo tono* di Giovanni Gabrieli. Composizione brillante e nello stesso solenne, in essa si alternano sciolte figurazioni in sedicesimi che trapassano da una mano all'altra, coprendo gran parte dell'estensione della tastiera, spezzate qua e là da sequele di ottavi che si pongono a metà strada fra l'assumere esse la funzione di elementi di snodo strutturale e quella di costituire porzioni più cantabili, melodicamente più incisive.

La *Fuga del settimo tono*, pure di Giovanni Gabrieli, è in realtà un ricercare e fa parte della raccolta Renzo Giordano 6 della Biblioteca Nazionale di Torino (il termine «fuga» è infatti da intendersi nell'accezione cinquecentesca di scrittura imitativa rigorosa). Il brano si apre con un motivo che per il ritmo dattilico iniziale e la configurazione melodica d'insieme – emerge qui un andamento a “zig-zag” – è più tipico della coeva canzone strumentale che del ricercare. Questo primo motivo è affiancato, a tratti, da un altro secondario: quando questo compare in concomitanza con l'altro esso funge da controsoggetto di quello, ma sovente è trattato come un motivo a sé, e allora il gioco imitativo ruota intorno a quest'ultimo. Tuttavia entrambi sono accomunati dall'identico intervallo iniziale di terza minore discendente, ma dove il motivo principale è tetico l'altro inizia sempre in anacrusi.

La *Toccata* scelta per introdurre i quattro brani finali dei *Virginalia* è l'ottava della raccolta Renzo Giordano 2 della Biblioteca Nazionale di Torino. Da alcuni studiosi è stata in passato contestata la paternità a Giovanni Gabrieli. Recentemente però uno dei più autorevoli studiosi dei due Gabrieli, Rodolfo Baroncini, ne ha proposta l'autenticità, o almeno, la sua probabile autenticità, sulla base di tratti comuni sia con la *Toccata del secondo tono* trasmessa dal *Transilvano*, sia con la prima toccata della stessa raccolta torinese. Mentre gli inizi – molto simili fra quest'ultimo brano e la *Toccata ottava* della raccolta Giordano 2 – non sono di per sé così determinanti per una sicura attribuzione, potendo infatti rientrare in un formulario comune di “bottega”, né più né meno come accadeva per i repertori figurativi specifici di pittori e scultori del tempo, più determinante invece appare la parte finale di entrambi i brani, talmente somigliante da potere essere, almeno a momenti, addirittura quasi sovrapponibile: stessi elementi figurativi e ritmici, stessi intervalli melodici, stesse armonie. Questo potrebbe essere in effetti il fattore decisivo per una (quasi) sicura attribuzione.

L'espressività della *Toccata* di Giovanni Gabrieli posta a conclusione del CD, prima della raccolta Giordano 2, è affidata alla fluidità armonica, alle armonie cangianti, con calibrati contrasti e accentuato gusto coloristico. La struttura del brano poggia in pratica proprio sul parametro della sonorità, e più precisamente su una lavorazione, estremamente concisa ma condotta in profondità, degli elementi armonici; ne scaturiscono contrasti chiaro-scurali dati da false relazioni, e nello stesso tempo un carattere di quasi-improvvisazione, caratteristiche proprie dello stile tastieristico del grande maestro veneziano.

Il brano iniziale e i pezzi organistici che intercalano le serie dei Misteri Gaudiosi, Dolorosi e Gloriosi si svolgono nella stessa modalità d'impianto delle composizioni polifoniche che seguono a ciascuno di essi, così da creare uno stretto legame modale fra gli uni e le altre e una ininterrotta continuità espressiva e formale d'insieme; le due toccate che, rispettivamente, introducono e concludono la successione dei quattro brani finali della raccolta di Aichinger – questi nel primo modo trasposto, lo abbiamo visto – sono entrambe nel secondo modo (pure trasposto a Sol in *cantus mollis*). Questa scelta è dettata dall'intento – almeno sul piano ideale – di infondere un ampliamento modale e conseguentemente anche sonoro a questa ultima parte del CD presentando un blocco di composizioni, vocali e organistiche, appartenenti congiuntamente alla stessa categoria modale del *protus* (primo e secondo modo trasposti). Due modalità parallele ma morfologicamente congiunte che assecondano quella *anabasis* retorico-espressiva prima osservata, che ha il suo culmine, appunto, proprio alla fine di un percorso musicale-spirituale-retorico sicuramente suggestivo, frutto di una stagione storica e artistica che non finisce di rivelare i suoi tesori, e che molto può dire – certamente sul piano estetico – anche all'umanità di oggi.

MICHELANGELO GABBRIELLI

ESECUTORI

GRUPPO VOCALE
CONCENTUS VOCUM

SOPRANI I

Lidia Basterretxea, Marinella Boggia, Letizia Petrunaro, Roberta Riccardi

SOPRANI II

Anna Milani, Stefania Nevosi, Grazia Santoriello

CONTRALTI

Milena Costa, Elena Guarneri, Gaia Leoni, Lina Morstabilini, Cristina Solcà, Angela Verallo

TENORI

Francesco Albarelli, Francesco Bussani, Ambrogio Cantaluppi, Antonio Pagani, Luca Ratti, Giuseppe Sagona, Danilo Santoriello

BASSI

Mauro Canali, Fulvio Peletti, Alfonso Sodano, Luigi Villa

ORGANISTA

Riccardo Quadri

DIRETTORE

Michelangelo Gabbrielli

TESTI

(Traduzione di Michelangelo Gabbrielli con la revisione di Anna Barbatti)

1. Virgo, Dei Mater pura, Virginitatis decus singulare, sit tibi mei cura dum volo te laudare, tibi rosas cum floribus parare.

1. Vergine, Madre pura di Dio, decoro singolare della verginità, abbi cura di me mentre voglio lodarti, e preparare per te rose e fiori.

2. Virgo, quæ salutata ut Gabriele ab angelo fuisti, semper immaculata manendo concepisti, fac meo in corde sit quem genuisti.

2. Vergine, che non appena fosti salutata dall'angelo Gabriele, concepisti pur rimanendo sempre immacolata, fa' che nel mio cuore sia presente colui che hai generato.

3. Virgo, quæ charitate ardens Elisabet visitasti, visita pietate nos tua casti cordis per gaudium quod in cantico monstrasti.

3. Vergine, che ardendo di carità visitasti Elisabetta, con la misericordia del tuo casto cuore visitaci con il gaudio che hai manifestato nel cantico (del Magnificat).

4. Virgo, Mater benigna, quæ peperisti intacta Salvatorem, da ut tuum natum digna sic ego vita honorem, ut ille in me nascatur per amorem.

4. Vergine, Madre benigna, che intatta partoristi il Salvatore, fa' che io onori tuo figlio con una vita degna, così che egli nasca in me per mezzo dell'amore.

5. Virgo, quæ tuum Natum præsentando te vis purificare cum sis pura, ipsi gratum me reddere dignare, ipsi ut animam possim præsentare.

5. Vergine, che presentando colui che da te è nato hai voluto purificarti pur essendo pura, degnati di rendermi a lui gradito, affinché gli possa presentare la mia anima.

6. Virgo, cui post dolores cordis et fletum natum reperire datur inter doctores, sic illi me servire impetra, ut ille a me nolit abire.

6. Vergine, a cui dopo le sofferenze del cuore e il pianto ti fu dato di ritrovare tuo figlio fra i dottori, ottieni da lui che io possa servirlo, così che non voglia allontanarsi da me.

7. Virgo, quæ benedictum filium tuum mente cum videbas orando in orto afflictum, sanguine et tinctum flebas mesta, fac me dolere ut tu dolebas.

7. Vergine, che piangevi mesta mentre vedevi con l'anima il tuo figlio benedetto pregare nell'orto, afflitto e rigato di sangue, fammi soffrire come tu hai sofferto.

8. Virgo, quæ dulcis nati membra ad columnam fortiter ligata vidisti flagra pati, per te sint condonata mihi mea quæ merentur peccata.

8. Vergine, che hai visto le membra del dolce nato, legate con forza alla colonna, soffrire i flagelli, per tua intercessione mi siano condonati i peccati che ho commesso.

9. Virgo, quæ caput sanctum spinis duris circumdatum videndo, magnum fecisti planctum, scelera quæ pungendo me premunt tolle gratiam obtinendo.

9. Vergine, che vedendo il capo santo avvolto da dure spine, hai pianto grandemente, cancella le colpe che pungendo mi soffocano ottenendo per me la grazia.

10. Virgo, cuius dilectus filius ad Calvarium tulit crucem, illusus et despectus inter populum trucem, da mihi, ut ipsum sequar, Christum ducem.

10. Vergine, il cui amato figlio sopportò il peso della croce fino al Calvario, dileggiato e guardato con disprezzo in mezzo al popolo truce, dai a me, affinché lo segua, Cristo come guida.

11. Virgo, quæ clavis nudum tribus affixum, plagis laceratum mortis subire crudum genus vidisti natum, per te sit mihi mundo mori datum.

11. Vergine, che vedesti colui che avevi generato appeso nudo con tre chiodi e lacerato da piaghe patire una morte atroce, per te mi sia dato di morire mondo (dai miei peccati).

12. Virgo, quæ prima sole pulchriorem vidisti resurgentem natum, me, gravi mole sub peccati iacentem, suscita et redde Domino viventem.

12. Vergine, che prima hai visto tuo figlio risorgere più splendente del sole, solleva me, che giaccio sotto il grave peso del peccato, e restituiscimi con nuova vita al Signore.

13. Virgo, quæ triumphantem filium cœlum conspicis adire gloria redundantem, animo fac me ire ad illum nunc et tandem pervenire.

13. Vergine, che hai contemplato il figlio trionfante ascendere al cielo colmo di gloria, fammi ora andare con l'animo a lui, e a lui, infine, giungere.

14. Virgo, quæ comitata Apostolis et Sancto adveniente Spiritu recreata, me flamma eius ardente illustra et sacris donis reple in mente.

14. Vergine, unita agli Apostoli e rinnovata dall'irrompere dello Spirito Santo, illuminami con la sua fiamma ardente e riempiami la mente dei sacri doni (dello Spirito).

15. Virgo, cuius in cœlum anima assumpta fuit immortalis linqvens mortale velum beata et triumphalis, me quibus angor nunc eripe malis.

15. Vergine, la cui anima in cielo è stata assunta immortale, abbandonando, beata e trionfante, il velo mortale, liberami ora da quei mali che mi tormentano.

16. Virgo, quæ coronata a Sancta Trinitate et in alta sede fuisti collocata, quo maiori mercede gaudes maiora dona sic concede.

16. Vergine, che fosti incoronata e posta in alto dalla Santa Trinità, quanto più godi di una ricompensa maggiore tanto concedimi maggiori doni.

17. Virgo, cœli Regina, quam sydera coronant duodena stella ipsa matutina, adsis gratia plena, illumina tu luce me serena.

17. Vergine, Regina del cielo, coronata di dodici stelle, tu, stella del mattino, mostrati colma di grazia e illuminami di luce fulgida.

18. Virgo, sole vestita et circumcincta vario decore, qua nostra exorta est vita, sit tuo cum splendore pectus liberum mihi omni mœrore.

18. Vergine, vestita di sole e circondata di vari ornamenti, da cui ha avuto origine la nostra vita, fa' che con il tuo splendore il mio cuore sia libero da ogni tristezza.

19. Virgo, cuius stat luna sub pedibus, electa a summo Rege inter fœminas una, gressus tu meos rege et semper me præsidio tuo rege.

19. Vergine, sotto i cui piedi sta la luna, eletta dal sommo Re unica fra le donne, guida tu i miei passi e governami sempre con la tua protezione.

20. Virgo, sublime exemplum in orbe sanctæ et altæ humilitatis, Spiritus Sancti templum, speculum castitatis, virtutes dona vitiis fugatis.

20. Vergine, modello sublime sulla terra di santa e alta umiltà, tempio dello Spirito Santo, specchio di castità, cancellate tutte le mie colpe donami ogni virtù.

INDICE DEI BRANI

- | | |
|------------------|--|
| 1. A. Gabrieli | <i>Toccata dell'ottavo tono</i> |
| 2. G. Aichinger | <i>Virgo, Dei Mater pura</i> |
| 3. A. Gabrieli | <i>Ricercare dell'ottavo tono</i> |
| 4. G. Aichinger | <i>Virgo, quæ salutata</i> |
| 5. G. Aichinger | <i>Virgo, quæ charitate ardens</i> |
| 6. G. Aichinger | <i>Virgo, Mater benigna</i> |
| 7. G. Aichinger | <i>Virgo, quæ tuum Natum</i> |
| 8. G. Aichinger | <i>Virgo, cui post dolores</i> |
| 9. G. Gabrieli | <i>Toccata del secondo tono</i> |
| 10. G. Aichinger | <i>Virgo, quæ benedictum filium tuum</i> |
| 11. G. Aichinger | <i>Virgo, quæ dulcis nati</i> |
| 12. G. Aichinger | <i>Virgo, quæ caput sanctum</i> |
| 13. G. Aichinger | <i>Virgo, cuius dilectus filius</i> |

- | | |
|-------------------------|--|
| 14. G. Aichinger | <i>Virgo, quæ clavis nudum</i> |
| 15. G. Gabrieli | <i>Fuga del settimo tono</i> |
| 16. G. Aichinger | <i>Virgo, quæ prima sole</i> |
| 17. G. Aichinger | <i>Virgo, quæ triumphantem filium</i> |
| 18. G. Aichinger | <i>Virgo, quæ comitata Apostolis</i> |
| 19. G. Aichinger | <i>Virgo, cuius in cœlum anima assumpta fuit</i> |
| 20. G. Aichinger | <i>Virgo, quæ coronata a Sancta Trinitate</i> |
| 21. G. Gabrieli (attr.) | <i>Toccata</i> |
| 22. G. Aichinger | <i>Virgo, cœli Regina</i> |
| 23. G. Aichinger | <i>Virgo, sole vestita</i> |
| 24. G. Aichinger | <i>Virgo, cuius stat luna sub pedibus</i> |
| 25. G. Aichinger | <i>Virgo, sublime exemplum</i> |
| 26. G. Gabrieli | <i>Toccata</i> |

Per la realizzazione di questo CD è stata usata la prima edizione moderna: GREGOR AICHINGER, *Virginalia. Laudes aeternae Virginis Mariae a cinque voci (Dillingen 1607)*, a cura di Michelangelo Gabbrielli, Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 2002 (Musica sacra, 35).

Riprese foniche, editing e masterizzazione di Edoardo Lambertenghi.

Registrazione effettuata nei giorni 4, 5 e 6 ottobre 2019 nella Antica Chiesa a Lago dei SS. Gordiano ed Epimaco a Blevio (Como).

Si ringraziano per la loro generosa disponibilità ed accoglienza don Alessandro Zanzi, Adriana Riva Marziano, Giuseppe Cappi, e Mattia Calderazzo.

Tipologia di strumento:	Organo a canne del tipo a cassapanca ad una tastiera, basato su misure di canne storiche di organi barocchi olandesi e tedeschi
Progetto e Realizzazione:	Walter Chinaglia, anno 2012
Registri:	Bordone 8' (abete e rovere) Flauto 4' di legno (abete, rovere, cipresso) Flauto 2' legno (rovere, cipresso)
Tastiera:	C ₁ - F ₅ , 54 tasti
Mobile:	in rovere
Dimensione e peso:	100 cm. larghezza, 55 cm. profondità, 88 cm. altezza; peso 93 Kg.