

NICOLA SANSONE

*Un frammento di vita musicale comasca
del Seicento: le 'Sonate a due violini e basso
di Marco Aurelio Odescalco'*

La produzione strumentale comasca del XVII secolo è ancora da indagare sia per la relativa esiguità delle fonti musicali sia per la frammentarietà di notizie sull'attività musicale della seconda metà del Seicento. Un complessivo lavoro sull'argomento appare oggi ancora prematuro; nella prospettiva di un futuro studio e allo stesso tempo nell'ottica di un contributo alla definizione di un ambiente musicale nel quale Cossoni visse e operò, ho scelto di focalizzare la mia attenzione su un manoscritto risalente alla seconda metà del XVII secolo, non totalmente sconosciuto ma, a quanto mi risulta, non ancora analizzato.¹

Acquistato dal Comune di Como nel 1880, e attualmente conservato presso la Biblioteca Comunale cittadina con la segnatura Ms. 3.1.12, il manoscritto si presenta in buono stato di conservazione: la legatura in pergamena è originale seppure con il lato anteriore leggermente scollato, le carte sono integre con occasionali macchie d'inchiostro che non pregiudicano in nessun caso la leggibilità del contenuto. Oblungo, il quaderno misura mm 170 × 242; alcune carte sono state spiccate non di recente, cosicché esso contiene attualmente 44 carte, due delle quali di guardia. Una mano moderna ha numerato il manoscritto sull'angolo inferiore sinistro del *recto* di ciascuna carta: tale numerazione araba, a cui mi riferirò in queste pagine, inizia dalla prima carta di guardia.

Ogni pagina è occupata da sei pentagrammi; tutti i brani sono in partitura tranne uno, le cui parti separate sono copiate di seguito sulla stessa pagina. L'organico della maggior parte delle composizioni è per due violini (in chiave di *sol*) e basso (in chiave di *fa*). Nella seconda parte del volume sono presenti anche brani a violino solo e basso copiati su tre sistemi di due pentagrammi per pagina; rimangono dubbi sull'organico di alcuni brani scritti su sistemi di tre pentagrammi col secondo rimasto vuoto.

¹ La prima notizia sull'esistenza del manoscritto si trova in COMO 1980, p. 50. Una breve descrizione è in SANSONE 1990, p. 11.

MANO	CARTE	TITOLO	NOTE	
A	1r-v	[vuota]	—	
	2v-3r	<i>Aria musicale a 2</i>	—	
	3v-4v	<i>Giga</i>	—	
	5r-5v	<i>Aria sopra 2 strali son piagata</i>	—	
	6r	<i>Aria di tromba</i>	—	
	6v-7r	<i>Aria a 2 di M. A. O.</i>	—	
	7v-8r	<i>Boré</i>	—	
	8v-9r	<i>Corrente di M. A. O.</i>	—	
	9v-10r	<i>Aria di M. A. O.</i>	—	
	10v-11r	<i>La Speranza è una chimera</i>	al termine: <i>Da capo</i>	
	11v-13v	<i>Aria di tromba</i>	7 sezioni; al termine: <i>Finis</i>	
	14r-14v	<i>Care gioie</i>	—	
	15r-15v	<i>Se Amor piu non m'inganna</i>	—	
	15v-16r	<i>Chi la vuol con questo core</i>	—	
	16v-17v	<i>Giga</i>	—	
	18r-21r	<i>Battaglia</i>	5 sezioni: C , ARIA 3/4, C , 6/4 [9/8], 3	
	B	21v-22r	<i>Ballo dell'ombre</i>	manca la parte del II violino (?)
		22v	<i>Adagio</i>	<i>id.</i>
22v-23r		<i>Giga</i>	<i>id.</i>	
23v		<i>Adagio</i>	<i>id.</i>	
23v-24r		<i>Giga</i>	<i>id.</i>	
24v		<i>Sarabanda del balletto presente n. 1</i>	—	
25r		<i>Balletto n. 1</i>	manca la parte del II violino	
25v-26r	[senza titolo]	<i>id.</i>		
C	26v-27r	[A. CORELLI, <i>Sonata. Adagio</i>]	—	
	27r-28v	<i>Allegro</i>	—	
	28v-29r	<i>Allegro</i>	al termine: <i>Fine</i>	
D	29v	<i>Minuè</i>	per violino solo e b.c.; parti separate di violino e basso scritte di seguito	
E	30r	[senza titolo]	parte di violino primo del brano notato a c. 30v	
	30r	[senza titolo]	sola parte di violino	
	30v	[senza titolo]	—	
	31r	<i>Borea</i>	—	
	31v	<i>Giga</i>	violino solo e b.c.	
	32r	<i>Baletto</i>	violino solo e b.c.	
	32v-42v	[10½ carte vuote]	—	
F	43r	<i>Gran'incendio avvampa il core</i>	abbozzo della parte di canto (chiave di soprano) notata su tre sistemi di due righe; il pentagramma sottostante (chiave di basso) è vuoto	

Il titolo *Sonate a due violini e basso di Marco Aurelio Odescalco* compare sul *recto* della prima carta di guardia; oltre ai titoli dei brani e altre indicazioni musicali, sono del tutto assenti scritte o annotazioni non inerenti ai brani; verso la fine, inoltre, molte carte sono vuote. Le pagine sono state compilate da mani diverse, corrispondenti a sezioni ben identificabili e coerenti riguardo al contenuto, come schematizzato nella tabella a fianco.

Il manoscritto appartiene a una tipologia simile a numerose altre raccolte italiane del periodo: un quaderno compilato a uso didattico e strettamente personale del possessore, la cui identità è solitamente dichiarata nel titolo.² In questo caso, l'attribuzione allo stesso Odescalchi (« di M. A. O. ») di alcuni brani accresce l'interesse poiché ci troviamo di fronte a un amatore le cui competenze comprendono non solo l'esecuzione ma anche la composizione.

Anche il contenuto è riconducibile alla categoria dei manoscritti didattici: movimenti di danza si mescolano a brani 'astratti' come sonate o movimenti di sonata; nel caso comasco la presenza di una terza categoria di repertorio, trascrizioni strumentali di brani vocali, rappresenta invece un elemento di originalità.

ARIE E BRANI DI DANZA

I brani di questo gruppo si possono articolare in due sottoinsiemi rispondenti a diverse caratteristiche. Il primo, che possiamo chiamare «danze indipendenti», comprende arie il cui nome generico riflette atteggiamenti formali diversi; danze di genere quali minuetto, bourrée, corrente, giga, presenti sia in versioni più marcatamente da ballo che in brani strumentalmente più sviluppati, assimilabili a movimenti di suites e sonate e infine danze teatrali o riconducibili a un tale impiego. Il secondo è quello delle cosiddette «arie comuni», vale a dire schemi melodici e armonici noti con uno o più nomi e diffusi in un ambito geografico e temporale più o meno esteso.³

Danze indipendenti

Le due arie di Odescalchi presentano una scrittura pressoché omoritmica, con le parti superiori procedenti quasi sempre per terze. La prima (cc. 6v-7r)⁴ è caratterizzata da elementi che ricordano un brano vocale, con frasi ben marca-

² Una definizione per questo tipo di fonti, sebbene riferita ai manoscritti per tastiera, è contenuta in SILBINGER 1980, p. 75 (cap. XII, *Provenance and function*).

³ Tale classificazione del repertorio segue il criterio adottato sempre in SILBINGER 1980 (VII, *The repertory*).

⁴ Unico brano del manoscritto notato ad apertura di pagina.

te da pause e una struttura molto probabilmente tripartita, dal momento che la seconda parte termina sulla dominante. Per la composizione dell'aria di c. 9v, Odescalchi sembra essersi ispirato alla melodia dell'*Aria di tromba* di c. 6, sulla quale tornerò più avanti. Da segnalare l'estesa *Aria musicale a 2* che apre il volume (c. 2v), in forma bipartita e dalla scrittura molto vicina a un movimento lento di apertura di sonata.

Le coppie *Adagio* e *Giga* di cc. 22-24 si compongono di movimenti sviluppati, più vicini alla sonata che all'aria da ballo; inoltre sono probabilmente privi della parte di secondo violino, anche se la scrittura del primo non presenta pause che possano far pensare a momenti di dialogo tra i due strumenti acuti, tipici della scrittura a tre. Tra i brani dell'elegante copista E, il tema del *Balletto* per violino solo e basso (c. 32), pur in un contesto armonico differente, ricorda l'apertura di due composizioni polistrumentali di Francesco Spagnoli Rusca e anonimo conservate nell'archivio del Duomo di Como.⁵



I-COc, Ms. 3.1.12, c. 32
Balletto



I-COd, Ms. R-488, c. 1
[F. S. Rusca, *Toccata*]⁶



I-COd, Ms. 4A-104 (vl 1)
[Anonimo, *Sinfonia*]⁷

Spesso manoscritti didattici di questo tipo contengono trascrizioni 'domestiche' di famosi balli teatrali o balletti di corte;⁸ potrebbero appartenere a questa categoria il *Ballo dell'ombre* (cc. 21v-22r), finora privo di riscontro musicale,⁹ e i tre brani riportati tra le cc. 24v e 26r, i quali sono probabilmente legati tra loro a formare una suite. Non è tuttavia chiaro perché il primo di essi, la *Sarabanda del balletto presente n. 1*, sia notata prima del *Balletto n. 1* al quale evidentemente si riferisce. Va inoltre notato che a quest'ultimo brano manca sicuramente la parte di secondo violino, assente anche al movimento conclusivo senza titolo, dal chiaro andamento di corrente.

Arie comuni

I brani ricalcati su schemi melodici e armonici riconosciuti possono offrire informazioni sui documenti in cui si conservano: contribuiscono alla rico-

⁵ PICCHI 1990.

⁶ *Ibidem*, p. 109.

⁷ *Ibidem*, p. 163.

⁸ Esempio principe l'*Aria di Firenze* o *Ballo del Gran Duca*, la cui storia è ricostruita in KIRKENDALE 1982.

⁹ Una composizione dallo stesso titolo ma con musica diversa si trova in CAZZATI 1660.

struzione della fortuna del modello assegnando al documento un ruolo più o meno significativo nel processo di diffusione; in riferimento alla singola fonte illuminano sui gusti musicali e l'appartenenza culturale del destinatario.

Nel manoscritto comasco non figurano composizioni propriamente appartenenti a questa categoria,¹⁰ spicca tuttavia un brano riconducibile alla lunga e fortunata tradizione del genere della *Battaglia*, vocale e strumentale. È forse possibile includere in tale gruppo anche i due brani denominati *Aria di tromba* che potrebbero collegarsi alla stessa origine. Di fatto la *Battaglia* e le *Arie di tromba* contengono elementi strettamente affini e sembrano anzi mostrare in un caso la tendenza a confondersi, come dirò più avanti.

La tromba, strumento utilizzato prevalentemente per la segnalazione, non venne impiegato in forme di musica d'arte fino al Seicento, quando strumentisti e compositori ne ampliarono le possibilità tecniche promuovendola al rango di vero strumento d'arte. Se in origine la tromba sembra aver trovato solo sporadicamente un ruolo musicale significativo,¹¹ al contrario il tipico linguaggio fatto di arpeggi sugli armonici e di note ribattute è stato spesso utilizzato nella produzione vocale e strumentale fin dal tardo Medioevo.¹²

Tale vocabolario è in seguito divenuto parte integrante di famose *chansons* come *La guerre* di Jannequin e *La battaglia italiana* di Werrecore, nelle quali sono evocate le diverse fasi dello scontro con ampio uso di onomatopee musicali e testuali: squilli di tromba, rulli di tamburi, cavalcate. In seguito, come è noto, tali composizioni hanno dato luogo a un genere vocale e strumentale in voga per tutto il Cinquecento e buona parte del secolo successivo.¹³

La battaglia comasca, un raro esempio polistrumentale nel contesto italiano del tardo Seicento,¹⁴ è formata da cinque sezioni non contrassegnate da ti-

¹⁰ Ma ciò non stupisce: nelle fonti per tastiera, oltre al *Ballo del Gran duca* il repertorio della seconda metà del Seicento è costituito principalmente da versioni di Passacaglia, Ciaccona, Ballo di Mantova e altri (cfr. SILBINGER 1980, pp. 41-42). Manca uno studio complessivo delle fonti polistrumentali, tuttavia alcune fonti mantovane che ho potuto indagare – v. la mia tesi di laurea e in un successivo studio a essa correlato (SANSONE 1996) – includono molti dei modelli più diffusi (nonché altri oggi meno noti) in versioni per organici diversi: tastiera, violino solo, quartetto di strumenti ad arco *etc.* Paragonando, per quanto possibile, tali manoscritti con la raccolta comasca, si evidenziano elementi che confermano la collocazione di quest'ultima negli ultimi anni del Seicento.

¹¹ ROKSETH 1960; KURTZMAN-KOLDAU 2002.

¹² Tra i tanti esempi basti citare l'imitazione dei corni nelle cacce italiane e francesi, il famoso *Gloria ad modum tubae* di Dufay, la *Missa trombetta* di Gaffurio *etc.*

¹³ BROWN 2001.

¹⁴ Un altro esempio a tre voci, intitolato *A battaglia*, si trova nella raccolta didattica di NATALE 1681. Precedenti risalenti alla metà del secolo sono un *Saltarello della Battaglia* (in ZANET-

toli a eccezione del secondo movimento, «Aria». Pur in assenza di indicazioni, lo schema della composizione mostra chiaramente il carattere programmatico tradizionalmente associato al genere: gli squilli iniziali sembrano rievocare l'adunata; la successiva aria, una melodia dolce e malinconica, rende efficacemente il clima di sospensione e di preparazione allo scontro. La battaglia vera e propria è scandita da concitate semicrome e ampi salti alla quale segue, dopo il segnale di ritirata, una breve sezione in tempo composto al ritmo del galoppo. Una festosa aria ternaria conclude la composizione.

Le caratteristiche idiomatiche sono alla base anche dei due brani denominati *Aria di Tromba* (cc. 6r, 11v-13v), ognuno dei quali evidenzia un diverso aspetto del linguaggio.

Il primo brano, bipartito in tempo ternario, mostra un profilo melodico strettamente imperniato sulle note della triade di *do* maggiore, cioè i principali armonici dello strumento (c. 6r):



Un motivo molto simile è stato utilizzato da Odescalchi per l'apertura della sviluppata *Aria* di cc. 9v-10r.

La seconda *Aria di Tromba*, in *C*, sottolinea invece l'aspetto ritmico nell'imitazione della fanfara. Composto di sette sezioni, e quindi di considerevole ampiezza, il brano mostra costantemente una scrittura in terze parallele sopra un basso a note ribattute che tocca quasi soltanto i gradi di tonica e dominante con effetto di timpani (c. 11v):



TI 1645, un'altra raccolta didattica) e la pittoresca *Battaglia de Barabaso yerno de Satanas* (in FALCONIERO 1650).

Nonostante l'uso di stilemi linguistici e tecnici riferibili alla tromba, e probabilmente in quest'ultimo caso anche di segnali o melodie realmente appartenenti al repertorio dello strumento, occorre rimarcare la destinazione violinistica di tali composizioni per evitare il rischio di una possibile ambiguità nell'osservazione di due fenomeni i quali, pur contemporanei e con caratteristiche comuni, rimangono sostanzialmente distinti: da un lato l'impiego crescente della tromba nel contesto artistico musicale, dall'altro la moda di brani didattici che imitano lo strumento.

Tra la letteratura dei duo, una *Trombetta* conclude la raccolta di Giuseppe Giamberti del 1657.¹⁵ Un chiaro riferimento idiomático si trova nel titolo di alcuni brani denominati *Toccata a tromba* contenuti in un'inusuale raccolta di arie per xilofono di Giovanni Battista Ariosti del 1686,¹⁶ come pure nel brano *Tromba per il violino* appartenente a un manoscritto didattico di area romagnola, di cui l'*incipit*:¹⁷



Gli esempi citati, specialmente quest'ultimo, sembrano suggerire la tesi secondo la quale il modello 'aria di tromba' è semplicemente definito nelle fonti didattiche dalle caratteristiche di imitazione dello strumento piuttosto che dalla presenza di schemi musicali comuni, tuttavia l'esempio seguente, una parte di secondo violino di un brano incompleto contenuto in un manoscritto piemontese¹⁸ sembra fornire un indizio differente:



Il comune *incipit* di questo brano con la prima delle arie di tromba comasche il cui inizio è riprodotto sopra (p. 316), pur in presenza di una diversa apertura (qui a imitazione come indicato dalle pause iniziali) e un diverso sviluppo melodico, potrebbe far pensare all'esistenza di un modulo comune, forse legato effettivamente al repertorio della tromba, frutto di una creatività melodica fortemente condizionata dalle possibilità tecniche dello strumento.

¹⁵ GIAMBERTI 1657; edizione moderna in BORNSTEIN 2001, pp. 62-63.

¹⁶ ARIOSTI 1686; pp. n. n. 2, 3, 5, 6 dell'ed. 1695.

¹⁷ I-Bc, Ms. AA-360, c. 142v. Il voluminoso ms. raccoglie numerosi brani didattici per violino, chitarra e strumenti a tastiera e riporta tre date: 1661 (c. 119), 1671 (c. 169) e 1681 (c. 177).

¹⁸ I-Mdemicheli, Mus. 102, c. 2v. Ringrazio Gioxe De Micheli per avermi consentito di consultare il manoscritto.

Di rilevante e sostanziale interesse risultano infine alcune concordanze presenti in un manoscritto per strumento melodico solo conservato a Bergamo e intitolato *Libro di sonate del sig. Rubini per Pietro Giorgio Odescalchi*.¹⁹

La dedica a un altro membro della famiglia Odescalchi,²⁰ insieme alla constatazione che il quaderno è stato interamente compilato dalla stessa mano che ha copiato la sezione di apertura della raccolta comasca,²¹ costituiscono elementi sufficienti per ritenere anche il manoscritto bergamasco di indubbia origine lariana e fa pensare anzi a uno stretto legame tra i due documenti e i loro possessori.

I punti di contatto riguardano l'aria di tromba di c. 30,²² la quale ricalca alla lettera la parte di violino primo del brano comasco dallo stesso titolo di c. 6; mentre l'*Aria di Tromba / secondo violino* (c. 19)²³ corrisponde con qualche variante alla parte di violino II delle prime due sezioni del brano comasco di cc. 11v-13v. Infine, a c. 9²⁴ un brano intitolato semplicemente *Tromba* risulta essere una diversa versione della sezione di apertura della battaglia.



- a) I-COc, Ms. 3.1.12, c. 18: *Battaglia* (vl. I);
 b) I-BGc, *Piatti Lochis*, 9242-XXIV-N, c. 9: *Tromba*.

¹⁹ I-BGc, *Fondo Piatti-Lochis*, ms. 9242-XXIV-N; ed. mod. parz. in FIABANE 1972. Lo strumento a cui è destinato il manoscritto è con tutta probabilità il violino, come rileva anche Fiabane nella prefazione (p. [4] n. 2). La domanda sull'identità del «Sig. Rubini» rimane per ora senza risposta; Rubini è un cognome documentato anche nel comasco ma dalle ricerche non è risultato finora un musicista con questo nome. Altre ipotesi sono state formulate: la prima è contenuta in una scheda, allegata al manoscritto, redatta dal bibliotecario dell'Istituto musicale Donizetti all'epoca della sua acquisizione (maggio 1889): «Non sappiamo se questo Rubini sia il P. Bonaventura, oppure un altro della stessa casata sconosciuto a Fétis» (ringrazio l'attuale bibliotecario dott. Marcello Eynard per le informazioni). Bonaventura Rubino, nativo di «Montecchio di Lombardia» (l'odierna Montecchio di Darfo, in provincia di Brescia) appartenne all'ordine religioso dei Minori Conventuali e fu attivo a Palermo come maestro di cappella della Cattedrale dal 1643 al 1665; cfr. CARAPEZZA-COLLISANI 2001. La seconda ipotesi è avanzata da A. Fiabane nella prefazione all'ed. cit.; lo studioso, il quale ritiene il manoscritto di origine bergamasca, dapprima menziona dubitativamente il cornettista e compositore Nicolò Rubini morto nel 1625 (FORTUNE 2001), infine, in considerazione della diffusione del cognome nel bergamasco, definisce l'autore come uno dei tanti violinisti attivi a Bergamo nel Seicento.

²⁰ Sull'identità di Pietro Giorgio cfr. più oltre, nota 48.

²¹ Cfr. ad es. la particolare grafia del titolo *Corrente* nel manoscritto comasco a c. 8v e in quello bergamasco a c. 15v.

Differenze musicali a parte, riconducibili forse all'adattamento del materiale al diverso organico solistico e d'insieme, colpisce il fatto che i brani abbiano titoli differenti, anche in considerazione della comune origine dei manoscritti. Tale elemento potrebbe spiegarsi alla luce delle generali affinità già rilevate, oppure potrebbe indicare *Tromba* come il titolo della sezione iniziale della battaglia, in perfetta coerenza col carattere di adunata già menzionato.

Questa e altre questioni qui sollevate rimangono per ora senza risposta; ciò nonostante, i documenti fin qui esaminati consentono di intuire le ragioni della presenza di brani come la battaglia e l'aria di tromba nella fonte comasca come nelle altre fonti didattiche, specie violinistiche, qui esaminate: facilità di esecuzione per la mano sinistra, ferma o quasi nella posizione dell'arpeggio, ed esercizio ritmico per la mano destra nella condotta dell'arco.

Come già rilevato, in questo periodo l'affermazione della tromba, testimoniata nella prima metà del secolo dalle importanti raccolte didattiche di Bendinelli e Fantini, è successivamente attestata da composizioni di Stradella, Corelli e altri, i quali impiegano sempre più stabilmente lo strumento nell'organico della cappella.²⁵ Forse è lecito collocare entrambi i fenomeni nell'ambito più generale della progressiva affermazione di stilemi eroici e guerreschi nel melodramma, nell'oratorio e in altri generi di musica vocale, elemento evidenziato anche in queste pagine.²⁶

SONATE E MOVIMENTI DI SONATA

Seppur in numero minore rispetto alle danze, il manoscritto contiene brani riconducibili alla sonata, come le già citate due coppie di movimenti Adagio-Giga le quali, notate di seguito a cc. 22v-23r e 23v-24r, sembrano costituire altrettante unità formali distinte e probabilmente compiute dal momento che le composizioni sono precedute e seguite da brani copiati dalla stessa mano ma non compatibili né dal punto di vista formale né da quello stilistico.

Il successivo copista C riporta tra le cc. 26v e 29r un'intera sonata a tre, come rivela la parola *Fine* in fondo alla composizione, pur mancando di tito-

²² Riferimento alla numerazione moderna in carte sul margine superiore destro. Esiste anche una numerazione coeva in pagine secondo la quale il brano si trova a p. 49.

²³ Num. coeva p. 33.

²⁴ Num. coeva p. 17.

²⁵ CESARE BENDINELLI, *Tutta l'arte della trombetta* [1614], facsimile in TARR 1975; e FANTINI 1638. Importanti composizioni per tromba sono p. es. la sonata di Corelli (pubblicata a Londra da Walsh nel 1704) e la *Sonata a otto viole con una tromba* di Stradella (I-Tn, *Fondo Foà*, ms 11, cc. 112r-124v), ed. mod. in MCCRICKARD 1980, pp. 223-251.

²⁶ Si vedano qui i contributi di Rodriguez e Costantini-Magaudda.

lo e dell'indicazione agogica al primo tempo. La sonata, in tre movimenti, si compone di un lento preludio ricco di progressioni e catene di ritardi al quale seguono due Allegro: il primo in stile di Allemanda; quello conclusivo, ternario, assimilabile alla Corrente.

Già in una prima fase della ricerca sono emerse strette relazioni stilistiche e tematiche con le sonate a tre di Corelli delle prime quattro opere;²⁷ un'indagine successiva²⁸ ha appurato la stretta parentela della composizione comasca con la Sonata v contenuta nella raccolta postuma pubblicata ad Amsterdam nel 1714.²⁹

La versione manoscritta presenta alcune varianti rispetto alla pubblicazione e sembra quindi rifarsi a una tradizione indipendente; le differenze più significative riguardano il secondo movimento e interessano la notazione del tempo (tagliato nella versione a stampa, ordinario del manoscritto) e soprattutto la struttura, non bipartita e priva del levare di croma nella stampa rispetto alla più simmetrica versione manoscritta; dal momento che tali varianti sembrano interessare soltanto la lezione comasca,³⁰ riporto in Appendice una trascrizione completa del movimento.

Altre differenze riguardano la mancanza, nel manoscritto, di indicazioni dinamiche *f* e *p* in tutti i movimenti nonché la numerazione più scarna ed essenziale del basso continuo; quest'ultimo elemento caratterizza in varia misura anche le altre versioni manoscritte.

TRASCRIZIONI STRUMENTALI DI BRANI VOCALI

La parte senza dubbio più interessante e originale del manoscritto riguarda cinque brani i cui titoli mostrano chiaramente un'origine vocale, anche se soltanto due di essi hanno finora trovato un riscontro: *La speranza è una chimera* con un'aria di Marc'Antonio Ziani contenuta in un'antologia manoscritta³¹ e *Care gioie* con l'aria *Care gioie volatemi in petto* contenuta nel me-

²⁷ In particolare la formula di apertura del secondo tempo trova riscontri quasi letterali nel l'Allegro (II mov.) della Sonata VIII op. 1, nel Grave (I mov.) della Sonata XII op. 1, e nel Largo (I mov.) della Sonata IV op. 3.

²⁸ Oscar Tajetti, che qui ringrazio, nella discussione seguita alla relazione del convegno comasco ha fatto riferimento a una composizione di Corelli, spingendomi ulteriormente a cercare la concordanza precisa.

²⁹ CORELLI 1714.

³⁰ Cfr. l'apparato critico dell'edizione moderna (MARX 1976, pp. 116-117) che prende in esame altre tre copie manoscritte conservate a Torino, Barcellona e Londra.

³¹ I-Vc, *Fondo Correr*, busta 2.34, pp. 121-124. La stessa composizione è contenuta in forma frammentaria nel manoscritto in I-COD, 9-A3, c. 6; cfr. COMO 1980, p. 155.

lodramma *Vespasiano* di Carlo Pallavicino rappresentato per la prima volta a Venezia nel 1678.³²

Si tratta in entrambi i casi di libere trascrizioni le quali presentano più d'un aspetto degno di nota: dalla scrittura, appropriata al tipico organico a tre prevalente nel manoscritto, alla struttura formale, con riduzioni e riscritture che mirano a ottenere una periodizzazione simmetrica più consona alla scrittura strumentale, anche al prezzo di profondi interventi melodici e armonici. In Appendice una trascrizione completa dei modelli vocali e delle versioni strumentali.

Completano il gruppo i brani *Aria sopra 2 strali son piagata*, *Se amor più n'on m'inganna* e *Chi la vuol con questo core* (la lettura di quest'ultimo titolo è incerta) i quali, pur privi di riscontro, appartengono indubbiamente allo stesso tipo di repertorio per il titolo, nel primo caso chiarito ulteriormente dalla dicitura «Aria sopra», e per la struttura tripartita suggerita in due brani dal finale sulla dominante della seconda parte.³³ Nella pagina successiva gli incipit delle tre composizioni.

Siamo di fronte a una forma musicale poco testimoniata o più probabilmente ancora poco indagata; se escludiamo le intavolature di brani vocali polifonici nel repertorio per tastiera o per altri strumenti, differenti dai brani in oggetto dal punto di vista stilistico sia per il repertorio di riferimento sia per le modalità di trascrizione,³⁴ gli unici altri esempi del genere si trovano in alcuni manoscritti mantovani del fondo Santa Barbara.³⁵

L'esistenza di tali brani rivela indubbiamente l'importante posto che la musica vocale, e il melodramma in particolare, ha occupato nel mondo musicale di Marco Aurelio Odescalchi; in tal senso va forse interpretato un abbozzo di dieci battute, notato verso la fine del quaderno dopo molte pagine vuote (c. 43), il quale sembra costituire l'apertura di un'aria. La grafia è velo-

³² Copie pressoché identiche della composizione si trovano in: I-Vqs, Cl. VIII.5 (1431)/6, cc. 11r-12v; I-MOe, ms. mus. G.298, cc. 9-10; G.316, cc. 4-5. La data della prima rappresentazione stabilisce un *terminus ante quem* attendibile per la datazione della raccolta comasca.

³³ *Aria sopra 2 strali son piagata* in magg. con finale in *mi* della seconda sezione (c. 5v) e *Chi la vuol con questo core* in *si* magg. con finale in *fa* della sezione B (c. 16r). Il «da capo» è espressamente segnalato alla fine dell'aria *La speranza è una chimera*, c. 11 (cfr. APPENDICE).

³⁴ Del resto tali composizioni sono presenti in modo sempre più sporadico nelle fonti col procedere del secolo. Un rendiconto delle fonti per tastiera in SILBIGER 1980, p. 38.

³⁵ Si tratta delle canzonette *Bella che mi lieghi* e *Biond'arciere*, di autore anonimo, presenti in una duplice veste: solistica vocale e polistrumentale. Cfr. SANSONE 1996, pp. 131-132, 144-146. È opportuno segnalare che lo studio citato, come la presente relazione, non prendono in considerazione le fonti per strumenti a pizzico quali liuto o chitarra. Per una trattazione delle fonti per tastiera v. SILBIGER 1980, cap. VII: *The repertory*.

Musical score for 'Aria sopra 2 strali son piagata'. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 12/8. The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic bass line. A '6' is written below the bass staff at the end of the first measure.

I-COc, Ms. 3.1.12, c. 5: *Aria sopra 2 strali son piagata.*

Musical score for 'Se amor più non m'inganna'. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic bass line. A '#' is written below the bass staff at the beginning of the first measure.

I-COc, Ms. 3.1.12, c. 15r: *Se amor più non m'inganna*

Musical score for 'Chi la vuol con questo core'. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is common time (C). The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic bass line.

I-COc, Ms. 3.1.12, c. 15v: *Chi la vuol con questo core*

ce con molti errori, cancellazioni e correzioni. Il copista, una mano diversa dalle precedenti, ha predisposto la notazione del basso continuo tracciando la prima armatura ma si è fermato alla scrittura della prima nota.

Musical score for 'Gran' incendio avvampa il co-re ma non so chi l'ec-ci-tò ma non so ma non so chi l'ec-ci-tò chi l'ec-ci-tò chi l'ec-ci-tò'. It consists of two staves: one treble clef and one bass clef. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is common time (C). The music features a complex melodic line in the upper staff and a more rhythmic bass line. The lyrics are written below the staves.

I-COc, Ms. 3.1.12, c. 43.

CONCLUSIONI

Nella fase attuale delle ricerche risultano ancora scarse le notizie sulla vita di Marco Aurelio Odescalchi, un esponente delle più importanti famiglie patrie comasche. Formata da nove rami diversi, l'attività principale fu costituita

da una fiorente attività commerciale in tutta Europa. Molti membri intrapresero la carriera ecclesiastica il più famoso dei quali, Benedetto, divenne papa Innocenzo XI nel 1676.³⁶

Marco Aurelio fu uno degli ultimi esponenti del ramo noto come «marchesi di Fino» dall'ubicazione di possedimenti situati a Sud di Como.³⁷ Primogenito di Marco Plinio³⁸ e di Maria Odescalchi,³⁹ sposata in seconde nozze dopo la morte della prima moglie Laura Cernezi,⁴⁰ Marco Aurelio fu battezzato il 29 gennaio 1664 nella chiesa di S. Provino come Domenico Francesco Marco Antonio Aurelio Giuseppe Maria Mauro Anastasio.⁴¹ Si sposò con Clemenza Odescalchi e, a quanto risulta, non ebbe figli.⁴² Fu eletto decurione della città nel 1696⁴³ e morì il 19 aprile 1729.⁴⁴

L'arco temporale della sua vita coincide col periodo di massimo prestigio raggiunto dagli Odescalchi in seguito all'elezione papale di Benedetto e le attività romane del nipote Livio; a tal proposito una recente indagine ha messo

³⁶ MIRA 1940; anche se il volume approfondisce in particolare le ricerche sull'attività commerciale della famiglia Odescalchi, è in ogni caso uno strumento essenziale per la ricerca biografica, soprattutto grazie alle utili tabelle degli alberi genealogici dei vari rami della famiglia.

³⁷ MIRA 1940, tab. VIII.

³⁸ Secondo figlio di Plinio, nacque intorno al 1626 e morì il 24 giugno 1682 all'età di 56 anni (*ibidem*); I-COas, *Fondo Ex museo*, cart. 48: *Anagrafi di Como dal 1600, Defuncti in Parochia Sancti Provini*, c. 53.

³⁹ Appartenente al cosiddetto ramo di «Borgo Vico», Maria nacque intorno al 1640 da Raimondo Odescalchi e Lucrezia Lattuada (MIRA 1940, tab. III). Dopo Marco Aurelio nacquero Laura Maria Anastasia nel 1665 (I-COas, cit., *Battizzati in ecclesia Sancti Provini Comi*, c. 45v) e Marco Antonio (battezzato come Domenico Francesco Marco Antonio Pietro Giorgio Giuseppe Maria Anastasio Leo) nel 1667 (*ibidem*). Maria morì all'età di 50 anni circa il 10 marzo 1690 (cit., *Defuncti*, c. 53v).

⁴⁰ Si sposò con Marco Plinio il 4 maggio 1647 (I-COas, cit., *Conjugati in ecclesia Parochiali Sancti Eusebij*, c. 20v). Dall'unione nacquero: Lucrezia Francesca Maria Anastasia nel 1649, Maria Anna Anastasia nel 1650, Anna Maria Antonia nel 1652, Antonia Maria Anastasia nel 1653 (cit., *Battizzati*, c. 45r). Laura Cernezi morì di parto il 26 aprile 1657 all'età di 27 anni (cit., *Defuncti*, c. 52v).

⁴¹ Nacque quindi verosimilmente il giorno stesso o al massimo il giorno precedente. In I-COas, cit., *Battizzati*, c. 45v, si legge: «Patrinus Jo. Bap.^{ta} Baragiola pauper et miserabilis caecus p.^{is} Bened.». La singolare scelta del padrino potrebbe essere stata dettata da un ex-voto dei genitori per propiziare la nascita di un figlio maschio. Un vivo ringraziamento alla dott.ssa Magda Noseda dell'Archivio di Stato di Como per queste e altre preziose indicazioni.

⁴² Notizia del matrimonio, senza l'indicazione della data, riportata in MIRA 1940, tab. VIII. Clemenza nacque nel 1675, ultimogenita di Plinio e di Lucrezia Rusca. Suoi fratelli maggiori, nell'ordine riportato da Mira sono: Giovanni Paolo Tommaso, Paolo, Pietro Francesco, Pietro Giorgio (morto a Budapest nel 1697) e Costanza.

⁴³ I-COas, cit., cart. 76 (ex 82 A-B), fasc. 1: *Catalogo dei Decurioni di Como*, p. 142.

⁴⁴ I-COas, cit., cart. 48: *Anagrafi, Defuncti*, c. 54.

in luce il ruolo di quest'ultimo quale promotore e organizzatore di manifestazioni musicali in appoggio all'ideologia e alla politica papale, evidenziando inoltre la sua probabile attività di musicista dilettante quale suonatore di chitarra e clavicembalo.⁴⁵ Si sono così messi in luce i comuni interessi dello stesso Livio e della sorella Paola Beatrice, priora del convento di Santa Cecilia di Como, dedicataria di un oratorio eseguito nel 1701 in occasione di una sua visita a Roma⁴⁶ e destinataria di raccolte musicali fatte copiare appositamente dal fratello.⁴⁷

Purtroppo non sono finora documentati contatti diretti tra questi esponenti e i possessori dei manoscritti comaschi, tuttavia l'insieme delle informazioni sembra restituire un quadro sufficientemente articolato sui rapporti tra gli Odescalchi e la musica, nell'ambito del quale è facilmente intuibile una rete di relazioni tra persone appartenenti allo stesso casato, pur legate da vincoli di parentela più o meno stretti, e accomunate dagli stessi interessi.⁴⁸

In tale scenario i documenti musicali qui esaminati, il manoscritto comasco e il documento bergamasco a esso correlato, rappresentano la concreta testimonianza di un'attività privata viva e aggiornata, ricca di stimoli e di contatti con ambienti culturali esterni alla città, e che ha trovato proprio in Roma, grazie anche alla vicenda papale, uno dei principali centri di riferimento.⁴⁹

⁴⁵ FRANCHI 2002.

⁴⁶ S. Cecilia. Oratorio di P. T. V. [Pietro Tommaso Vagni], *dedicato all'illustriss. et eccellentiss. sig., la sig. d. Paola Beatrice Odescalchi. Posto in musica dal sig. Domenico Laurelli ...*; cfr. FRANCHI 2002, p. 191, scheda 23.

⁴⁷ FRANCHI 2002, p. 182.

⁴⁸ A tal proposito si pone la questione del possessore del manoscritto bergamasco. Tendenzialmente da escludere, per ragioni cronologiche, un Pietro Giorgio vissuto tra il 1564 e il 1620, illustre prelado appartenente al ramo di Borgo Vico (MIRA 1940, tab. III) la cui vita fu narrata in FERRARIA 1682. Più verosimilmente si tratta di un cognato di Marco Aurelio, morto a Budapest nel 1697 (vedi sopra nota 42), oppure di un membro del ramo di Monte Carnasino (l'odierno quartiere di Monteolimpino) nato il 23 settembre 1659 da Giovan Battista e da Paola Torriani (MIRA 1940, tab. v; e I-COas, cit., *Baptizati in ecclesia Praepositorum Sancti Fidelis*, c. 66v), sposatosi il 16 settembre 1709 con Delia Ciceri nella chiesa di San Giacomo (I-COas, cit., *Conjugati in Parochiali ecclesia Sancti Jacobi*, c. 13v) e morto l'11 maggio 1742 (I-COas, cit., *Defuncti in Parochia Sancti Fidelis Collegiata Comi*, c. 4v).

⁴⁹ Il legame tra Como e Roma interessa non solo la famiglia Odescalchi ma la vita musicale comasca nel suo complesso ben prima dell'elezione papale di Benedetto; basti ricordare la costruzione nel 1649 del nuovo organo per la Cattedrale comasca da parte dell'organaro gesuita Guglielmo Hermans, la presenza nell'archivio della stessa cattedrale di alcuni manoscritti di Carissimi e infine i legami stilistici tra alcune composizioni con tastiera concertante di Francesco Spagnoli Rusca e un importante precedente di Frescobaldi. Una trattazione dell'argomento, con relativa bibliografia di riferimento, si trova in: COSTANTINI-SANSONE 1989, p. 197 n. 19 e p. 208 n. 46.

CORELLI, *Allegro*

in *Sonate a due violini e basso di Marco Aurelio Odescalco*

[da CORELLI, *Sonate a tre ... ouvrage posthume*, Amsterdam 1714, Sonata v, II tempo]

Allegro

The image displays a musical score for an Allegro movement, likely from Corelli's Op. 5 No. 1. The score is written for three staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and one bass clef (Cello/Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piece is marked 'Allegro'. The score is divided into five systems, with measure numbers 5, 11, 15, and 18 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering indications (e.g., 7 6, 9 8, 7 6, 9 8 7, 6, 4 3, 7 6, 7 6). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Care gioie

in Sonate a due violini e basso di Marco Aurelio Odescalco

Musical score for 'Care gioie' in C major, 3/4 time. The score consists of three staves: two treble clefs for the violins and one bass clef for the cello/bass. The first system shows the beginning of the piece with a repeat sign. The second system starts at measure 7, marked with a '7' above the first staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

La speranza è una chimera

in Sonate a due violini e basso di Marco Aurelio Odescalco

Musical score for 'La speranza è una chimera' in D major, 3/4 time. The score consists of three staves: two treble clefs for the violins and one bass clef for the cello/bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes trills (tr) in the first violin part. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 7, marked with a '7' above the first staff. The piece concludes with a double bar line and the word '[Fine]' centered below the bass staff.

13

Da Capo

Care gioie volatemi in petto

Aria dal *Vespasiano* di Carlo Pallavicino

Ca - re gioie ca - re gio - ie volatemi in pet - to e sana - te la doglia del
 Ca - ra pace ca - ra pa - ce ritornami in calma e conso - la l' afflitto mio

4

cor e sa - na - te la do - gli - a del cor Ca - re gio ie ca - re
 sen e conso - la l' afflit - to mio sen Ca - ra pa - ce ca - ra

7

ca - re care gioie volatemi in petto e sana - te la doglia del cor e sana - te la doglia del
 ca - ra cara pace ritornami in calma e conso - la l' afflitto mio sen e conso - la l' afflitto mio

10

cor È una fu - ria peggio - red' A
 sen Il tormento peggio - re d' un

[Fine]

13

- letto quella pena quella pe na quella pena ch' affligge in amor Care gioie
 al - ma è d' amore è d' amo re è d' amore l' acerbo velen Cara pace

Da Capo

La speranza è una chimera

Aria di Marc'Antonio Ziani

I-Vc, Fondo Correr, busta 2.34, pp. 121-124

La speranza la speran-za è una chime-ra è una chi
Un piacer— un piacer— è la speran-za è la spe

me-ra ch'ognun fin-ge-re la sà ch'ognun fin-ge-re la sà
ran-za che ottener-lo o-gn'un può che ottener-lo o-gn'un può

Ma na-sce in ogni co-re chi la vuo-le chi la vuo-le chi la vuo-le
A ciascun che lo preten-de el-la ma-i el-la ma-i el-la mai non

sem-pre l'hà Ell'è un'ombra lu-sin-ghie-ra ch'il desi-o ch'il de
di-ce nò Chi li pre-sta fe-de in-tie-ra conso-la-to conso

si-o ch'il desi-o se-guen-do và La speran-za è una chime-ra
la-to conso-la-to o-gn'o-ra stà La speran-za è una chime-ra

è una chime-ra ch'ognun fin-ge-re la sà ch'ognun fin-ge-re la sà
è una chime-ra ch'ognun fin-ge-re la sà ch'ognun fin-ge-re la sà