

PABLO L. RODRÍGUEZ

*Musica italiana alla corte spagnola  
durante il regno di Carlo II (1665-1700)*

Al contrario di quanto si possa supporre, lo studio della musica sacra di corte in Spagna non ha sviluppato una significativa tradizione storiografica, almeno fino a pochi anni fa. Dopo i primi approcci musicologici del secondo Ottocento rivolti alla musica spagnola del XVI e XVII secolo – studi perlopiù di taglio nazionalista concentrati sulle biografie di grandi compositori e relativi *opera omnia* – per tutto il secolo scorso i lavori istituzionali sulla musica sacra della seconda metà del Seicento hanno indagato unicamente le cappelle musicali ecclesiastiche, con particolare attenzione al censimento e alla catalogazione del materiale d'archivio.

Il risultato anomalo di tale prospettiva ha prodotto storie della musica spagnola del Seicento limitate, per la produzione sacra, all'attività delle cattedrali, escludendo qualsiasi considerazione critica in merito al contributo, non secondario, della corte.<sup>1</sup>

Questa distorsione storiografica è ancora più grave se consideriamo che, nel caso spagnolo, i centri musicali della seconda metà del XVII secolo seguono un chiaro schema centro-periferia incardinato attorno la cappella del re (sede nell'Alcázar Real di Madrid) a cui guarda una periferia ramificata di cappelle musicali e centri ecclesiastici dipendenti dalle diocesi e arcidiocesi del regno (cattedrali, collegiate, monasteri *etc.*).<sup>2</sup> La cappella reale, durante tutto il secolo, fu quindi modello musicale di riferimento, emulato in minor o maggior grado, per la musica sacra di tutto il territorio spagnolo.<sup>3</sup>

La conseguenza di tale visione incompleta e deformata della storia della musica sacra ha portato a pensare fino a poco tempo fa che la musica spagnola del XVII secolo si fosse mantenuta pura e lontana di qualsivoglia influenza

<sup>1</sup> Si veda ad esempio il III volume della *Historia de la música española* (LÓPEZ CALO 1983).

<sup>2</sup> Su questo aspetto *cfr.* CARRERAS 1994; TORRENTE 1997 e MARÍN 2002.

<sup>3</sup> *Cfr.* RODRÍGUEZ 1997.

italiana almeno fino alla morte di Carlo II e la fine della dinastia asburgica che lascerà spazio, con l'arrivo dei Borboni e Filippo V, ad un nuovo ordine «colpevole», secondo certa musicologia, del proliferare dello stile italiano.

In realtà, da almeno un decennio, gli studi di Luis Robledo hanno registrato la presenza intermittente di musicisti italiani nella Cappella reale fin dalla prima metà del Seicento, con un progressivo aumento durante il regno di Carlo II.<sup>4</sup> Contemporaneamente i lavori di Juan José Carreras, liberati dagli eccessi nazionalistici, hanno evidenziato il pregiudizio storiografico di termini come «invasione» o «imposizione» rivolti alla presenza spagnola di musica italiana. Carreras, preferendo parlare di «adozione», «adattamento» o «integrazione», ha rilanciato il ruolo di rinnovamento dell'influenza italiana sulla musica spagnola.<sup>5</sup> Di fatto, i suoi studi hanno anticipato l'inizio del processo di modernizzazione all'ultimo quarto del Seicento, epoca oggetto di questo contributo.

In questi anni l'evidente rinnovamento della Cappella reale, dovuta alla presenza di musica e musicisti italiani, si può suddividere in due fasi. Da un lato il biennio del primo ministro Juan José de Austria (1677-1679), finalizzato, anche musicalmente, a rafforzare l'immagine pubblica del re, che si segnala per l'arrivo a corte di cantanti e strumentisti italiani, l'escuzione di musica italiana e la definizione di organici strumentali in stretta relazione con la sonata a tre. Dall'altro, l'arrivo nel 1690 della seconda sposa di Carlo, Marianna di Neoburg, causa di un'ulteriore sterzata a favore della produzione italiana. La regina, desiderosa di ricreare a Madrid i gusti musicali filoitaliani della corte palatina di Düsseldorf, favorì lo stile italiano ampliando considerevolmente il numero di strumentisti della Cappella reale, tanto da mettere insieme una formazione orchestrale paragonabile a quella delle migliori corti europee. Nell'ultimo decennio del secolo si registra così l'acquisizione di musica italiana e tedesca proveniente da Düsseldorf (inviata dal fratello della regina, l'elettore palatino Johann Wilhelm), nonché la diffusione di brani di Corelli portati a Madrid sicuramente dagli stessi musicisti italiani della Cappella reale, fatto questo che avrà influenza significativa sulla musica della corte spagnola di quegli anni.<sup>6</sup>

Prima di accennare al ruolo di Juan José de Austria (fratellastro di Carlo II) e di Mariana de Neoburg (seconda sposa del re), è bene ricordare che Carlo II fu un re malato, al quale si cercò sempre di evitare grandi sforzi. Forse per que-

<sup>4</sup> ROBLEDO 1999.

<sup>5</sup> Cfr. CARRERAS 2000.

<sup>6</sup> Cfr. RODRÍGUEZ 2007.

sto a diciotto anni non sapeva ancora leggere e scrivere con scioltezza, manifestando gravi carenze nella formazione artistica e intellettuale.<sup>7</sup> Durante il suo regno fu un monarca conservatore spaventato dall'idea del peccato, e non mostrò mai molta inclinazione verso la musica.

L'influenza di don Juan José d'Austria nell'attività musicale della corte spagnola cominciò lo stesso anno del suo arrivo a Madrid. Nell'agosto del 1677 due violinisti entrarono a far parte della Cappella reale: il veneziano Antonio Milani e il fiammingo Hugo Mayeu. La loro prima apparizione nella cappella dell'Alcázar ebbe luogo durante la celebrazione della orazione mensile delle Quarantore e causò una grande sorpresa presso il clero della Cappella reale. Dopo pochi giorni la più alta autorità ecclesiastica della Cappella reale, il patriarca delle Indie, presentava una memoria al re dove affermava che «i violini non erano adeguati per la chiesa, ma per la camera» («no eran los violines correspondientes para el templo sino para la cámara») e lo pregava di ordinare «che non tornassero a suonare né nella cappella, né in altra chiesa» («que no vuelvan a tocar en la capilla ni en iglesia alguna»).<sup>8</sup>

Chiaramente il violino era uno strumento che già era stato suonato prima del 1677 nelle cerimonie della Cappella reale, giacché durante il regno di Filippo IV (padre di Carlo II) si fece uso di violini, parti acute di un *ensemble* di viole, durante le orazioni delle Quarantore. Sicuramente ciò che infastidì i chierici della Cappella reale non fu tanto il violino in sé, quanto la musica che suonavano; è cioè molto probabile che in quell'occasione si suonasse musica italiana, il cui complesso stile armonico e melodico sorprese e scandalizzò i cappellani del re, abituati a uno stile musicale più semplice e meno idiomatizzato. Di fatto il patriarca nella sua memoria classifica la musica che ascoltò come «strane canzoni e sonate» («extrañas canciones y tañidos»).<sup>9</sup>

Lungi dal licenziare quei violinisti, durante i due anni successivi la Cappella reale sperimentò un notevole incremento di voci e strumenti ad arco, molti dei quali di origine italiana; cosicché, per esempio, arrivarono a Madrid nel 1678 il violinista napoletano Francesco Paolo Capoccio, il famoso violinista toscano Giovanni Antonio Pandolfi Mealli e il celeberrimo Carlo Ambrogio Lonati. Allo scopo di elevare il livello della musica strumentale della Cappella Reale, don Juan José si servì degli straordinari contatti che aveva stabilito in Italia durante gli anni che fu governatore generale dell'armata e viceré di Sicilia; sappiamo infatti che Capoccio fu assoldato da don Juan José per la Cap-

<sup>7</sup> Cfr. GARCÍA MERCADAL 1962, II, p. 881-882, e KAMEN 1987, p. 540-541.

<sup>8</sup> CASARES 1986, p. 232.

<sup>9</sup> Cfr. ROBLEDO 1999.

pella reale di Carlo II da Napoli attraverso il viceré (il marchese de los Vélez) e che è possibile che Pandolfi Mealli arrivasse per la stessa via, ossia grazie al viceré di Sicilia, giacché l'unica notizia che possediamo è che arrivò da Catania. D'altro lato è probabile che Lonati giungesse a Madrid col nunzio papale nel maggio del 1678.<sup>10</sup>

Anche se Pandolfi abbandonò la Cappella reale l'anno seguente e Lonati verso il dicembre del 1678, l'influenza di entrambi la possiamo verificare grazie a una della poche composizioni conservate del napoletano Capoccio che rimase nella Cappella fino alla morte di Carlo II (1700) come maestro dei violini del re (un posto che implicava la composizione e la direzione di gruppi strumentali ad arco per la Cappella reale). Si tratta della *gallarda* presente in una raccolta di musica per tastiera, che in origine era forse un brano destinato a un complesso per sonata a tre.<sup>11</sup> Per quanto riguarda lo stile, si notano nell'esempio elementi dello stile imitativo (in questa ricostruzione distribuito fra i due violini) abituale nelle sonate a tre di Lonati:

The image displays a musical score for a three-part instrumental setting. It is divided into two systems. The first system includes staves for Violino I, Violino II, Violone, and Continuo. Violino I plays a melodic line with eighth-note patterns, while Violino II is silent. Violone and Continuo provide harmonic support with sustained notes and simple bass lines. The second system continues the piece, with Violino I and Violino II now playing together in an imitative style, while Violone and Continuo continue their roles. The score is written in treble clef for the violins and bass clef for the lower instruments, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Allo stesso modo, nel secondo esempio si può verificare il grado di virtuosismo del brano di Capoccio in contrasto con lo standar abituale delle parti di violino dei villancicos spagnoli, dove i violini si limitavano alle stesse sempli-

<sup>10</sup> Cfr. E-Mp, *Real Capilla*, caja 139 (nota del 28.x.1677 e memoriale del 29.xi.1677); e *Administrativa*, leg. 649. Cfr. anche RODRÍGUEZ 2007.

<sup>11</sup> Il brano è stato edito in SAGASTA 1984, I, p. 257-265.

ci figurazioni melodiche in tempo ternario cantate dalle voci (sicuramente a questo tipo di passaggi si riferiva il patriarca della Cappella reale quando parlava di «strane sonate»).

Nel 1678, oltre a violinisti, entrarono nella Cappella Reale altri musicisti italiani: i castrati Antonio de Guida proveniente da Napoli, Sebastiano Cecchi di Firenze, Antonio de Lissa, Nicolas Tricario e Domenico Del Vecchio Paravito sempre da Napoli, da cui provenivano anche i bambini Alejandro Carolu e Domenico Maio che entrarono come voci bianche.<sup>12</sup> Nel 1679, solo due mesi prima della sua morte, don Juan José d'Austria portò da Roma anche il trombettista Giuseppe Loschi<sup>13</sup> che si unì ai violini della Cappella che ora si vedeva formata da due violini, tromba, violone e organo, organico che si ritrova in alcuni *villancicos* degli ultimi decenni del secolo. Così, nel 1689 Capoccio afferma in un memoriale che «è stato necessario comporre nuovi brani per musiche destinate a violini, tromba, violone e il suo accompagnamento d'organo» («ha sido preciso componer nuevas solfas para las canciones de los violines, clarín, violón y su acompañamiento para órgano»)<sup>14</sup>.

L'unica fonte musicale di Corelli relazionabile alla Cappella reale alla fine del Seicento fa riferimento proprio a questo gruppo strumentale. Si tratta di una copia fino ad oggi sconosciuta della sonata a quattro per tromba, due violini ed organo (WoO 4) che si conserva nella cattedrale di Segovia in una versione semplificata realizzata da un allievo di Loschi.<sup>15</sup> Risulta assai difficile sapere con certezza per quale via tale fonte si giunta a Madrid, ad ogni modo vari inizi portano alla conclusione che fu portata da Napoli in uno dei diversi viaggi che realizzò Capoccio nel decennio 1680-1690.

<sup>12</sup> E-Mp, *Real Capilla*, caja 139 (varie memorie e altri incartamenti da giugno e dicembre 1678), e RODRÍGUEZ 2007.

<sup>13</sup> E-Mp, *Registros*, vol. 560 (c.n.n.), e RODRÍGUEZ 2007.

<sup>14</sup> E-Mp, *Real Capilla*, caja 120. (memoria del 20.IX.1690), e RODRÍGUEZ 2007.

<sup>15</sup> E-SE, Leg. M-55, e RODRÍGUEZ 2007.

La spinta modernizzante di don Juan José d'Austria aveva come fine il consolidamento dell'immagine pubblica del monarca, sempre a rischio per i problemi di salute del sovrano. Il ministro concordò con l'aristocrazia di corte un programma di promozione dell'immagine del re che includeva, tra le altre cose, l'aggiornamento della musica di palazzo mutuato su quanto aveva potuto ascoltare nei suoi viaggi in Italia e nelle Fiandre. Le spinte innovative vennero frenate dopo la sua morte (1679) dal clero conservatore della Cappella. Dopo il matrimonio con Mariana de Neoburg, nel '91 il nuovo responsabile della Cappella si rivelerà più proclive alla musica italiana.

Contrariamente a don Juan José d'Austria, però, le novità introdotte dalla nuova regina sono il tentativo di riprodurre nella capitale spagnola lo stile musicale delle corti di Düsseldorf e Vienna. Di fatto, la stessa Mariana di Neoburg era una grande appassionata di musica ed è noto che appena giunta a Madrid sollecitò un maestro di musica perché gli desse lezioni quotidiane di due ore; inoltre amava organizzare serate musicali nelle quali cantava accompagnata da una spinetta.<sup>16</sup> Per conoscere la sua influenza nel nuovo corso della musica di corte spagnola, oltre ai documenti ufficiali, è particolarmente importante la corrispondenza che mantenne con suo fratello, Johann Wilhelm, l'elettore palatino della corte di Düsseldorf.<sup>17</sup>

La documentazione ufficiale testimonia la nomina di alcuni musicisti della Cappella reale provenienti dalla cappella privata della regina – i flautisti e violinisti Joseph e Miguel Haultedoque, ambedue francesi – inoltre, per migliorare la qualità dell'orchestra (la regina voleva «buena música») si registra l'implementazione dell'organico che da quattro passò a sei e più violini grazie all'arrivo del milanese Carlo Filipis (1692), del napoletano Giacomo Chisi (1693), del milanese Giuseppe Ferro, allievo di Lonati (1695), del romano Francesco Gutierrez (1698) e del napoletano Melchor de las Infantas (1699).<sup>18</sup>

Dalla corrispondenza con il fratello sappiamo che Mariana ricevette abitualmente partiture da Düsseldorf che includevano brani dei principali musicisti della cappella palatina, come i mottetti di Johann Paul Agricola e Giovanni Battista Mocchi (che avevano continuato lo stile promosso da Carissimi e Marini) o le sonate di Georg Andreas Krafft, allievo di Corelli a Roma.<sup>19</sup> È possibile anche che attraverso questo canale arrivasse a Madrid musica dello

<sup>16</sup> RÍOS MAZCARELLE 1999, p. 27-28 e 35-39. Sulla regina Mariana di Neoburg, v. anche BAVIERA 1938. Sulle lezioni di musica della regina, *cfr.* E-Mp, *Real Capilla*, caja 120 (memoriale del 6.VIII.1691), e RODRÍGUEZ 2007.

<sup>17</sup> *Cfr.* BAVIERA-GAMAZO 2004.

<sup>18</sup> E-Mp, *Real Capilla*, caja 120, 121 e 122, e RODRÍGUEZ 2007.

<sup>19</sup> BAVIERA-GAMAZO 2004, *passim*.

stesso Corelli molto apprezzata dallo stesso elettore palatino (non per nulla Corelli gli dedicò l'opera vi). Oltre alla musica, la regina fece arrivare anche due musicisti per aggiungere all'organico anche un oboe e una viola d'amore.<sup>20</sup> In aggiunta a tutto ciò Johann Wilhelm preparò un'orchestra di quattordici musicisti tedeschi che fu inviata a Madrid nel 1697 e che rimase nelle corte madrilenas fino alla morte di Carlo II.<sup>21</sup> Infine, la giovane regina tentò di togliere al fratello alcuni dei suoi migliori musicisti come il basso Bellini o il tenore Santorini con i quali sperava migliorare l'organico vocale della cappella di suo marito.<sup>22</sup>

Tali iniziative ebbero un'influenza determinante nella musica della corte spagnola, anche se diedero i loro frutti solo all'inizio del Settecento (già sotto la nuova dinastia borbonica) grazie a compositori come José de Torres o Antonio Literes. Ad ogni modo non c'è dubbio che se ci fu un musicista che cambiò radicalmente il suo stile grazie all'influenza della musica e dei musicisti portati a Madrid, questi fu Sebastián Durón. Durón si formò dentro la tradizione delle cattedrali e venne nominato organista della Cappella reale nel 1691 grazie ai suoi meriti professionali, diventando da quel momento il compositore preferito della corte spagnola fino al suo allontanamento da Madrid (avvenuta nel 1706 per il suo appoggio alla controparte austriaca alla guerra di Successione).<sup>23</sup> Il suo *Oficio de difuntos a tres y cinco coros*, scritto per le esequie di Carlo II e pubblicato di recente,<sup>24</sup> oltre a rivelarsi una tra le più spettacolari composizioni sacre del tempo, mostra elementi di provenienza italiana e tedesca, certamente assimilati da Durón grazie alla regina ma senza per questo aver rinunciato alla sua formazione spagnola. Tra gli elementi della tradizione si rileva l'utilizzo della policoralità e la combinazione di voci e strumenti in opposizione alla distinzione fra coro e complesso strumentale del concerto all'italiana. Tra gli elementi di novità troviamo invece sezioni a solo in alternanza con parti policorali, soluzione che avvicina il brano allo stile concertante che sfrutta un uso più idiomatichissimo e moderno degli strumenti.

La fusione della tradizione spagnola con gli aspetti più moderni dello stile italiano, caratteristico della musica spagnola dell'inizio del Settecento, non fu insomma una conseguenza dell'arrivo dei Borboni ma si radica nei decenni come risposta spontanea all'egemonia della musica italiana.

<sup>20</sup> CARRERAS 1995.

<sup>21</sup> E-Mp, *Administrativa*, leg. 649, e RODRÍGUEZ 2007.

<sup>22</sup> EINSTEIN 1908, p. 408.

<sup>23</sup> Su Durón v. MARTÍN MORENO 1979.

<sup>24</sup> RODRÍGUEZ 2003.