

GABRIELE GIACOMELLI

Un'inedita messa di Marco da Gagliano e le sue 'sregolate bellezze'

Sino dallo storico saggio biografico di Emil Vogel apparso nel lontano 1889,¹ in Marco da Gagliano (Firenze, 1582 - ivi, 1643) si è sempre riconosciuto essenzialmente l'autore della *Dafne*, opera commissionatagli nel 1607 per le nozze (poi rinviate) fra Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia, o anche, tutt'al più, della *Flora* per le nozze del 1628 fra Odoardo Farnese e Margherita de' Medici). Una qualche attenzione è stata invero riservata anche ai sei libri di madrigali a cinque voci che sono stati oggetto di studio soprattutto da parte di Einstein, Butchart e Strainchamps.² Ma i ruoli di maestro della cappella della cattedrale fiorentina di S. Maria del Fiore (1608-1643), e quindi della cappella granducale di Toscana, ricoperti dal Gagliano, lo indussero a comporre, soprattutto, una gran mole di musica sacra, tuttora per lo più ignota. Questa vasta produzione – che l'autore dette alle stampe soltanto in minima parte – consta di composizioni appartenenti alle più varie tipologie, dalla messa al mottetto, dal responsorio all'inno. Un repertorio del quale è impossibile per il momento definire con esattezza i contorni mancando un censimento del *corpus* che, fino a quando non usciranno i cataloghi degli archivi musicali dell'Opera di Santa Maria del Fiore e della basilica fiorentina di S. Lorenzo, sarà assai arduo mettere in atto. Frattanto, dobbiamo dunque limitarci a registrare singoli *repechages* musicologici e concertistici che, quanto meno, datano all'inizio degli anni Ottanta del Novecento, quando Mario Fabbri curò la ristampa anastatica dei *Responsori della Settimana Santa* a quattro voci pari.³

Più recente, invece, è la prima ripresa in tempi moderni di una messa a sei voci, eseguita in Santa Maria del Fiore nel 1997 in occasione della prima edizione dei concerti *O flos colende. Musica sacra a Firenze*, manifestazione a cadenza annuale in cui sono stati riproposti anche

¹ Cfr. EMIL VOGEL, *Marco da Gagliano. Zur Geschichte des florentiner Musiklebens von 1570-1650*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», V, 1889, pp. 396-442 e 509-568.

² Cfr. ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton NJ, Princeton University Press, 1949, II, pp. 729-742 (rist. 1971); DAVID S. BUTCHART, *I madrigali di Marco da Gagliano*, Firenze, Olschki, 1982; EDMOND STRAINCHAMPS, *Theory as Polemic: Mutio Effrem's 'Censure... sopra il sesto libro de madrigali di Marco da Gagliano'*, in *Music Theory and the Exploration of the Past*, ed. by Christopher Hatch and David W. Bernstein, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, pp. 189-216.

³ Cfr. MARCO DA GAGLIANO, *Responsori della settimana santa a 4 voci pari*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1630; cfr. ID., *Responsori della settimana santa a 4 voci pari*. Ristampa anastatica dell'edizione originale del 1630 con note introduttive di Mario Fabbri, Bologna, Forni, 1982.

molti altri brani del medesimo autore, in parte editi nell'omonima antologia.⁴ A questa messa – da non confondere con quella pubblicata nella silloge del 1614, avente il medesimo organico –⁵ intendo dunque rivolgere l'attenzione in questa sede, prendendo anche spunto dalla recentissima registrazione in compact disc.⁶ Per le sue caratteristiche stilistiche essa si iscrive a pieno titolo nel particolare contesto culturale e artistico della cappella fiorentina, rappresentando senza dubbio uno dei vertici della produzione musicale locale in epoca secentesca. Ma prima di affrontare questioni di natura stilistica mi preme mettere in luce alcuni problemi di tipo filologico inerenti l'attribuzione e la datazione del componimento.

Copiata in *unicum* nel manoscritto II-18 (cc. 89-105) dell'Archivio musicale dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze, è possibile inscrivere questa messa con certezza nel catalogo delle opere di Marco da Gagliano, grazie a una serie di riscontri documentari incrociati. La prima evidenza è costituita dall'attribuzione che compare nella pagina dell'indice del codice, in cui si legge: «Messa a sei di M. M. a c. 89», abbreviazione da sciogliere in M[esser] M[arco] (da Gagliano). Nel medesimo codice sono copiate infatti molte altre composizioni del fiorentino, attribuitegli mediante la medesima sigla. Anzi, il redattore dell'indice ha attribuito ancor più esplicitamente a «M. Marco» la prima di esse (la messa a sei voci pubblicata nel 1614, citata nell'indice subito prima della messa che è qui oggetto d'indagine), intendendo evidentemente riferire al medesimo compositore anche tutte le composizioni successivamente indicizzate sotto la più laconica sigla «M. M.».

Inoltre, grazie alle annotazioni contenute in alcuni inventari secenteschi, è possibile ricostruire almeno in parte le vicende del codice fino alla sua strutturazione definitiva, certificando definitivamente la paternità della messa, della quale rimangono tuttavia ignote la data e l'occasione per la quale essa fu composta. Nel più antico di questi preziosi inventari⁷ – redatto il 15 marzo 1651 in occasione della consegna al provveditore dell'Opera da parte di Giovanni Cilandri (erede del defunto maestro di cappella Giovanni Battista da Gagliano, fratello minore di Marco) dei

⁴ Cfr. *O flos colende. Musica per Santa Maria del Fiore (1608-1788)*, a cura di Gabriele Giacomelli e Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 1998. Vi figurano la messa a otto voci in doppio coro e i mottetti *Iubilate Deo* e *Elisabeth Zachariae*.

⁵ Cfr. *Répertoire International des Sources Musicales*, A/I, Kassel-Basel-Tours-London, Bärenreiter, 1971-81 (d'ora in poi RISM) G 105.

⁶ Cfr. MARCO DA GAGLIANO, *Missa in Assumptione Beatae Mariae Virginis*, Insieme vocale e strumentale *L'Homme Armè*, direttore Fabio Lombardo, Tactus, 1999 (TC 580701).

⁷ Cfr. Firenze, Archivio di S. Maria del Fiore (d'ora in poi I-Fd), V-3-30, n. 1.

libri di musica già appartenuti all'archivio musicale della cattedrale –⁸ viene descritto il codice segnato col numero 21 nel modo seguente: «Un libro manoscritto con coperta verde, introiti, messe e mottetti di c. 78 e sono composizioni di messer Marco da Gagliano». Che si tratti del nostro manoscritto risulta evidente anche dalla presenza dell'antica segnatura «XXI» tuttora leggibile nella carta di guardia, sopra la più recente «18». Il fatto poi che attualmente il codice consti di 116 carte, anziché delle originali 78, si spiega con l'aggiunta operata dopo il 1659 – quando ancora iniziava dall'attuale carta 38 recante l'introito (*Puer natus est nobis*) *Et filius datus est*, come precisato nell'inventario redatto nel 1657 –⁹ di un gruppo di fogli contenenti i brani che adesso precedono l'introito natalizio, come la messa *Gabriel archangelus* di Palestrina. Ecco dunque la descrizione del manoscritto offerta nell'inventario redatto il 7 aprile 1661, una volta operata l'aggiunta:

21. Un libro manoscritto coperta verde messa del Palestina sino a c. 20, bianco sino a c. 36 et a c. 37 [*recte* 38] *Et filius datus est nobis*, e altri mottetti, e messa, altri mottetti, altra messa Magnificat Verbum caro. Et Dies irae opere di messer Marco da Gagliano sino 114.

Tutto considerato, appare dunque chiaro che la sezione originale del manoscritto – appartenuta alla collezione privata di Giovanni Battista da Gagliano – è quella corrispondente alle odierne cc. 38-116 (nell'inventario sono computate soltanto 114 carte, essendo le ultime due prive di musica), all'interno delle quali è appunto copiata la messa in questione.

Quanto alle musiche ivi contenute, costituisce un'interessante testimonianza del loro valore il parere espresso nel settembre del 1651 dal sottomaestro Giovanni Battista Comparini, che le ritenne «utili alla cappella per esser quelle composizioni buone, e quei maestri celebri», deci-

⁸ Giovanni Battista da Gagliano, che era morto l'8 gennaio dello stesso anno, in realtà non aveva mai ricevuto la nomina ufficiale a maestro di cappella pur avendone svolto tutte le funzioni con relativa retribuzione sin dai tempi in cui era ancora in carica (ma fisicamente indisposto) il fratello Marco. Per le vicende della cappella e dei suoi protagonisti in epoca seicentesca rimando a *O flos colende* cit., in particolare alla *Cronologia e al relativo Regesto*. Gli inventari sono stati pubblicati nella loro interezza e commentati in GABRIELE GIACOMELLI, *Palestrina nel repertorio musicale della cattedrale di Firenze (1638-1677)*, in *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*, a cura di Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 105-126 e in ID., *Due granduchi in cent'anni (1621-1723): continuità e tradizione nel repertorio della cappella musicale*, in *Cantate Domino. Musica nei secoli per il Duomo di Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 23-25 maggio 1997), a cura di Piero Gargiulo, Gabriele Giacomelli, Carolyn Gianturco, Firenze, Edifir, 2001, pp.195-218.

⁹ Cfr. I-Fd, V-1-19, pp. 84-95.

dedo quindi l'acquisto del codice da parte dell'Opera.¹⁰

Ed è proprio la messa in questione a rappresentare la composizione più impegnativa e interessante del gruppo, palesando la sicura conoscenza e la profonda assimilazione del linguaggio polifonico di scuola palestriniana da parte dell'autore, della cui ammirazione per il *princeps musicae* è ormai nota prova documentaria la richiesta avanzata nell'agosto del 1638 di un suo libro di messe «che deve servire per la Cappella». ¹¹ L'inizio del *Kyrie* appare dunque paradigmatico di una dottrina contrappuntistica solida e tutt'altro che scolastica (Es. 1).

Risulta evidente la matrice gregoriana del soggetto, nel I modo, in merito alla cui identificazione posso per il momento avanzare solo qualche ipotesi. Da un controllo effettuato sui corali gregoriani conservati nell'archivio dell'Opera del duomo di Firenze risulta infatti particolarmente significativa la similitudine con la ben nota antifona al Magnificat *Virgo prudentissima* per i primi vesperi della festività dell'Assunzione di Maria. La versione tramandataci dal manoscritto H 8, databile allo scorcio del Cinquecento, ci offre una melodia – identica, almeno nell'incipit, a quella comunemente nota, riportata nei repertori di uso corrente compreso il *Liber Usualis* – riconoscibile anche nell'omonima versione polifonica che Giovanni Maria Casini, organista di Santa Maria del Fiore, avrebbe composto circa un secolo più tardi (Es. 2).¹²

Tuttavia un'analogia melodia caratterizza anche l'incipit di altre due antifone, più importanti della precedente, appartenendo entrambe al *corpus* dei canti pasquali: si tratta di *Pueri Hebraeorum portantes* e di *Pueri Hebraeorum vestimenta*, destinate alla cerimonia della distribuzione dei rami benedetti nella domenica delle Palme. In questo caso, la lezione tramandataci dai corali gregoriani del duomo differisce da quella comunemente nota, riportata nei repertori di uso corrente. Nel manoscritto D 2. 21 (redatto in epoca cinquecentesca, come il manoscritto F 30 in cui è copiata a c. CXXXV la seconda antifona soltanto) figura infatti un incipit per entrambe le antifone, che si discosta dalla versione tradizionale,

¹⁰ Cfr. I-Fd, II-2-20, p. 216. Ricordo che oltre alle citate due messe del Gagliano vi si trovano alcuni mottetti, fra cui *Ne timeas Maria* (incluso anche nella ricordata silloge del 1614), attribuiti al medesimo autore anche nel codice di Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana (d'ora in poi I-Fl), *Archivio di S. Lorenzo*, ms II-5.

¹¹ Cfr. I-Fd, IV-2-29, n. 261; documento ultimamente pubblicato in GIACOMELLI, *Palestrina nel repertorio* cit., p. 111.

¹² Un'edizione moderna del mottetto polifonico, incluso dall'autore nei *Moduli quatuor vocibus* op. I (Roma, Mascardo, 1706), è adesso disponibile in *O flos colende* cit., pp. 77-80.

soprattutto per l'assenza del re iniziale (Es. 3 e 4).¹³

Quanto alle versioni polifoniche tramandate nei manoscritti del duomo, è interessante rilevare la presenza di soggetti riconducibili sia alla lezione dei sopracitati corali, sia a quella di gran lunga più comune, evidente tuttavia in due soli componimenti, entrambi di autore anonimo. Sono il *Pueri Hebraeorum vestimenta*, copiato nel manoscritto II-45 (che segue immediatamente un *Pueri Hebraeorum portantes* avente un tenor tratto invece dai corali del duomo) e il *Pueri Hebraeorum portantes*, copiato nel manoscritto II-13, codici risalenti entrambi alla metà del Cinquecento.¹⁴ Il primo brano è caratterizzato da uno stile contrappuntistico non particolarmente felice e alquanto arcaico, non solo rispetto a quello della messa di Gagliano – con la quale non ha nulla in comune se non la somiglianza del soggetto – ma anche rispetto alla produzione polifonica di Francesco Corteccia (maestro di cappella all'epoca in cui fu redatto il manoscritto, che contiene, per altro, molte sue composizioni) la quale appare nel complesso di ben altra levatura (Es. 5). Anche il secondo brano non ha nulla in comune con la messa, eccezion fatta per la somiglianza del soggetto con cui esordiscono le due voci superiori. In questo caso, tuttavia, lo stile contrappuntistico appare più maturo che nel brano precedente, tanto da apparire ipotizzabile un'attribuzione al ricordato Corteccia, autore ben rappresentato nel codice (Es. 6).

La messa di Gagliano non può dunque essere considerata una parodia dei *Pueri adespoti*.¹⁵ Rimanendo per il momento in sospeso – se pur circoscritta

¹³ Un'analogia tradizione melodica è testimoniata da alcuni corali mantovani e cremonesi, cui dovette attingere Marc'Antonio Ingegneri per il mottetto *Pueri Hebraeorum portantes*, come messo in luce in PAOLA BESUTTI, *Ricorrenze motiviche nella produzione musicale sacra di area cremonese fra Cinque e Seicento*, in *Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento*, Atti della giornata di studi (Cremona, 27 novembre 1992), a cura di Antonio Delfino e Maria Teresa Rosa Barezzi, Lucca, LIM, 1995, pp. 15-23: 19. Nelle melodie copiate nei corali del duomo sono riscontrabili ulteriori sporadiche similitudini, ma appartenendo a canti assolutamente secondari (che, inoltre, è ipotizzabile avessero modellato il proprio profilo melodico sui modelli più antichi), ritengo improbabile un loro impiego come soggetto per un importante *Ordinarium* polifonico.

¹⁴ Per la cronologia cfr. soprattutto FRANK A. D'ACCONE, *Updating the Style: Francesco Corteccia's Revisions in His Responsories for Holy Week*, in *Music and Context. Essays for John M. Ward*, edited by Anne Dhu Shapiro, Harvard, Harvard University, 1985, pp. 32-53 e *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, American Institute of Musicology, Hänssler, 1979, I pp. 238 e 241.

¹⁵ Un discreto numero di manoscritti del duomo tramandano un *Pueri Hebraeorum portantes*, stavolta attribuibile con un certo margine di sicurezza a Luca Bati, successore del Corteccia alla guida della cappella e a sua volta maestro di Gagliano (cfr. soprattutto FRANK A. D'ACCONE, *The Sources of Luca Bati's Sacred Music at the Opera di Santa Maria del Fiore*, in *Altro polo. Essays on Italian Music in the Cinquecento*, ed. by Richard Charteris, Sydney, Frederick May Foundation for Italian Studies, 1990, pp. 159-177). Delle sei voci costituenti l'organico del brano, quella del Canto II, parzialmente imitata dall'Alto, esordisce con un soggetto che potrebbe configurarsi come una parafrasi fiorita dell'omonima antifona gregoriana (rispetto alla quale mancano però note significative, prima fra tutte il do grave), ma è davvero troppo poco per considerare il brano come modello per la messa.

fra due alternative entrambe plausibili – l'identificazione del soggetto, passo a esaminare questioni di natura stilistica, per meglio collocare la composizione nel particolare contesto culturale della tradizione della cappella fiorentina, di cui rappresenta un esempio fra i più significativi dell'epoca.

L'adesione a un tipo di scrittura di stampo ancora tardocinquecentesco è immediatamente rilevabile: l'assenza di un qualsiasi apporto strumentale, financo del basso continuo (anche se non è ovviamente da escludere che a livello di prassi esecutiva si procedesse alla realizzazione di un semplice basso seguente organistico), la accomuna agli altri brani inclusi tanto nell'edizione del 1614 quanto, più in generale, a quelli presenti nell'intero *corpus* di manoscritti dell'archivio dell'Opera del duomo di Firenze risalenti alla medesima epoca. Ma ciò che distingue questa messa è la piana cantabilità delle singole linee melodiche (appunto di ascendenza gregoriana), che l'autore evita di contaminare con gli stilemi idiomati del repertorio strumentale coevo. Del tutto assenti risultano infatti figurazioni ritmiche che non siano quelle comunemente in uso, per esempio, nel repertorio palestriniano. Quanto alla scelta degli intervalli sono rilevabili rarissime deroghe alle regole del contrappunto osservato che, nella Firenze di metà Seicento, erano ancora oggetto di studio e di venerazione da parte di non poche personalità del mondo musicale. Era un coetaneo e concittadino del Gagliano, il monaco val-lombrosano Severo Bonini (anche lui membro dal 1607 di quell'accademia degli Elevati, fondata proprio dal maestro di cappella del duomo), a lamentarsi dell'andazzo intrapreso dai compositori dell'epoca, rei di aver «dato un calcio alle regole del Zarlino». ¹⁶ Gli scritti del grande teorico veneto costituivano infatti il principale punto di riferimento per la composizione musicale, mentre le immortali composizioni di Palestrina assumevano il ruolo di *exempla* cui ogni compositore era tenuto, quanto meno, a confrontarsi. Il succitato Bonini le ammirava quali «opere che invero saranno scuola sempre a tutti li contrappuntisti, di sommo studio et arte tale che questo singulare maestro si può realmente in questa professione assomigliare come ad uno Aristotile nella filosofia». ¹⁷ Ma Bonini non era un mero *laudator temporis acti*; le sue composizioni (in particolare gli *Affetti Spirituali* scritti, come recita il titolo dell'opera, «in istile di Firenze»), la sua stessa energica e circostanziata difesa di Marco da Gagliano (di cui ammirava l'«elegante maniera del comporre») dalle censure mossegli dall'astioso Muzio Effrem – appartenente alla genia degli «ignorantelli imbrattati solamente nella farina del contrappunto» – ¹⁸

¹⁶ Cfr. SEVERO BONINI, *Discorsi e Regole sopra la Musica et il Contrappunto*, Firenze, Biblioteca Riccardiana e Moreniana, ms. 2218, ed. moderna a cura di Leila Galleni Luisi, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1975, p. 83; lo scritto è databile alla metà del Seicento.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 83.

¹⁸ Per le due citazioni cfr. *ivi*, p. 110 e p. 120.

testimoniano inequivocabilmente il suo essere al passo con i tempi.

Tornando dunque alla nostra messa – che è ipotizzabile riscuotesse il consenso del Bonini, ammiratore del «leggiadrissimo stile» impiegato dal Gagliano in «madrigali [...] mottetti a cinque e sei, con alcune messe» –¹⁹ vediamo di passare in rassegna i pochissimi passi che si discostano dalle regole zarliniane e dagli *exempla* palestriniani. Per la scelta degli intervalli melodici, si segnala una quarta diminuita ascendente con cui una sensibile, allontanando la sua naturale risoluzione su una tonica secondaria, raggiunge il terzo grado: Zarlino aveva biasimato l'uso degli intervalli di tritono, quinta diminuita e simili dato che «offendono grandemente il sentimento» (Es. 7).²⁰ Ma soprattutto un passo in cui è palese la reminiscenza dell'andamento zigzagante tipico del basso seguente strumentale (Es. 8).

Anche per quanto concerne la dimensione verticale sono rari gli esempi che si discostano dal contrappunto osservato. Nella condotta delle voci, tralasciando alcuni casi di quinte e ottave 'nascoste' (stigmatizzate dai teorici ma in realtà ampiamente praticate, soprattutto nelle composizioni destinate a rimanere manoscritte), si segnalano un paio di casi di movimenti paralleli fra consonanze perfette, assai prossimi ad alcuni esempi già sconsigliati a suo tempo da Zarlino e in tutto simili a passi che il citato Muzio Effrem individuò nei madrigali dello stesso Marco da Gagliano, sottoponendoli a censura. Nel primo caso abbiamo un movimento di due ottave salvate da una sola semiminima (Es. 9); nel secondo tre quinte salvate da una semiminima (Es. 10). Si confrontino con un paio di esempi pubblicati dal teorico veneto assieme ad altri «passaggi da non usare molto di lungo» (Es. 11) e con il passo censurato da Muzio Effrem – appartenendo a un madrigale a note nere l'accento cade qui su ogni semiminima anziché sulle minime, come negli esempi precedenti – a sua volta fatto oggetto di critica dal Bonini che intese difendere Marco da Gagliano, segnalando scorrettezze ben più gravi commesse dallo stesso Effrem nei suoi pochissimi madrigali (Es. 12).

Anche a livello di urti dissonanti si rilevano soltanto sporadiche 'scorrettezze'. L'entrata di una voce in dissonanza con una nota di passaggio accentata nel basso (Es. 13), ma soprattutto le quarte e seste che vengono talvolta a crearsi col basso in corrispondenza delle entrate del soggetto del secondo *Kyrie* (soluzione non praticata da Palestrina ma ammessa dallo stesso Zarlino, che reputava buone le quarte col basso se sottoposte alla terza maggiore – «perciocché non potranno fare se non buoni effetti» – come in effetti si verifica nel passo riportato all'Es. 14).²¹

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 110.

²⁰ Cfr. GIOSEFFO ZARLINO, *Istitutioni harmoniche [...] di nuovo in molti luoghi migliorate, & di molti belli secreti nelle cose della Pratica ampliate*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1573³, p. 239.

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 289 e sgg.

Degno di nota nell'esempio precedente è anche l'urto di settima maggiore che si produce fra la semiminima di passaggio del tenore e quella del soprano. Ma, a ben vedere, si tratta in tutti i casi di situazioni divenute ormai pienamente accettate nel primo Seicento a livello di pratica compositiva, soprattutto in ambito madrigalistico. Con le osservazioni precedenti infatti si è semplicemente inteso evidenziare come le possibili censure di ordine teorico siano da ritenersi inconsistenti sul piano della pratica e ininfluenti ai fini dell'inquadramento della messa nel determinato contesto culturale e stilistico della cappella granducale medicea dell'epoca. Fu, del resto, Marco da Gagliano in persona a rispondere alle censure dell'Effrem con una lunga e articolata replica (che sembra riecheggiare alcune tematiche della ben più nota polemica Artusi – Monteverdi, rispetto alla quale è tuttavia assente ogni riferimento al rapporto parola-musica, centrale nella poetica monteverdiana) pubblicata in appendice all'edizione delle *Sacrae Cantiones* del 1622 come lettera «A benigni lettori».²² Le efficaci parole di Gagliano (o di chi per lui) sono quanto mai esemplificative del profondo divario esistente fra l'atteggiamento mentale del musicista teorico e quello del compositore, il quale si confronta essenzialmente con il giudizio della committenza e del pubblico che lo attende alla prova dei fatti:

La Musica è una di quell'arti che non fa gli huomini eminenti senza l'operazione, e si come non sarà mai stimato gran medico, senza l'esperienza, e la pratica d'aver medicato e guarito moltissimi infermi, così non dee stimarsi gran musicista chi con molti componimenti, e perfetti non ha dato saggio di sé per le scuole degli intendenti. Nell'operare s'incontron tali difficoltà che non s'immaginaron giamai, e tal cosa si stima talor perfetta, che praticata poi non val nulla, si come interviene anche spesso per lo contrario. Interviene ancora che talvolta l'uscir di regola cresce non poca bellezza all'opera, sì come mi vien detto esserne molti esempi in architetture eccellenti, e nelle musiche di quei grand'huomini che noi più stimiamo, son frequentissimi, le quali sregolate bellezze, a chi non s'avanza troppo oltre nell'esperienza, posson esser tenute grossissime inavvertenze, ed errori da principianti.

Le «sregolate bellezze» che abbiamo individuato con pedante zelo nella messa del maestro fiorentino sono sì poca cosa che appare pienamente legittimo considerare la composizione nella luce del sostanziale rispetto per gli autorevoli modelli tardocinquecenteschi. Essa si iscrive dunque a pieno titolo nel particolarissimo contesto culturale in cui operava la cappella musicale

²² Cfr. RISM G 106. Il testo integrale della postfazione è stato pubblicato in VOGEL, *Marco da Gagliano* cit., pp. 565-567. Il passo qui pubblicato è tratto dall'originale.

di S. Maria del Fiore, caratterizzato da un rigido controllo esercitato dal potere ecclesiastico e politico che non ammetteva deroghe all'ossequio della più classica tradizione controriformistica romana. La vicenda in cui incorse Filippo Vitali – che, maestro di cappella dal 1651 al 1654, fu censurato perché intendeva rinnovare il repertorio ormai obsoleto – è sintomatica di un simile stato di cose. Quelle che per Vitali erano ormai «opere vecchissime», per le autorità erano invece «opere solite cantarsi e praticate in Cappella con gusto dell'Universale», che come tali non potevano essere messe da parte.²³ Dunque, si imponeva dall'alto la cristallizzazione del repertorio, ancora sostanzialmente costituito dalle composizioni di Palestrina (soprattutto) e De Victoria (oltre che dei maestri di cappella locali), le quali erano altresì considerate quali sempiterni modelli di riferimento per l'attività compositiva, come esplicitamente riconosciuto proprio in ambiente fiorentino da Severo Bonini.

A questo *milieu* culturale apparteneva Marco da Gagliano che, nel comporre la messa a sei voci, dovette trovare felice ispirazione in quello «stile sodo alla Palestrina» che sarebbe stato ammirato nella Firenze di fine Seicento anche da un sovrano al passo con i tempi e assai esperto di cose musicali, quale il granprincipe Ferdinando de' Medici.²⁴

²³ Cfr. GIACOMELLI, *Palestrina nel repertorio* cit., pp. 122 e sgg. e ID., *Due granduchi in cent'anni* cit., pp. 196-197.

²⁴ Cfr. Firenze, Archivio di Stato, *Mediceo del Principato*, 5877, n. 311, 26 dicembre 1690, lettera scritta dal granprincipe Ferdinando de' Medici a Giuseppe Corso Celani, cit. in MARIO FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Firenze, Olschki, 1961, p. 106.

Esempi musicali / Musical examples

Es. / Ex. 1 – M. DA GAGLIANO, *Messa* (I-Fd, ms. II-18, cc. 89-105), *Kyrie*, miss. / bars. 1-22.

C I Ky -
 C II Ky - ri - e e - le - - i -
 A
 T I
 T II Ky - - - ri - e e - le - - - -
 B

7
 ri - e e - le - - - - i - son,
 son, e - le - - - i - son, Ky - ri -
 Ky - ri - e e - le - - - i - son, Ky -
 Ky - ri - e e - le - - - i - son,
 i - son, Ky - ri - e e -
 Ky - ri -

16

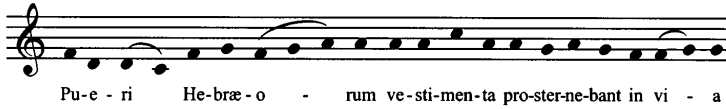
Ky - ri - e
e e - le - i - son,
ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le -
Ky - ri - e e - le -
le - i - son, Ky -
e e - le - i - son,

Es. / Ex. 2 – *Virgo prudentissima*, antifona al Magnificat (I-Fd, H 8, *Antifonario*, c. CXXXI).

Vir-go pru-den - tis - si - ma, quo pro - gre - de - ris

Es. / Ex. 3 – Parte superiore: *Pueri Hebraeorum portantes*, antifona alla distribuzione delle palme (I-Fd, D 2.21, Graduale, c. XCVv).

Parte inferiore: *Pueri Hebraeorum vestimenta*, antifona alla distribuzione delle palme (*ivi*, c. XCViv).



Es. / Ex. 4 – Parte superiore: *Pueri Hebraeorum portantes*, antifona alla distribuzione delle palme (*Liber Usualis*, p. 583).

Parte inferiore: *Pueri Hebraeorum vestimenta*, antifona alla distribuzione delle palme (*ibid.*).



Es. / Ex. 5 – ANONIMO, *Pueri Hebraeorum vestimenta*, (I-Fd, ms. II-45, cc. 2-3), miss. / bars. 1-14.

C

A

T

B

Pu - e - ri He - bræ - o -

Pu - e - ri He - bræ - o -

Pu -

- - - - rum, He - bræ - o -

- - - - rum, He - bræ - o - - - - rum,

Pu - - - e - - - ri

e - ri He - - - bræ - - - - o - rum,

10

- - - - rum, He - bræ - o - - - - rum,

pu - e - ri He - bræ - o - - - - - - - - - - rum,

He - bræ - o - - - - - - - - - - rum,

He - bræ - o - - - - - - - - - - rum, He - bræ - o - - - - - - - - - - rum,

Es. / Ex. 6 – ANONIMO, *Pueri Hebraeorum portantes*, (I-Fd, ms. II-13, cc. 127v-128), miss. / bars. 1-8.

C
Pu - e - ri

A

T
Pu - e - ri He - bræ - o - - - -

B
Pu - e - ri He - bræ - o - -

He - bræ - o - - - - rum por - tan - tes

Pu - - e - ri He - bræ - o - - - - rum

- - rum por - tan - tes ra - mos o - li - va -

rum, He - bræ - o - - - - rum por - tan - tes ra - mos o - li - va -

Es. / Ex. 7 – M. DA GAGLIANO, *Messa* cit., Gloria, miss. / bars. 36-39, A.

30

ma - - - gnam glo - ri - am

Es. / Ex. 8 – M. DA GAGLIANO, *Messa* cit., Gloria, miss. / bars. 63-70, B.

63

Chri - ste, Do - mi-ne De - us a - gnus

Es. / Ex. 9 – M. DA GAGLIANO, *Messa* cit., Kyrie, miss. / bars. 65-67.

65

ste e - le - - -

Chri - ste e - le -

ste e - - -

[le] - - - i - son,

Chri

ste e - le - - -

Es. / Ex. 10 – M. DA GAGLIANO, *Messa cit.*, Gloria, miss. / bars. 57-59.

57

ni - ge -

u - ni - ge -

u - - - - ni - ge - - - ni -

Es. / Ex. 11 – G. ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1573³, p. 242.

Es. / Ex. 12 – M. DA GAGLIANO, *La bella pargoletta* (*Sesto libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1617; cfr. E. STRAINCHAMPS, *Theory as Polemic*, cit., p. 203), miss. / bars. 3-4.

S

cor non sen - te/A - mo - re

Q

ta ch'an - cor non sen - te/A - mo -

A

La bel - la par - go - let - ta ch'an -

Es. / Ex. 13 – M. DA GAGLIANO, *Messa cit.*, Kyrie, miss. 38-47.

38

Chri -

Chri - - - ste e - le - - - - -

Chri - - - ste e - le - - - - -

43

Chri - - - ste e - le - - - - -

Chri - - - ste e - le -

ste e - le - - - - - i - son,

- i - son,

- i - son,

Es. / Ex. 14 – M. DA GAGLIANO, *Messa cit.*, Kyrie, miss. 82-90.

82

son, Ky - ri - e e - le - i -
Ky - ri - e e - le - - - i -
le - i - son, Ky - ri - e e - le -
- i - son,
Ky - - - ri - - - e e - - - le - i -
Ky - - - ri - e e - le - - - - - i -

87

son,
son, Ky - ri - e e - le -
i - son,
Ky - ri - e - - - e - le - - - - i -
son, Ky - ri - e e - le -
son, Ky - - - ri - - -