

VALERIA M.R. MANNOIA

UNA NUOVA RICOGNIZIONE DELLA PRESENZA DELLE COMPOSIZIONI SACRE DI CLAUDIO MONTEVERDI NELLE ANTOLOGIE SACRE TEDESCHE DEL SEICENTO

ABSTRACT

L'articolo si prefigge di rileggere in una prospettiva internazionale la figura di Claudio Monteverdi e cerca di comprendere se – e come – essa sia stata un modello didattico e culturale per quei contemporanei di lingua tedesca anch'essi interessati a comporre mottetti a poche voci, ad adottare lo stile rappresentativo, a integrare gli strumenti nel concertato. In particolare, si cerca di ricostruire il debito creativo tedesco attraverso l'analisi dei cataloghi editoriali e delle raccolte antologie, curate da editori attivi nei principali centri culturali della Germania del Seicento. Può forse sorprendere che nella selva di florilegi antologici del XVII secolo l'autorevolezza del modello italico sia solo parzialmente filtrata dalla figura di Monteverdi.

PAROLE CHIAVE Monteverdi; antologie sacre tedesche; mottetto; *contrafactum*; cataloghi editoriali

SUMMARY

This paper needs to re-read the Claudio Monteverdi's icon in an international perspective. It wants to determine if – and how – the icon was a pedagogical and cultural model for his German speaking contemporaneity who was interested to compose few voices motets, to adopt the *stile rappresentativo* and to use instruments in *concertato*. In particular, this paper wants to reconstruct the German creative debt through the analysis of the printed catalogues and the anthologies printed in German speaking Lands during the XVII century. It can surprise that the authority of the Italian model is only partially filtered by the name of Monteverdi in this forest of these anthological *florilegi*.

KEYWORDS Monteverdi; German sacred anthologies; motet; *contrafactum*; editorial catalogues



Premessa

Nella prospettiva degli studi musicologici Claudio Monteverdi riveste un ruolo di primo piano come emblema delle sperimentazioni teoriche e pratiche che interessarono l'Italia agli albori del XVII secolo. Attraverso le sue nove raccolte di madrigali e le composizioni sacre, alcune soluzioni compositive come lo stile concertato con o senza la presenza di strumenti e lo stile concitato e drammatico entrarono a fare parte dei codici di comunicazione dei compositori della nuova generazione. Come sempre, la creazione del genio pone in penombra la schiera di compositori che prima e dopo di lui hanno operato nello stesso ambito artistico.¹

Gli studi sulla ricezione monteverdiana degli anni Novanta hanno cercato di mettere in evidenza l'influenza dello stile compositivo del cremonese anche in ambito internazionale, sottolineando le sottintese relazioni intercorrenti tra Monteverdi stesso e i contemporanei compositori transalpini. Il volume *Monteverdi und die folgen* pubblicato nel 1998 ha giocato un ruolo significativo nel riassumere i percorsi di ricerca intrapresi da singoli studiosi per determinare la natura di quel filo conduttore che legava l'attività monteverdiana e la sua contemporaneità; in particolare, gli articoli di Jerome Roche, Peter Wollny e Kristin Sponheim sono state le inevitabili premesse per le pagine che seguiranno.²

L'immaginario collettivo che emerge anche dagli studi di settore appena citati descrive la ricezione delle opere di Claudio Monteverdi nel contesto europeo come un fenomeno assoluto e complessivamente ben delineabile. Trovo, però, che la considerazione dei documenti afferenti ai mercati editoriali e librari allogeni, in questo contesto tedeschi, così come l'osservazione del ruolo giocato da Monteverdi in una dimensione più ampia e specialmente secondo una prospettiva alternativa permettano di individuare nuovi punti di riflessione e inducano a rimettere parzialmente in discussione la figura del cremonese.

¹ Nel caso del repertorio sacro, che qui è il principale oggetto di discussione, ci ritroviamo con una fin troppo lunga lista di autori oggi noti solo dalla più specialistica musicologia di settore. Eppure, personaggi come Ludovico Viadana, Adriano Banchieri, Antonio Cifra, Agostino Agazzari, solo per citarne alcuni, furono a pari merito fondamentali nel definire gli statuti formali dei nuovi generi compositivi, come il concerto ecclesiastico per poche voci - o anche una sola voce - e basso continuo. Il ruolo significativo da loro giocato è anche testimoniato dalla notevole diffusione delle loro pubblicazioni o di singoli brani al di fuori dei confini nazionali e in special modo in area transalpina. Le composizioni di Agostino Agazzari, Ludovico Viadana e Giacomo Finetti furono materiale essenziale per la costituzione di nuove antologie di argomento sacro devozionale ma furono anche oggetto di nuove edizioni da parte di alcuni editori transalpini, interessati a salvaguardare tale repertorio. In tale contesto, l'attività dell'editore Nikolaus Stein di Francoforte fu senza dubbio significativa. Per una panoramica sulla biografica di Stein rimando a GISELBRECHT, *Crossing Boundaries*, pp. 205-236.

² LEOPOLD – STEINHEUER, hrsg., *Claudio Monteverdi und die Folgen*.

Tutto ciò non intende sminuire l'influenza esercitata dal compositore nel panorama musicale del suo tempo, ma semplicemente ricontestualizzarlo alla luce delle circostanze storiche e delle testimonianze musicali tuttora esistenti.

La coesistenza, nei diversi stati tedeschi, di confessioni religiose diverse, la formazione di una teoria musicale parzialmente autonoma dalla coeva italiana e il generale ritardo nell'accogliere le novità stilistiche estere inducono a interrogarsi su quale sia stato l'apporto creativo offerto da un modello musicale così estremo e concepito per un contesto esclusivamente cattolico, come Mantova e Venezia, certamente non bi-confessionale e che genere di interesse la stessa musica abbia suscitato tra i contemporanei d'oltralpe.

Monteverdi svolse certamente un ruolo significativo nella definizione del concertato vocale e strumentale, per piccoli e grandi compagini vocali e nell'impiego dello stile concitato. I concerti ecclesiastici di Johann Hermann Schein, i *Psalmen David* e i volumi di *Kleine Geistliche Konzerte* di Heinrich Schütz furono tutti, per ragioni diverse, gli emblematici risultati della commistione di tali orientamenti stilistici italiani con i relativi tedeschi in un contesto confessionale principalmente protestante. In particolare, la grande icona musicale del Seicento tedesco, Heinrich Schütz, fu altamente debitrice dello stile italiano e lo dimostra concretamente l'uso di citazioni esplicite e contraffatture di Alessandro Grandi e Claudio Monteverdi.³

È innegabile che Monteverdi sia stato un modello didattico essenziale, ma non unico, per tutti quei giovani compositori che erano attenti a indagare, direttamente o indirettamente, lo *stylus novus* italiano e le proposte della seconda pratica.⁴ Michael Praetorius nella terza parte del *Syntagma musicum III* (1619), nel primo capitolo dedicato al commento dei termini e degli stili esteri ormai entrati nell'uso tedesco, scelse due esempi monteverdiani per spiegare cosa intendessero gli italiani per ritornello: l'inno *Ave maris stella* a otto parti e il salmo *Dixit Dominus* a sei voci e sei strumenti, tratti entrambi dal *Vespro della Beata vergine* del 1610.⁵ Nel primo caso, dopo aver descritto la scrittura alternata tra le diverse sezioni per ogni versicolo, continuava così:

Und ist dis auch noch dabey zu wissen: dass nur dreyerley Melodien oder Arien in diesem gantzen Psalm vorhäden: denn der 1. und letzte Wertz find allebeyde einer wie der ander: Der 2.3.4.5.6. Wertz haben nur ein einzigen einerley Bass; allein das nicht allzeit gleichviel oder einerley Stimmen darin

³ ROCHE, *What Schütz learnt*; WOLLNY, *The Distribution and Reception*.

⁴ Il fatto che in ambito germanico Monteverdi fosse considerato un modello significativo ma non assoluto è dimostrato dal fatto che il teorico Michael Praetorius, nelle pagine del *Syntagma Musicum III* dedicate a spiegare il significato dell'espressione «voci concertate», non abbia scelto di proporre un esempio dalla raccolte monteverdiane ma abbia preferito prendere a modello Girolamo Giacobbi, maestro di cappella di S. Petronio in Bologna e autore di un volume di *Salmi concertati a due e più chori* (1609).

⁵ SANCTISSIMÆ VIRGINI | MISSA | SENIS VOCIBVS, | AC VESPER PLVRIBVS | DECANTANDÆ | CVM NONNVLLIS SACRIS CONCENTIBVS. | ad Sacella siue Principum Cubicula accommodata. | OPERA | A CLAVDIO MONTEVERDE | nuper effecta | AC BEATISS. PAVLO V. PONT. MAX. CONSECRATA. | [STEMMA PAPALE] | Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum. | M D C X.

gefungen werden. Das Ritornello ist auch nur einerley welches allzeit wiederumb reperiret wird.⁶

Poco dopo, per commentare il *Dixit Dominus*, Praetorius aggiungeva:

Über das hat vorgedachter Cl. De Monteverde den Psalm Dixit Dominus Domino meo, mit 6. Stimmen im selbigen opere, dar zu sex Voces und sex Instrumenta gleichsam im VIII cap. in der 9. Art zu finden) angeordnet werden müssen: daselbst er an etlichen örtern keinen Text, sondern allein das Wort Ritornello unter die Noten gesetzt; anzuzeigen dass alda die Instrumenta allein ohne die Vocal-Stimmen adhibiret und gebraucht werden sollen.⁷

Alla fine, seguiva il commento più interessante:

Und dieses ist meines erachtens der rechte Verstand angeregtes Worts Ritornello.⁸

Dunque, per il più importante teorico tedesco del Seicento il *Dixit Dominus* rappresentava il perfetto esempio didattico per riassumere il modo con cui realizzare un'alternanza tra sezioni strumentali e sezioni solo vocali in un brano indirizzato al contesto liturgico-devozionale. Il paragrafo in questione è intitolato *Ritornello; intermedio seu camæna alterna* e ciò permette di desumere che Praetorius non trovava una particolare distinzione tra ambito sacro e profano. In sostanza, il ritornello parrebbe avere la stessa funzione degli intermedii strumentali delle commedie.

Nello stesso paragrafo il teorico informava il lettore di aver appena ricevuto il volume di *Scherzi musicali a tre voci* di Monteverdi, pubblicato presso Amadino a Venezia nel 1607, una raccolta di grande utilità per contestualizzare l'uso dei ritornelli strumentali anche nel repertorio vocale profano.

Gleich aber als ich in diesem Werk laborire, kommen mir des Cl. De Mondev. Scherzi Musicali à tre voci, das sind Tricinia jocosa zu handen darinnen er zween Discant und einen Bass mit etlichen Texten zum singen und also bald darauff ein Ritornello ohne Text mit Instrumenten, alss zwey Violinen und einer Bass-Seigen oder Fagott (wofern kein Clavicymbel oder Chitaron, dass ist eine Theorba vorhanden) zu Musiciren gesetzt da denn im anfang und ende auch zwischen jedem gesetze des Texts dass Ritornello reperiret wird.⁹

⁶ PRAETORIUS, *Syntagma musicum III*, ed. Kite-Powell, p. 109. «È interessante notare che ci sono solo tre melodie o arie nell'intero salmo, per il primo e ultimo verso sono le stesse. Il secondo, terzo, quarto, quinto e sesto verso hanno solo una linea singola di basso ma non sono cantati dallo stesso numero o registro di voce. Il ritornello è anch'esso lo stesso a ogni ripetizione». (La traduzione in italiano è personale)

⁷ *Ibid.*: «A riguardo di ciò, Claudio Monteverdi ha anticipato che il salmo Dixit Dominus Domino meo, a sei parti dalla stessa opera, dev'essere organizzato per sei voci e sei strumenti (come indicato nell'VIII capitolo nell'articolo 9): lì non inserisce le parole di alcun testo ma indica sotto le note solo la parola Ritornello; per dimostrare che lo strumento dovrebbe essere utilizzato da solo e senza la parte vocale».

⁸ *Ibid.*: «Questo, quindi, è a mio avviso il corretto significato del termine *ritornello*».

⁹ PRAETORIUS, *Syntagma musicum III*, ed. Kite-Powell, p. 109. «Mentre ero coinvolto in questo lavoro ho ricevuto gli Scherzi musicali a tre voci di Claudio Monteverdi, che sono tricinia giocosi per due canti e basso con testi diversi da cantare e anche con ritornelli strumentali

Tutto ciò lascia intendere che il teorico, in qualche modo, concepiva come simili tutte le forme strumentali legate all'evento canoro e associava il significato del ritornello con quello di sinfonia; la distinzione si basava solo sull'uso di andamenti diversi, tratti dalle forme di danza.¹⁰ Secondo Piperno, il principale riferimento per lo studio delle forme strumentali a disposizione di Praetorius derivava, piuttosto, dall'*Orfeo* di Monteverdi, in cui i ritornelli si presentavano non solo in posizione intermedia ai testi vocali ma anche in posizione introduttiva e la loro lunghezza generale era superiore alla media.¹¹ Ci si sorprende, allora, del perché Praetorius non abbia utilizzato l'*Orfeo* come riferimento teorico anche per la definizione di 'sinfonia' e di 'ritornello' e abbia preferito ricorrere alla *Selva morale*. Infine, il commento sugli *Scherzi musicali* di Monteverdi offerto da Praetorius non dev'essere considerato come un dato di secondaria importanza. Esso è una rara testimonianza della concreta reperibilità che le stampe veneziane di Monteverdi potevano avere nei centri di lingua tedesca, anche al di fuori dei più fortunati confini bavaresi, in cui la circolazione delle stesse raccolte era certamente facilitata dall'attività dei librai musicali di Augusta e Monaco.

La presenza di Monteverdi nel mercato librario tedesco

Nel corso del Seicento, la disseminazione del repertorio sacro e profano di Monteverdi seguiva sostanzialmente due itinerari: il commercio librario, legato sia all'incessante attività internazionale delle fiere di Lipsia e Francoforte sia alla compravendita privata dei singoli mercanti e l'inclusione di singoli testi spuri all'interno di raccolte antologiche di vario taglio e respiro.¹²

Gli appuntamenti fieristici organizzati periodicamente presso i due principali centri librari di Lipsia e Francoforte erano i luoghi prediletti di editori e commercianti per proporre le ultime novità pubblicate, acquisire beni librari di concorrenti in crisi, svendere le ultime rimanenze di magazzino e stabilire i nuovi rapporti commerciali con i mercati stranieri.

privi di testo, da suonare con due violini e un violone o fagotto (se non è disponibile un clavicembalo o un chitarrone, che è una tiorba), che si ripetono all'inizio, alla fine e tra ogni verso del testo».

¹⁰ PIPERNO, *La sinfonia strumentale*, p. 150.

¹¹ PIPERNO, *La sinfonia strumentale*, pp. 151-152.

¹² Le divergenti richieste del mercato editoriale tedesco, diviso tra aree protestanti e cattoliche, tra centri culturali economicamente stabili e in grado di acquistare qualsivoglia pubblicazione musicale e centri abitati totalmente schiacciati dagli effetti della Guerra dei Trent'anni, venivano principalmente espletate da formati editoriali come le antologie. Le sillogi, più pratiche e funzionali, permettevano un notevole abbattimento delle spese rispetto alla riedizione di singoli volumi già esistenti e provenienti dal mercato italiano o dai Paesi Bassi. Il principale editore tedesco noto per avere proposto la riedizione, con adattamenti del testo, di raccolte di mottetti italiani fu Nikolaus Stein attivo a Francoforte.

Le due fiere cittadine avvenivano con cadenza semestrale ed erano le uniche occasioni in cui gli editori potevano testare l'interesse del pubblico, non soltanto per le nuove proposte, ma anche per le future intenzioni editoriali. Per esempio, nel catalogo della fiera autunnale di Lipsia del 1656 l'editore di Breslavia Ambrosius Profe pubblicava l'annuncio dell'imminente disponibilità delle *Canzonette a quattro voci* di Orazio Vecchi e delle *Canzonette a tre voci* di Claudio Monteverdi, entrambe con un testo in tedesco da lui sottoposto.¹³ In realtà, non ci sono altre testimonianze che Profe sia riuscito, infine, a pubblicare i due volumi di *contrafacta*, ma l'informazione stessa ci permette di comprendere meglio quale doveva essere l'utilità di questi indici librari periodici. Sebbene la musica rappresentasse un settore commerciale secondario, rispetto ai testi di argomento teologico, giuridico e medico, la sua presenza era costante in ogni catalogo fieristico emesso dall'inizio del secolo. Solitamente, gli indici riportavano, in primo luogo, le referenze bibliografiche delle più recenti edizioni licenziate dagli editori locali, vi trovavano spazio le principali monografie musicali ma anche quelle collane di volumi antologici, editi presso i centri di Strasburgo, Norimberga e Lipsia, in cui convivevano orientamenti locali e tendenze esterofile. Per ciò che concerneva il mercato straniero, i testi licenziati ad Anversa, presso la famiglia di editori Phalèse, che fossero nuovi prodotti o riedizioni di materiale musicale già circolante, rappresentavano uno dei principali oggetti di interesse e la loro presenza superava senza dubbio le coeve stampe veneziane.

La lettura dei cataloghi fieristici ancora disponibili e delle pubblicazioni scientifiche specializzate, come il catalogo realizzato da Göhler, mostra come la figura di Claudio Monteverdi sia completamente assente dal commercio delle fiere semestrali e di conseguenza dall'editoria internazionale. Certamente, gli elenchi fieristici non sono prove assolute e intangibili delle pratiche commerciali e musicali del tempo ma possono rappresentare un punto di partenza ottimale ed essere, poi, integrati dalle informazioni relative all'attività dei librai di provincia e dei privati. Gli indici e i documenti librari non possono sempre fornire delle risposte completamente esaustive. Nel caso di Monteverdi, ad esempio, solo una parte della sua produzione musicale è stata consegnata alle stampe e seguita personalmente dall'autore, per cui non si può escludere che buona parte della sua produzione manoscritta sia andata dispersa.¹⁴ Monteverdi si dimostrò, in molti altri casi, scarsamente interessato alla cristallizzazione della musica all'interno di un unico, singolo formato editoriale, statuto che invece riusciva ad assorbire in maniera sistematica la produzione di altri autori coevi. Egli non rappresentava quel genere di compositore angosciato dalla necessità di conservare e fissare sulla carta il proprio universo creativo; è anche probabile che lo stesso non si sia curato di seguire personalmente o con grande scrupolo la fase tipografica antecedente alla pubblicazione dei

¹³ GÖHLER, *Verzeichnis*, n° 1199, p. 67.

¹⁴ FABBRI, *Monteverdi*, pp. 437-438.

suoi libri di madrigali, specialmente nel caso delle riedizioni, spesso piene di errori e corrotte.¹⁵

Se si osserva la sua produzione sacra tramandata nelle stampe si nota che, nei significativi anni mantovani e veneziani, Monteverdi si accinse a pubblicare solo due opere: il volume contenente la Messa *In illo tempore* e il *Vespro della Beata Vergine* (1610) e la *Selva morale e spirituale* (1641).¹⁶ Le raccolte rappresentavano due tipologie di testi diversi, per il materiale contenuto e per gli intenti funzionali prefissati. La restante e certamente intensiva produzione di testi musicali per la liturgia o per l'atto devozionale è stata solo in parte veicolata tramite raccolte antologiche a stampa curate da terzi e in parte dev'essere stata tramandata per via manoscritta.¹⁷ È certamente significativa la presenza del mottetto per due soprani *Sancta Maria succurre miseris* all'interno del primo volume di *Concerti ecclesiastici* di Giovan Battista Ala (1618) che si ritroverà anche nella disseminazione tedesca dei mottetti di Monteverdi,¹⁸ così come lo sono i quattro mottetti per voce sola e basso continuo inseriti nella *Ghirlanda sacra* di Leonardo Simonetti.¹⁹

Per ciò che concerne, invece, la produzione profana di madrigali e canzonette, è possibile trovare una loro buona attestazione nelle più rinomate librerie del ducato bavarese, a Monaco e Augusta. Ciò conferma, forse con un po' di ridondanza, quello stretto legame economico e culturale che connetteva già dal XVI secolo la città di Venezia con l'intero ducato meridionale della Germania. L'attività libraria più attenta alla raccolta e disseminazione di stampe italiane è riconducibile alle figure di Kaspar Flurschütz di Augusta e di Paul Parstorffer di Monaco. Le scarse informazioni reperibili sui due librai lasciano emergere un interesse quasi esclusivo per il repertorio italiano sacro e profano e per la ricerca delle sperimentazioni peninsulari più recenti. Purtroppo, le notizie relative al commercio di Parstorffer giungono attraverso una fonte secondaria poiché il suo *Indice di tutte le opere di musica*, edito a Monaco nel 1653, è andato disperso²⁰. Seguendo il percorso già tracciato da Peter Wollny

¹⁵ CARACI VELA, *Madrigali nel tempo*, p. 135

¹⁶ SELVA | MORALE | ET SPIRITVALE DI CLAVDIO | MONTEVERDE | Maestro Di Cappella della Serenissima | Republica Di Venetia | DEDICATA | ALLA SACRA CESAREA MAESTA | DELLA IMPERATRICE | ELEONORA | GONZAGA | Con Licenza de Superiori, & Priuilegio. | SOPRANO Primo | IN VENETIA 1641 | Appreffo Bartolomeo Magni.

¹⁷ MONTEVERDI, *Composizioni sacre*, pp. 15-19.

¹⁸ PARTITVRA | DEL | PRIMO LIBRO | DELLI | CONCERTI ECCLESIASTICI | A vna, due, tre, e quattro voci. | *Con la Partitura per l'Organo.* | DI GIO. BATTISTA ALA | DA MONZA | *Organista nella Collegiata di Decio* | Nouellamente pofto in luce | DEDICATO AL VIRTUOSO | SIGNOR GIO. BATTISTA CASATO | DE MARSILI. | In Milano, Appreffo Filippo Lomazzo 1618. | *Con licenza de' Superiori.*

¹⁹ ARNOLD, *A Venetian Anthology*, pp. 25-35. GHIRLANDA SACRA | SCIELTA | De diversi Eccellentissimi Compositori de varii Motetti a Voce sola | Libro Primo Opera Seconda | PER LEONARDO SIMONETTI | Musico nella Capella del Sig. Principe | di Venetia in S. Marco | STAMPA DEL GARDANO IN VENETIA MDCXXV.

²⁰ ROSE, *The Mechanism of the Music Trade*, pp. 12-13; FÉTIS, *Biographie*, p. 459; WOLLNY, *The Distribution and Reception*, pp. 51-75.

e Stephen Rose, è possibile recuperare diverse informazioni del catalogo attraverso la consultazione del *Musicalisches Lexicon* di Johann Gottfried Walther, edito a Lipsia nel 1732. Walther stesso dichiarava nella sua *Introduzione* di essere ricorso al catalogo del libraio di Monaco per poter completare i dati relativi alla pubblicazione dei compositori. Perciò, nel caso di Monteverdi, all'interno del VII volume, è possibile leggere:

In Parstorfferische Catalogo wird folgendes Werk von ihm angeführet: Selva nella quale si trova Messe, Salmi, Hymni, Magnificat, Motetti, Salve Regina & Lamento della Madonna, à 1.2.3.4.5.6.8 Voci con Violini, so an. 1610 herau-gekommen is. Seine Scherzi musicali à tre voci sind an. 1615; und das fünffte Buch seiner 5 stimmigen Madrigalien ist an. 1612 in Venedig wieder aufgelegt worden: auf diesem werke wird der Auctor ein Capellmeister des Herzog von Mantua genennet.²¹

La scelta delle tipologie di repertori acquisiti, l'esclusività di testi editi a Venezia presso la bottega di Vincenti e l'uso di un titolo che rievoca esplicitamente i cataloghi librari dell'editore veneziano hanno indotto Wollny a riconsiderare la figura di Parstorffer non come semplice libraio ma come l'agente residente a nord delle Alpi dell'editore Alessandro Vincenti.²²

Per ciò che concerne l'editore di Augusta, Kaspar Flurschütz, sono attualmente disponibili le annate del 1613, 1615, 1616, 1618, 1619, 1620, 1628 del suo catalogo.²³ Ciò che emerge dalla lettura delle sue proposte di vendita è un atteggiamento amatoriale, quasi collezionistico, nei confronti del repertorio italiano acquisito dai principali centri editoriali, da Venezia, a Milano, a Roma, a Bologna, fino a Firenze.

Il nome di Claudio Monteverdi appare costantemente in ogni annata dell'augusteo catalogo a partire dal 1613. Spesso appaiono gli stessi titoli e ciò potrebbe indurre a sospettare che si tratti di testi invenduti, di costanti giacenze di magazzino di cui il libraio non riusciva a liberarsi. Nella tabella seguente sono elencate tutte le raccolte, relative a Monteverdi, presenti nelle annate in catalogo.

Tabella 1. *Raccolte monteverdiane nel catalogo dell'editore Kaspar Flurschütz*

ANNO	N°	TITOLI
1613	142	Messe, salmi magnificat Claudio Monteverde a 6. Cum basso
	226	Madrigalia Claudio Monteverde a 5 lib.5 cum Basso
1615	334	Musica, di Claudio Montaverde & alior. Excell. Auth. a 5.6.lib.1.2.3 cum basso (Milano)
	498	Messe, salmi, magnif. A 6 Claudii Monteverde cum Basso (Venet.)

²¹ «Nel catalogo di Parstorffer si menzionano le seguenti opere: la Selva, nella quale si trova una Messa, Salmi, Inni, Magnificat, Mottett, un Salve Regina e il Lamento della Madonna a 1.2.3.4.5.6.8 Voci con Violini, e così via. È uscito alle stampe nel 1610. I suoi *Scherzi musicali* a tre voci sono del 1615, il suo quinto libro di Madrigali a cinque voci è stato pubblicato a Venezia nel 1612: l'autore di queste opere è conosciuto come maestro di cappella del duca di Mantova». WALTHER, *Musicalische Lexicon*, pp. 420-421.

²² WOLLNY, *Studien zum Stilwandel*, p. 30.

²³ SCHAAL, *Die Kataloge*.

1616	692	Scherzi, Claudio Monteverde a tre (Venet.)
	737	Madrig. a 5. di Claudio Monteverde, lib.6 cum bass (Venet.)
	900	Musica, di Claudio Montaverde & alior. Excell. Auth. a 5.6.lib.1.2.3 cum basso (Milano)
1618	1251	Scherzi, Claudio Monteverde a tre (Venet.)
	1296	Madrigalia a 5 di Claudio Monteverdi lib. 3.4. (Venet.)
	1297	Madrigalia a 5 di Claudio Monteverdi a 5 lib. 5.6. cum basso (Venet.)
	1782	Scherzi, Claudio Monteverde a tre (Venet.)
	1811	Madrigalia a 5 di Claudio Monteverdi lib. 3.4. (Venet.)
1619	1812	Madrigalia a 5 di Claudio Monteverdi a 5 lib. 5.6. cum basso (Venet.)
	1851	Musica Monteverde, a 5 .lib. 2. Cum partitura (Mediolani)
	2118	Scherzi, Claudio Monteverde a tre (Venet.)
	2159	Madrigali a 5.di Claudio Montaverde lib.3.4 (Venet.)
1620	2160	Madrigali a 5. Di Claudio Montaverde ,a 5 lib.5.6 cum basso (Venet.)
	2269	Musica Monteverde, a 5 .lib. 2.3 Cum partitura (Mediolani)

Gli indici contengono, oltre alle stampe veneziane degli *Scherzi* e dei *Libri di madrigali*, anche i tre volumi di *contrafacta* curati da Aquilino Coppini e pubblicati a Milano presso Tradate, di cui il secondo è oggi disperso (n° 334, 900, 1851, 2269 secondo la numerazione di Richard Schaal) e non è un dato di secondaria importanza se si considera la fortuna del genere del *contrafactum* nei paesi di lingua tedesca. Inoltre, prendendo per buona la descrizione dei testimoni dei cataloghi adoperati da Schaal, per redigere la sua edizione, secondo cui Michael Praetorius fu il proprietario della copia del volume del 1615 oggi conservata a Berlino, è lecito ipotizzare che il compositore e teorico tedesco acquistò quel volume n° 692 del catalogo di Kaspar Furschütz e che servì da punto di riferimento per diversi esempi presenti nel *Syntagma musicum*.²⁴

Nonostante l'intensa attività di raccolta evidentemente operata dai due librai, il principale interesse del mercato tedesco era orientato verso le più innovative edizioni curate ad Anversa da Pierre Phalèse nel 1615 e dai suoi eredi, tra il 1639 e il 1644.²⁵ Le edizioni del *Terzo, Quarto e Quinto Libro di madrigali a cinque voci*, licenziate dalla bottega belga, non furono semplici ristampe del testo ma, nel caso del III e IV libro, l'editore intervenne e integrò le parti vocali

²⁴ SCHAAL, *Die Kataloge*, p. 15.

²⁵ L'editore Pierre Phalèse aveva pubblicato nel 1615 una nuova edizione del Terzo, Quarto e Quinto libro di Madrigali a cinque voci e aveva integrato il testo dei primi due volumi con una parte di basso per l'organo mentre nel 1639 aveva stampato una nuova edizione del Sesto libro di Madrigali.

Di Claudio Monteverde maestro della musica del sereniss. S. Duca di Mantoa. Il terzo libro de madrigali a cinque voci con il basso continuo per il clavicembano, citharone od altro simile istromento, Antwerp: Appresso Pietro Phalesio, 1615; *Di Claudio Monteverde maestro della musica del sereniss. S. Duca di Mantoa. Il quarto libro de madrigali a cinque voci. Con il basso continuo per il clavicembano, citharone od altro simile istromento*, Antwerp, Appresso Pietro Phalesio, 1615; *Di Claudio Monteverde maestro della musica del sereniss. S. Duca di Mantoa. Il quinto libro de madrigali a cinque voci. Con il basso continuo per il clavicembano, citharone od altro simile istromento*, Antwerp: Appresso Pietro Phalesio, 1615; *Il sesto libro de madrigali a cinque voci con uno Dialogo a sette, con il suo Bc. [...]*, Antwerp, Appresso Pietro Phalesio, 1639.

con «*il Basso continuo per il Clavicembano, Chittarrone od Altro simile Istro-mento*». Un intervento così invasivo, che alterava la tradizione del testo stesso poiché lo poneva all'interno di un diverso contesto di prassi, fu la ragione principale per cui il mercato librario tedesco preferì rivolgersi, quando possibile, alle edizioni belghe.

Il noto mercante di Augusta Georg Willer sembra sia stato il principale importatore delle edizioni monteverdiane di Anversa. Si trova testimonianza dei tre libri di madrigali già negli elenchi librari del 1615 e del 1616.²⁶ A pochi anni di distanza, l'inventario pubblicato nel 1622 da Georg Willer figlio, segnala la presenza in bottega di uno dei tre volumi di «*Madrigali a cinque voci di Claudio Monteverde, in 4° - Anversa*», ma non è dato sapere a quale facesse esattamente riferimento.²⁷ Diversamente dai suoi due correghionali, il commercio librario della famiglia Willer era di taglio più imprenditoriale e secondo le parole di Rose, era orientato alla partecipazione agli eventi fieristici annuali.²⁸

Considerando la mole di cataloghi che circolava in Germania ogni anno, poiché è lecito pensare che ogni editore e libraio poteva essere interessato a pubblicare un catalogo personale sempre aggiornato, le poche attestazioni monteverdiane che ci sono pervenute risultano disarmanti e inducono a riflettere seriamente su come sia avvenuta la concreta diffusione della musica di Monteverdi all'interno delle cappelle musicali e delle case private.

Un'importante e più antica attestazione della ricezione di Claudio Monteverdi in area germanica non è, però, legata alla fortuna editoriale di un singolo volume, bensì alla presenza di suoi brani all'interno di un'importante antologia di madrigali. Lo statuto formale della silloge era già fortemente consolidato almeno dalla metà del XVI secolo e rappresentava il formato testuale economicamente più affidabile per la rapida circolazione dei repertori musicali, specialmente stranieri. Più in generale, potremmo dire che la fortuna internazionale del madrigale italiano, in cui rientra anche il caso di Monteverdi, è mediata dalla pubblicazione di antologie profane a partire dalle operazioni editoriali di Katherina Gerlach ed eredi in Norimberga. L'antologia di madrigali in questione, emessa sul mercato proprio dalla bottega della famiglia Gerlach, sancisce l'interesse bavarese per le contemporanee sperimentazioni sul genere profano, elaborate in area mantovana e più in generale italiana. Nel 1597 uscì presso l'erede di Katherina Gerlach, Paul Kauffmann, la miscellanea *Fiori del*

²⁶ GÖHLER, *Verzeichnis*, p. 54.

²⁷ CATALOGUS | LIBRORUM MUSI-|CALIUM VARIORUM AUTHORUM, | OMNIUM NATIONUM TAM ITALORUM | quam Germanorum, tam recentium quam vete-|rum, quos Lector vernaes reperiet apud | Georgium Willerum Bibliopol. | Augustae. | Verzeichnis aller Musicalischen Bücher | under schiedlicher Authoren/ so wol neuer als alter| Welcher und Teutscher/ welche zufinden bey | H. Georg Willer Büchhndlern| in Augspurg.| Gedruckt zu Augspurg/ Bey David Francken/ | Anno 1622. Si veda a proposito SCHAAL *Georg Willers*.

²⁸ ROSE, *The Mechanism of the Music Trade* p. 13.

giardino di diversi eccellentissimi autori.²⁹ La silloge contiene cinquantotto brani tra madrigali e canzonette per varie tipologie di organico, composti da musicisti attivi presso le più rinomate cerchie musicali italiane.³⁰ È particolarmente significativa la presenza di diverse personalità impiegate presso la corte di Mantova, tra cui Jaques de Wert, Ippolito Baccusi, Alfonso Preti, Benedetto Pallavicino, Giovanni Giacomo Gastoldi, Francesco Rovigo e Claudio Monteverdi. Di quest'ultimo sono presenti ben sei madrigali: *Non si levav' ancor l'alba novella*, *E dicea l'una sospirand'all'hora!* e *Dolcemente dormiva la mia Clori*, già pubblicati nel *Secondo libro di madrigali a 5 voci* del 1590, *La giovinetta pianta*, *Sovra tenere herbetto e bianchi fiori* e *Stracciami pur il core*, estrapolati dal *Terzo libro di madrigali a 5 voci* del 1592 e infine *Ahi dolente partita a cinque voci*, che anticipa di sei anni la sua pubblicazione all'interno del *Quarto libro di madrigali a 5 voci* del 1603.

Purtroppo, la mancanza di documenti attendibili non permette di chiarire il modo in cui l'editore Paul Kauffmann entrò in possesso di quest'ultimo madrigale.³¹ La presenza del singolo brano all'interno di una raccolta che, nel caso delle composizioni italiane, tramanda esclusivamente testi già editi è un sintomo dell'atteggiamento di un autore che non è coinvolto dall'ansia di pubblicazione e soprattutto dal controllo personale su di essa, che era frequente in molti compositori del suo tempo.³²

La disseminazione delle composizioni monteverdiane nelle antologie sacre tedesche

Nel panorama generale delle antologie tedesche che contengono tracce del repertorio sacro italiano e che abbracciano un arco temporale di un settantennio (1600-1672), la figura di Claudio Monteverdi è individuabile solo in dieci raccolte, per un totale di ventuno brani, tra composizioni per l'uso liturgico-devozionale e *contrafacta*.

Le composizioni originariamente composte con una funzionalità liturgica o devozionale e naturalmente con un testo latino sono, in realtà, soltanto sei: *Dixit Dominus domino meo*, *Domine ad adiuvandum me festina*, *Sancta Maria succurre miseris*, *Ecce sacrum paratum*, *Laudate Dominum* e *Confitebor tibi*

²⁹ FABBRI, *Monteverdi*, pp. 46-47; PIPERNO, *Madrigal Anthologies*, pp. 29-50. FIORI DEL GIARDINO DI DIVERSI ECCELLENTISSIMI AVTORI à Quattro, cinque, sei, sette, otto, & nove voci, Raccolte con molta diligentia & novamente date in luce, Norimberga, 1597

³⁰ Fanno eccezione solo i nomi di Johann Leo Hassler e Gregor Aichinger, entrambi attivi tra Norimberga e Augusta.

³¹ Purtroppo, non si dispone di lettere che citino un rapporto diretto tra autore ed editore né siamo a conoscenza di antologie italiane precedenti che abbiamo funto da tramite per la diffusione del brano nelle regioni tedesche.

³² ROSE, *The Mechanism of the Music Trade*, pp. 16-23 e ROSE, *Publication and the Anxiety of Judgement*, pp. 32-40.

Domine. A queste si aggiunge anche il *Lamento della Madonna, Iam moriar mi Fili*, un *contrafactum* dello stesso Monteverdi sul celebre *Lamento d'Arianna*, che l'autore colloca tra i mottetti a voce sola nella sua *Selva morale e spirituale* e che Ambrosius Profe accoglie all'interno della sua antologia del 1642.

Le rimanenti composizioni sono *contrafacta* in lingua tedesca di madrigali tratti dal *Settimo Libro di madrigali*, dall'*Ottavo libro di madrigali* e dalla *Selva morale e spirituale*.³³

Tabella 2. *Elenco delle composizioni sacre*

TITOLO	RACCOLTA DI PROVENIENZA	COLLOCAZIONE ANTOLOGICA
<i>Dixit Dominus</i>	<i>Sanctissimæ Virgini / Missa senis vocibus / ac Vesperæ plvribvs / decantandæ, / cum nonnullis sacris concentibus, / ad Sacella siue Principum Cubicula accommodata. / Opera / a Claudio Monteverde / nuper effecta / ac Beatiss. Pavlo V. Pont. Max. consecrata. / Venetij, Apud Ricciardum Amadinum. / 1610</i>	RELIQUIAE SACRORUM CONCENTUUM GIOVAN GABRIELIS, JOHAN-LEONIS HASLERI, utriusque præstantissimi Musici: Et aliquot aliorum præcellentium ætatis nostræ artificum Motectæ VI. VII. VIII. IX. X. XII. XIII. XIV. XVI. XVIII. XIX. Vocum, norite expromptæ à GEORGIO GRUBERO NORIME Norimbergæ, Typis & Sumptibus Pauli Kauffmanni. 1615 RISM B/I 1615 ²
<i>Domine ad adiuuandum me festina</i>		Promptuarii musici, concentus ecclesiasticos II. III. et IV. Vocum cum Basso continuo & generali, [...] Joanne Donfrido, Augustæ Trebocorum, 1622 RISM B/I 1622 ²
<i>O bone Jesu</i>		FASCICULUS SECUNDUS Geistlicher wohlklingender CONCERTEN Mit 2 und 3 Stimmen sampt Basso Continuo pro Organis, [...] Gedruckt zu Goslar Bey Nicolao Duncker, ANNO 1637 RISM B/I 1637 ³
<i>Sancta maria succurre miseris</i>	DEL PRIMO LIBRO DELLI CONCERTI ECCLESIASTICI A vna, due, tre, e quattro voci. DI GIO. BATTISTA ALA DA MONZA In Milano, Appreffo Filippo Lomazzo 1618.	Promptuarii Musici, Concentus Ecclesiasticos CCLXXXVI selectissimos, II III IV vocum cum Basso Continuo & generali, [...] Joannis Donfrid, Augustæ Tribocorum, 1627 RISM B/I 1627 ¹
<i>Laudate Dominum</i> <i>Iam moriar mi Fili. Lamento della Madonna</i>	SELVA MORALE ET SPIRITUALE DI CLAUDIO MONTEVERDE [...] IN VENETIA 1641 Appreffo Bartolomeo Magni.	Dritter Theil Geistlicher Concerten und Harmonien à I. II. III. IV. V. &c. vocum & sine violinis, [...] durch Ambrosium Profium, Köler, Leipzig, 1642 RISM B/I 1642 ⁴
<i>Ecce sacrum paratum</i>	GHIRLANDA SACRA SCIelta PER LEONARDO SIMONETTI <i>Musico nella Capella del Ser.^{mo} Principe di Venetia in S. Marco </i>	SACRA PARTITURA Voce sola cum 2. Sonat: Violin: et Fagott: Solis. [...] studio et Opera Philippi Friderici Bodeckers Argentorati Typis Joh. Henrici Mittelij, 1651 RISM B/I 3263

³³ La natura stessa del materiale musicale in questione afferisce ad altri problemi della ricezione, per tale ragione, essi andrebbero considerati in sede separata.

UNA NUOVA RICOGNIZIONE

	STAMPA DEL GARDANO IN VENETIA 1625	
<i>Confitebor tibi Domine</i>	SELVA MORALE ET SPIRITUALE DI CLAUDIO MONTEVERDE IN VENETIA 1641 Appreffo Bartolomeo Magni.	Erster Theil Geistlicher Concerten mit 1. 2. 3. 4. 5. 6. Und 7. Stimmen theils mit theils ohne Instrumenten nebenst ihrem gewoehnlichen Basso Continuo, [...] Gedruckt zu Jehna bey Georg Sengenwalden in dem 1659 sten jahre. RISM B/I 1659 ³

Tabella 3. *Elenco dei contrafacta*

TITOLO CONTRAFACTUM	TITOLO ORIGINALE	ANTOLOGIA	RACCOLTA DI PROVENIENZA
<i>Jesum viri senesque</i>	<i>Vaga su spina ascosa</i>	Erster Theil Geistlicher Concerten und Harmonien à I. II. III. IV. V. VI. VII. &c. vocibus, cum & sine sinfoniis, & basso as organa: [...] Druck befördert durch Ambrosium Profium, Köler, Liepzig, 1641	CONCERTO. SETTIMO LIBRO DE MADRIGALI a 1. 2. 3. 4. & Sei voci, con altri generi de Canti, DI CLAUDIO MONTEVERDE MAESTRO DI CAPPELLA <i>Della Serenissima Repubblica. Nuovamente dato in luce.</i> DEDICATO ALLA SERENISSIMA MADAMA CATERINA MEDICI. <i>Stampa del Gardano, in Venezia, 1619.</i> Appresso Bartolomeo Magni
<i>Pascha concelebranda</i> <i>Ergo gaude lætare</i> Oppure <i>Lauda anima mea</i>	<i>Altri canti di Marte e di sua schiera</i> <i>Duo belli occhi fur l'armi onde trafitto</i>	Ander Theil Geistlicher Concerten und Harmonien, à I. II. III. IV. V. VI. VII. &c. voc. cum & sine violinis, & basso ad organa: [...] Druck befördert durch Ambrosium Profium, Köler, Liepzig, 1641	MADRIGALI GUERRIERI ET AMOROSI con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodi fra i canti senza gesto. LIBRO OTTAVO DI CLAUDIO MONTEVERDE maestro di Cappello della Serenissima Repubblica di Venetia Dedicati Alla Sacra Cesarea Maestà dell'Imperator Ferdinando III con privilegio in Venetia Appresso Alessandro Vincenti 1638
<i>Iam moriar mi filii,</i> <i>Haec dicit Deus</i>	<i>Pianto della Madonna sopra il lamento d'Arianna</i> <i>Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono</i>	Dritter Theil Geistlicher Concerten und Harmonien à I. II. III. IV. V. &c. voc. cum & sine violinis, & basso ad organa: [...] Music colligret und publiciret durch Ambrosium Profium, Köler, Leipzig, 1642	SELVA MORALE ET SPIRITUALE DI CLAUDIO MONTEVERDE Maestro Di Capella della Serenissima Republica Di Venetia DEDICATA ALLA SACRA CESAREA MAESTA DELLA IMPERATRICE ELEONORA GONZAGA Con

			Licenza de Superiori, & Priuilegio. SO-PRANO Primo IN VENETIA 1641 Appreffo Bartolomeo Magni.
<i>Heus bone vir,</i> <i>Spera in Domino</i>	<i>Armato il cor d'adamantina fede</i> <i>Io che armato sinor d'un duro gelo</i>		SCHERZI MUSICALI cioè <i>Arie & Madrigali in Stil recitativo, con una Ciaccona a 1 & 2 voci, Del M.^{to} Ill.^{re} & M.^{to} R.^{do} Sig.^r Claudio Monteverde, Maestro di Cappella della Sereniss. Repub. Di Venetia. Raccolti da Bartholomeo Magni e Nuovamente stampati.</i> CON PRIVILEGIO. STAMPA DEL GARDANO, IN VENETIA 1632, appresso Bartolomeo Magni.
<i>Longe, mi Jesu</i> <i>O Jesu lindere meinen Schmerzen,</i> <i>O Rex supreme Deus.</i>	<i>Parlo, misero, o taccio?</i> <i>Tu dormi, ah crudo core!</i> <i>Al lume de le stelle</i>	Corollarium Geistlicher Collectaneorum, berühmter Authorum, so zu denen bißhero unterschiedenen publicirten vier Theilen gehörig und versprochen; Nunmehr sampt beygefügtten Erraten, dieselben zu rectificiren, gewähret, von Ambrosio Profio, T. Ritzsch, Leipzig, 1649	CONCERTO. SETTIMO LIBRO DE MADRIGALI a 1. 2. 3. 4. & Sei voci, con altri generi de Canti, DI CLAUDIO MONTEVERDE MAESTRO DI CAPPELLA <i>Della Serenissima Repubblica. Nuovamente dato in luce.</i> DEDICATO ALLA SERENISSIMA MADAMA CATERINA MEDICI. <i>Stampa del Gardano, in Venetia, 1619.</i> Appresso Bartolomeo Magni
<i>O du mächtiger Herr/ Dein allein ist ja grosser Gott die Sacher,</i> <i>Resurrexit de sepulchro Oppure Veni veni Soror mea sponsa,</i> <i>Alleluja, kommet jauchzet Oppure Freude kommet, lasset uns gehen</i>	<i>Hor che il cielo e la terra/ Così sol d'una chiara fonte viva</i> <i>Vago augelletto che cantando vai</i> <i>Ardo, avvampo, mi struggo, ardo</i>		MADRIGALI GUERRIERI ET AMOROSI con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodi fra i canti senza gesto. LIBRO OTTAVO DI CLAUDIO MONTEVERDE maestro di Cappello della Serenissima Repubblica di Venetia Dedicati Alla Sacra Cesarea Maestà dell'Imperator Ferdinando III con privilegio in Venetia Appresso Alessandro Vincenti 1638

Le tabelle precedenti descrivono due fenomeni di tradizione diversa che non necessariamente trovano dei punti di contatto, che coinvolgono da un

lato i repertori propriamente liturgico devozionali e dall'altro i *contrafacta* e ciò induce a non poter tracciare un'indagine cronologica perfettamente coerente.

Tale compresenza di generi è causata dal fatto che ogni antologia pubblicata nel corso del Seicento risponde a fenomeni musicali, culturali ed economici altamente localizzabili, geograficamente e cronologicamente.³⁴ Ogni silloge è il frutto del suo tempo e del suo contesto. Ognuna di esse non si basa sulla necessità di reperire e offrire nuovi esempi musicali sperimentali; piuttosto, mira al reperimento di repertori già noti, composti da autori attendibili, possibilmente tratti da monografie già circolanti localmente o giacenti presso le botteghe librerie per offrire agli utenti delle cappelle musicali pubbliche e private, centrali e periferiche una proposta commerciale rispondente alle necessità locali.

In realtà, la prima silloge qui presentata contraddice tale assunto. Le *Reliquiae Sacrorum Conventuum* appaiono in commercio nel 1615 presso la bottega di Paul Kauffmann a Norimberga per volontà di Georg Gruber, un mercante attivo tra Norimberga e Venezia e amante della musica.³⁵ Questa silloge, piuttosto che rispondere alle possibili necessità musicali bavaresi, nasce con un intento celebrativo e commemorativo. Come lo stesso titolo lascia supporre, si tratta di un omaggio funebre per la scomparsa dei noti musicisti Hans Leo Hassler e Giovanni Gabrieli, dipartiti nel 1612, con cui Gruber aveva intessuto un rapporto personale, approfittando delle permanenze lavorative a Venezia. Nel 1600 Giovanni Gabrieli e Hans Leo Hassler avevano persino composto un madrigale celebrativo a sei voci, *Scherza Amarilli e Clori*, per le nozze del mercante con Helen Joanna Kolmann, pubblicato a stampa con il titolo di *Honori et amori Georgii Gruberi* (Nuremberg, 1600) e successivamente inserito anche nell'antologia come *Alleluia, quando iam emersit*.

La presenza delle due glorie è chiaramente determinante e costituisce i due terzi dell'intera antologia. Gruber inserisce diciannove composizioni di ognuno, recuperando anche diverso materiale inedito. Le rimanenti composizioni afferiscono in parte a compositori coevi e attivi localmente (Ch. Erbach, Carl van der Hoeven, M. Franck, C. Buel) e in parte ad autori di ascendenza italiana.³⁶

³⁴ In alcuni casi, però, le pubblicazioni erano organizzate in vere e proprie collane editoriali, come nel caso delle serie pubblicate a Strasburgo da Abraham Schade (1611/1617), da Johann Donfrid (1622/1627), a Norimberga da Hasler (1598/1613) o a Lipsia da Ambrosius Profe (1641/1649).

³⁵ LEWIS HAMMOND, *Editing Music*, p. 103. Sebbene le informazioni biografiche relative al curatore della silloge siano scarse, vi è la piena contezza che questi debba aver giocato un ruolo significativo nella gestione delle attività musicali della sua città, specialmente quelle relative alla Frauenkirchen, presso cui Hans L. Hassler fu *Kapellmeister* dal 1601 al 1604. A lui Valentin Haussmann dedicò il volume *Johann-Jacobi Gastoldi und Anderer Autorn Tricinia* del 1607 in cui lo definisce 'buon amico'.

³⁶ Tiburzio Massaini (5), Claudio Monteverdi (2), Vincenzo Bell'Haver (2), Francesco Bianciardi, Tomaso Pecci, Serafino Cantone, Bartolomeo Spontone, Luca Marenzio e Romolo Naldi.

Da un punto di vista formale, le *Reliquiae sacrorum concertuum* rappresentano un oggetto culturale monumentale, con brani da sei a diciannove voci, pensato per ampie formazioni corali e formalmente proiettata verso dei modelli compositivi più prossimi al XVI secolo. Inoltre, la raccolta è sprovvista di una parte di accompagnamento per l'organo, scelta che risulta certamente incongruente con la normale prassi esecutiva italiana e tedesca del tempo ma che, forse, risponde alla prassi editoriale di Kauffmann. Le contemporanee edizioni antologiche, come i *Promptuaria musices* di Abraham Schade, composte raccogliendo materiale di antecedenti pubblicazioni, tendevano contrariamente a integrare l'organico con una parte per il basso generale ove non era previsto. In questo caso, Gruber privò i seguenti brani del basso: il salmo e il responsorio di Monteverdi, tre mottetti di Tibuzio Massaini e tre mottetti di Giovanni Gabrieli (pubblicati postumi, nello stesso anno, all'interno delle sue *Symphoniae sacrae*).

Il *Domine ad adiuvandam me festina* e il *Dixit Dominus* di Monteverdi, posti quasi in apertura del volume come terzo e quinto brano, assumono, forse, l'aspetto di un omaggio al da poco eletto maestro di cappella di San Marco, così come la scelta di alternarli ai mottetti di Hassler lascia supporre che il cremonese e il suo vespro mantovano dovevano godere di una certa fama a livello locale.

L'organico del responsorio e del salmo vespertino rende anomala la loro presenza nell'antologia; si tratta, infatti, degli unici due brani in cui sono scritti dei ritornelli strumentali. Se, per alcuni altri mottetti scelti da Gruber, vale la famosa dicitura *tam vocibus quam instrumentis*, nei due casi monteverdiani la copresenza di un coro vocale e uno strumentale è necessaria. L'obbligo di eseguire il brano con gli strumenti è implicitamente confermato dalla mancanza della parte per l'organo che nella stampa monteverdiana avrebbe potuto sostituire l'organico strumentale. Almeno per ciò che concerne il *Domine ad adiuvandam*, Monteverdi utilizza per il basso generale una partitura a doppio rigo e vi colloca al grave sostanzialmente la parte del basso vocale, scandito ritmicamente, e all'acuto colloca le parti strumentali della coppia di violini o cornetti. In mancanza del basso d'organo l'uso degli strumenti diventa imprescindibile. Gruber, però, sostituisce le specifiche indicazioni d'organico di violini, cornetti, viole da braccio e tromboni, con più generici *instrumentis* che, purtroppo, non aiutano a comprendere la prassi strumentale locale. In generale, si individuano: un adeguamento all'implicita sillabazione del testo della scrittura del falso bordone vocale per motivi di evidente prassi esecutiva, l'omissione dei segni di battuta che nella stampa veneziana potevano fungere da riferimento nella scansione del testo e la sostituzione nelle sezioni ternarie del $\mathfrak{3}$ con un $\mathfrak{3}$, secondo un'interpretazione intercambiabile dei due segni di tripla, diffusa nei paesi di lingua tedesca.

Il caso eccezionale dell'antologia di Gruber pone lo studioso nella condizione di ammettere che l'approccio adoperato dai compilatori delle sillogi seicentesche non può, dunque, essere generalizzato. Nonostante la molteplicità di soluzioni adottabili per l'organizzazione del testo, si evidenzia una tendenza

all'ordinamento sistematico e tradizionalista, comunque sempre attento a soddisfare i mutamenti di interesse dei plausibili acquirenti.

I mottetti

La collana di tre *Promptuaria musices* curata da Johann Donfrid, pubblicata a Strasburgo tra il 1622 e il 1627, rappresenta il primo importante progetto editoriale su larga scala rivolto alla diffusione del mottetto per poche voci e basso generale, che evidenti ragioni economiche e sociali avevano reso, negli ultimi decenni, il repertorio più ricercato e funzionale alle esigue forze delle cappelle di provincia.

Donfrid compilò i tre volumi principalmente per soddisfare le necessità musicali della comunità cattolica di Rottenburg am Neckar, di cui era membro.³⁷ Rottenburg rappresentava il centro pulsante della contea di Hohenberg che, come diversi territori del sud-ovest della Germania, era sotto l'influenza religiosa e giurisdizionale austriaca. Il culto cittadino era quasi esclusivamente cattolico e la comunità gesuitica rappresentava l'interlocutore più attivo nell'educazione civica dello spirito.³⁸ Johann Donfrid, in particolare, aveva ricevuto la sua formazione presso l'Università di Dillingen, una delle prime scuole germaniche di alta formazione sotto la gestione gesuitica.³⁹

Ognuno dei volumi approntati contiene un ingente numero di brani (174, 233 e 283), ordinati metodicamente secondo il ciclo del calendario liturgico cattolico, coprendo le festività del santorale, del temporale e le domeniche ordinarie (tabella 4). Donfrid si rivolge a un modello non comune in Italia ma già proposto nel decennio precedente da Abraham Schade di Spira per la compilazione dei suoi tre *Promptuaria musices* (pubblicati nel 1611, 1612, 1613 cui seguì un quarto volume nel 1617 che fu curato da Caspar Vincentius), in quel caso rivolti ad ampie formazioni corali.

La collezione di Donfrid si presenta come una raccolta palesemente interessata all'ambiente romano, con una particolare attenzione per gli autori formati nel contesto gesuitico. È certamente interessante la presenza di settan-

³⁷ Sui frontespizi delle sillogi del 1622 e del 1623, Johann Donfrid si definisce *Joanne Donfrido Scholae Neccaro-Rottenburgensium Rectore*, successivamente, nel 1627, aggiorna le informazioni personali in *Joannis Donfrid, Scholae Neccaro-Rottenburgicae, nec non ad D. Martini ibidem Musices moderatoris*, ossia organizzatore delle attività musicali (*Kapellmeister*) della *Schola cantorum* e della chiesa di S. Martin.

³⁸ FORSTER, *Catholic Revival in the Age of the Baroque*, p. 238.

³⁹ GRENDLER, *The Jesuits and Italian Universities*, p.11. A differenza dell'Italia, le comunità gesuitiche nel nord dell'Europa garantirono la sopravvivenza e la protezione del proprio ordine religioso, nonostante la guerra dei Trent'anni (1618-1648) e l'epidemia del 1631, istituendo o riconvertendo alcuni centri universitari nel sud-ovest in cui la tutela dei suoi membri e la formazione di nuove generazioni di musicisti, giuristi e letterati fu garantita.

taquattro brani di Giovanni Francesco Anerio, raramente pubblicato nelle altre antologie seicentesche. Tra gli altri autori romani compaiono anche Antonio Cifra, Agostino Agazzari, Ottavio Catalani, Giovanni Bernardino Nanino e Antonio Brunelli. Persino i pochi autori tedeschi scelti come controparte sono di confessione cattolica o provengono da una formazione gesuitica. Si tratta di un progetto editoriale altamente radicalizzato su un piano tematico e distante dal contesto musicale in cui operava Claudio Monteverdi. Ciò giustifica o meglio permette di contestualizzare la scarsa presenza o quasi totale assenza di suoi mottetti. I *Promptuaria musices* di Donfrid contengono esclusivamente due brani di Monteverdi, entrambi per due canti e basso continuo: *O bone Jesu* (SV 313), che si trova nel primo volume del 1622 e *Sancta Maria succurre miseris* (SV 328), presente nel terzo volume del 1627.

Tabella 4. *Contenuto sintetico dei Promptuaria musices*

		MONTEVERDI	LE ALTRE ATTESTAZIONI ITALIANE PIÙ SIGNIFICATIVE
<i>Promptuarii, I</i> RISM B/I 1622 ²	174	<i>O bone Jesu</i>	A. Cifra (19), L. Viadana (13), A. Agazzari (9), L. Balbi (8), G. Finetti (7), A. Banchieri (4), A. Mortaro (4)
<i>Promptuarii, II</i> RISM B/I 1623 ³	233	-----	L. Viadana (20), G. F. Anerio (20), A. Agazzari (15), A. Cifra (14), G. Finetti (13), A. Borsaro (12), L. Balbi (7), G. N. Mezzogorri (7), A. Mortaro (5), L. Leoni (5)
<i>Promptuarii, III</i> RISM B/I 1627 ¹	283	<i>Sancta Maria succurre miseris</i>	G.F. Anerio (54), G. Finetti (19), A. Grandi (18), A. Cifra (13), V. Pace (11), L. Viadana (7), A. Agazzari (5)

Il mottetto *O bone Jesu* non è presente nella tradizione a stampa o manoscritta italiana antecedente all'edizione di Strasburgo e non ci sono informazioni che permettano di scoprire come Donfrid sia entrato in possesso del singolo brano. Esso è collocato all'interno della sezione dedicata alla Natività, la più ampia della silloge.⁴⁰ Il suo testo è liberamente composto da parte della prima e dall'intera terza strofa dell'*oratio De Nomine Jesu*, attribuita a San Bernardino da Siena.⁴¹ Il carattere introspettivo della devozione privata dei versi bernardini si traduce musicalmente in un'architettura formale tripartita, costruita su un basso non solo formalmente *continuo* ma chiaramente autonomo, nell'uso di echi tra le voci, nelle reiterate ripetizioni sul centrale *O bone*

⁴⁰ Il primo volume è suddiviso in: *Tempore adventus Domini, De Nativitate Domini nostri Jesu Christi, In Festo Sancti Stephani, In Festo S. Johanni Apostoli et Evangelistae, In Festo SS. Innocentium, In Festo Epiphaniae Domini, In Festo Purificationis B. Mariae Virginis, In festo Annunciationis B. Mariae Virginis, Tempore Quadragesimae et passionis Domini nostri Jesu Christi, Corollarium huius primae partis*. La partizione per la Natività comprende cinquantanove mottetti ed è la più corposa della silloge.

⁴¹ *O bone Jesu, O piissime Jesu, / plene misericordiae et pietate. // O nomen Jesu, / nome dulce, / O Jesu, nomen delectabile, / nomen Jesu, nomen confortans. / Quid est enim Jesus nisi Salvator [?] / Ergo Jesu propter nomen sanctum tuum, / esto mihi jesus et salva me.*
Il testo inedito è tramandato solo nei Codici: Vat. Regin. Lat 156, f. 12r-13r, rubrica: *Oratio San Bernardini De Nomine Jesu*; Vat. Lat. 10099, f. 73r-75r; Dusseldorf, Civica, Cod. del sec XV, f. 124v-125v; Zurigo, Civ. Cant, CLVI, f. 195-197 (PACETTI, *Gli scritti di S. Bernardino*, p. 63).

Jesu, nelle strategiche sprezzature, nelle continue imitazioni e nei movimenti vocali che imitano la scrittura strumentale più consona alla coppie di violini o cornetti. Monteverdi combina i tratti espressivi della *reine Monodie*, di cui scrive Adam Adrio,⁴² con le necessità di un concerto ecclesiastico; ciò rende questo mottetto la composizione, forse, più vicina ai principi della *seconda pratica* dell'intera antologia. Perciò, l'*O bone Jesu* si trova in una condizione di naturale isolamento rispetto alle altre composizioni pubblicate nelle antologie di Donfrid.

Successivamente, il brano ebbe una discreta fortuna in Germania ed è possibile trovare una sua seconda attestazione in un'antologia più tarda, il secondo volume dei *Geistlicher wohlklingender Concerte*, pubblicato a Goslar nel 1637. È altamente probabile che le due antologie siano collegate e che il curatore della raccolta di Goslar abbia adoperato come antografo la raccolta del 1622.⁴³ Il testo compilato dall'editore di Goslar è, però, ricco di corrottele giustificabili come errori in fase di composizione tipografica.⁴⁴

Il secondo mottetto di Monteverdi presente all'interno della collana di Donfrid è *Sancta Maria succurre miseris*.⁴⁵ Il volume contiene un corredo di brani adatti per tutte le festività non contemplate precedentemente e presenta ulteriori mottetti come integrazione dei due volumi già pubblicati. Il *Sancta*

⁴² ADRIO, *Die Anfänge des Geistlichen Konzerts*, pp. 68-74.

⁴³ Il caso di *O bone Jesu* non è un fenomeno isolato di tradizione. I due volumi di *Geistlicher wohlklingender Concerte* pubblicati a Goslar per la città di Nordhausen mostrano notevoli affinità con il primo e il secondo volume di *Promptuaria musices* pubblicati da Donfrid nel 1622 e nel 1623, i quali devono essere stati i principali referenti testuali per la scelta dei mottetti italiani. Otto dei nove mottetti a due voci e basso presenti nel primo volume di Nordhausen si trovano nel *Promptuarium* del 1623 (*Filiæ Ierusalem* di G. D. Ufferer, *Angelus autem Domini* e *Loquebantur Apostoli* di G. F. Anerio, *Congratulamini* di A. Agazzari, *Jubilate Deo omnis terra* di G. N. Mezzogorri, *Tempus est* di B. Fontana, *Dum compleveruntur* di A. Cifra, *Quam dilecta tabernacula* di G. F. Capello), il nono (*Domine, inclina cælos tuos* di G. Finetti) si trova nel *Promptuarium* del 1622. I mottetti a voce sola sono tutti tratti dal volume di *Cento concerti a una voce sola* di Ludovico Viadana del 1614. Tra i mottetti a due voci presenti nel secondo volume di *Geistlicher wohlklingender Concerte* almeno sei sono presenti nelle stesse sillogi (*Servite Domino* e *Sit nomen Domini* di G. Finetti nel *Promptuarium* 1622, *Ego dormivi* e *Cantate Domino* di G. Finetti nel *Promptuarium* 1623, *Egredimi et videte* di G. Finetti nel *Promptuarium* 1627) (BRAUN *Bemerkungen zu den "Nordhâusischen Concerten"*, p. 92).

⁴⁴ MONTEVERDI, *Composizioni sacre*, pp. 37-39 e 146-150. Sebbene non sia parte dell'argomento in oggetto di indagine, reputo sia utile menzionare che una terza versione dello stesso brano si trova all'interno del *Codex Caioni*, un codice di intavolature per organo redatto in Romania tra il 1634 e il 1671 da Matthias Seregely e Ioan Căianu. Il codice contiene trecento quarantasei composizioni vocali intavolate, tratte da coevi repertori italiani e tedeschi di musica sacra e da repertori di musica tradizionale locale. Il mottetto è, in questo caso, attribuito a Giovanni Valentini ed è stato individuato dal prof. Gunther Morche. Si rimanda all'edizione in facsimile DIAMANDI – PAPP, hrsg., *Codex Caioni*.

⁴⁵ *Sancta Maria succurre miseris / iuva pusillanimis, / refove flebiles. / Sancta Maria ora pro populo, / interveni pro clero. / Sancta Maria intercede pro devoto foemineo sextu: / Sancta Maria sentiant omnes tuum iuvamen, / quicumque celebrant tua sanctam commemorationem.*

Maria si trova nella sezione dedicata alla Visitazione della Beata Vergine Maria come, del resto, confermano le stesse parole del testo, tratte da un'antifona per l'ufficio mariano, per l'Assunzione della Beata Vergine (CAO n° 4703, n° 6725b). In questo caso, la prima apparizione alle stampe del mottetto fu nella raccolta di *Concerti ecclesiastici per 1, 2, 3 e 4 voci con partitura per il basso continuo* di Giovanni Battista Ala, pubblicata a Milano nel 1618.⁴⁶ Il volume circolava anche al di fuori dei confini peninsulari ed era menzionato nel catalogo di Kaspar Flurschütz del 1620⁴⁷ e nell'*Indice di volumi di musica* di Parstorffer,⁴⁸ per cui non si può escludere che Donfrid abbia potuto consultarlo direttamente. La trasmissione del testo determina due interventi di adattamento relativamente frequenti nella trasmutazione del mottetto italiano in ambito germanico. Innanzitutto, l'originaria indicazione mensurale, che prevedeva l'uso del \circ , che è possibile leggere sulla stampa milanese nelle parti del canto secondo e della partitura, è sostituita nelle due parti vocali da un'indicazione mensurale alla breve, resa graficamente con il ϕ . I valori di durata della notazione, però, non subiscono alcun adattamento. La parte del basso rimane fedele alla stampa italiana e l'unica variazione evidente è data dalle indicazioni di battuta che sono soppresse nelle sezioni binarie e mantenute soltanto nelle ternarie. La scelta di adoperare un segno mensurale diverso non intende sovvertire l'andamento del mottetto o influenzare la sua esecuzione. L'uso della *Motettische mensur* può essere interpretata come la scelta di riportare il brano nell'ambito dello *stylus ecclesiasticus et antiquus*.⁴⁹ Il secondo intervento rimanda all'organizzazione formale della parte del basso continuo in cui un basso a linea singola, coerente con la scelta grafica della collocazione antologica, si sostituisce alla partitura a tre righe proposta da Ala e di stampa milanese.

Il terzo e ultimo mottetto presente nelle antologie tedesche del Seicento è l'*Ecce sacrum paratum* (SV 299), brano composto per canto solo e basso continuo. Esso si trova unicamente all'interno della *Sacra partitura a voce sola* di Philip Böhdecker, pubblicata a Strasburgo nel 1651. Non si tratta di una vera e propria antologia in quanto il volume contiene principalmente composizioni dello stesso Böhdecker. La raccolta manca, quindi, dei caratteri sistematici propri delle sillogi germaniche e assume piuttosto la fisionomia di una miscellanea di generi. Al suo interno, si trovano undici brani a canto solo tra mottetti in latino su testo di libera ispirazione poetica, composizioni su testi di salmi, *Magnificat* per i vesperi, ma anche due sonate strumentali e due mottetti su inni in tedesco. Il volume contiene, oltre ai brani di Böhdecker e al

⁴⁶ DEL | PRIMO LIBRO | DELLI | CONCERTI ECCLESIASTICI | A vna, due, tre, e quattro voci. | Con la Partitura per l'Organo. | DI GIO. BATTISTA ALA | DA MONZA | Organifta nella Collegiata di Decio | Nouellamente pofto in luce | DEDICATO AL VIRTUOSO | SINGNOR GIO. BATTISTA CASATO | DE MARSILI. | In Milano, Appreffo Filippo Lomazzo 1618. | Con licenza de' Superiori.

⁴⁷ SCHAAL, *Die Kataloge*, p. 119.

⁴⁸ WALTHER, *Musicalische Lexicon*, p. 19.

⁴⁹ WOLF, *Notation und Aufführungspraxis*, pp. 23-27.

mottetto di Monteverdi, anche tre mottetti per canto solo di Gasparo Casati, *O mira O magna e Congratulamini mihi*, entrambi tratti dai *Sacri concerti a voce sola* del 1641,⁵⁰ e *Pater noster* tratto dal *Primo libro di mottetti concertati* del 1643.⁵¹

L'*Ecce sacrum paratum* di Monteverdi faceva parte di una quaterna di mottetti monodici, per tenore solo, pubblicati da Leonardo Simonetti all'interno dell'antologia veneziana la *Ghirlanda sacra* del 1625.⁵² Tale raccolta ebbe, effettivamente, una discreta ricezione transalpina e la si trova citata nell'*Index novus cantionum* di Kaspar Flurschütz del 1628⁵³ e nel catalogo di Parstorffer.⁵⁴ Quest'ultimo, come principale rivenditore dell'editore Vincenti, doveva essere interessato alla pubblicizzazione della prima antologia di monodie sacre stampata a Venezia. In questo caso il mottetto si presenta in una nuova veste che, però, non intende stravolgere il modello della *Ghirlanda sacra*, semmai arricchirlo attraverso una scrittura intessuta interamente di passaggi vocali. L'operazione editoriale è dichiarata dallo stesso Bøddeckers il quale, sotto il riferimento al *Sig. Claudio Monteverdi*, precisa *Ten. in Cant. Paßag. P.F.B.* confermando, così, la paternità dei *passaggi*.⁵⁵ L'aggiornamento del testo musicale potrebbe essere osservata e commentata secondo due prospettive diverse: da una parte l'intervento creativo di Bøddeckers è interpretabile come un ingenuo tentativo di rendere il testo più conforme ai gusti estetici e alla prassi esecutiva della seconda metà del Seicento, dall'altra parte lo stesso atto creativo risponderebbe alla necessità di fornire una valida soluzione pratica già scritta e formalizzata agli esecutori meno esperti nell'arte dell'improvvisazione e dell'ornamentazione o meno avvezzi alle agilità e peripezie vocali estemporaneamente realizzate dagli esecutori italiani. In entrambi i casi, l'intervento creativo del Bøddeckers sviluppa un diasistema linguistico che non abbatte o rinnega il testo sottostante ma lo integra e traduce l'architettura compositiva del mottetto monteverdiano in un modello culturale.⁵⁶ L'interesse suscitato dall'*Ecce sacrum paratum* in ambito germanico è confermato dalla

⁵⁰ SACRI CONCENTI | A Voce Sola Con la Partitura | DI GASPARO CASATI | Maefstro di Capella nel Duomo di Nouara | *Con Licenza de Superiori & Priuilegio* | ALL'ILL. ^{mo} SIG.^r GIO. PAOLO CACCIA DA MANDELLO | OPERA SECONDA | IN VENETIA 1641 Apreffo Bartolomeo Magni.

⁵¹ IL PRIMO LIBRO | DE | MOTETTI | CONCERTATI | A VNA, DVE, TRE, E QVATTRO VOCI, | CON VNA MESSA A QVATTRO | DI GASPARO CASATI | Maefstro di Capella nel Duomo di Nouarra. | DEDICATI | Al Molto R. P. Sig. mio Patron Collendissimo | IL P. D. ANTONIO | DA VENETIA CAMALDOLENSE. | OPERA PRIMA. | CON LICENZA DE' SVPERIORI, ET PRIVILEGIO. | IN VENETIA, | Apreffo Aleffandro Vincenti. 1643.

⁵² GHIRLANDA SACRA | SCIelta | Da diuersi Eccellentissimi Compositori de uarij Motetti à Voce sola. | Libro Primo Opera Seconda | PER LEONARDO SIMONETTI | Musico nella Capella del Ser:mio Prencipe | di Venetia in S. Marco | STAMPA DEL GARDANO IN VENETIA 1625.

⁵³ SCHAAL, *Die Kataloge*, p. 136.

⁵⁴ WALTHER, *Musicalische Lexicon*, p. 569.

⁵⁵ MONTEVERDI, *Composizioni sacre*, pp. 172-177 e 304-310. Per un confronto tra le due versioni del mottetto, rimando all'edizione critica curata da A. Delfino.

⁵⁶ SEGRE, *Semiotica filologica*, pp. 53-70.

successiva presenza del brano all'interno di un'antologia manoscritta redatta da Matthias Weckmann, organista e allievo di Heinrich Schütz, ad Amburgo non oltre il giugno del 1647 (Lüneburg – Mus.ant.pract. K.N. 206).⁵⁷

Le ultime attestazioni monteverdiane

Tra gli anni quaranta e cinquanta del Seicento l'attività editoriale rivolta alla compilazione di antologie si arresta significativamente e si concentra attorno alle figure di Ambrosius Profe, organista presso la chiesa di S. Elisabetta a Breslavia (oggi Breslau/Wrocław) e di Johann Havemann, musicista berlinese e compilatore di un unico esperimento editoriale nel 1659.

L'interesse musicale di Profe era quasi esclusivamente indirizzato verso il repertorio sacro e profano italiano contemporaneo. Come testimoniano le sue sei antologie, pubblicate tra il 1641 e il 1649, la presenza di autori germanici era limitata a poche e significative figure, la prima fra tutte fu quella di Heinrich Schütz.⁵⁸ Profe osservò le innovazioni nell'ambito del mottetto seicentesco a poche voci o a voce sola, con o senza la presenza di una coppia di violini obbligati. Egli si interessò di raccogliere delle testimonianze dalle stampe veneziane attuali, opera dei compositori più influenti dell'Italia Settentrionale e specialmente della basilica di S. Marco, da Francesco Cavalli ad Alessandro Grandi, da Pietro Andrea Ziani a Giovanni Rovetta, da Antonio Rigatti a Tarquinio Merula, le cui composizioni si trovano ordinatamente disseminate all'interno dei diversi volumi antologici. Profe inserì anche quindici composizioni di Claudio Monteverdi. Ma, se per gli altri autori marciati l'interesse era principalmente catalizzato sulla produzione sacra, nel caso di Monteverdi Ambrosius Profe si occupò di recuperare e studiare con pari attenzione le più recenti pubblicazioni sacre e profane. Tale interesse sarebbe dimostrato dal catalogo della Biblioteca Rhedigeriana, oggi conservata presso la Biblioteca Universitaria di Breslavia,⁵⁹ di cui Ambrosius Profe fu molto probabilmente responsabile durante gli anni in cui fu organista presso la chiesa di S. Elisabetta in Breslavia.⁶⁰ Il catalogo di Bohn, che comprende anche il fondo della Rhedigeriana, segnala la presenza di diverse stampe monteverdiane risalenti agli

⁵⁷ Sebbene non sia possibile stabilire una data *ante quem*, sull'ultima carta del ms. si legge: «f.160r: Soli Deo | Laus honor et | Gloria in | Sempiterna Saecula | Hamburgi 15 Junij Ao. 1647». Alexander Silbiger, che ha studiato il manoscritto, non ha potuto stabilire la paternità della firma apposta a conclusione (SILBIGER, *The Autographs of Matthias Weckmann*, p. 119).

⁵⁸ Le composizioni di Schütz presenti sono *Teutoniam dudum /Adveniunt Pascha e Ich beschwere euch* nell'*Ander Theil Geistliche Concerte* del 1641, *Du aller süssester* nel *Vierdter und letzter Theil Geistlicher Concerte* del 1646.

⁵⁹ BOHN, *Bibliographie der Musik-Druckwerke*.

⁶⁰ JEŽ, *La Biblioteca Rhedigeriana di Wrocław*, pp. 381-382. La preziosa collezione libraria di Thomas Rhediger, composta principalmente da stampe italiane raccolte durante le sue nu-

anni dieci del Seicento e anche agli anni trenta e quaranta del secolo. Vi appaiono: il volume della *Messa e Vespro* del 1610, l'edizione dell'*Orfeo* del 1615, l'*Ottavo libro di madrigali* del 1638, la *Selva morale e spirituale* del 1641, il *Concerto, Settimo libro di madrigali*, nella ristampa del 1641, la *Messa a quattro voci e salmi* del 1650 e il *Nono libro di madrigali* e le *Canzonette a due e tre voci* del 1651, entrambi editi postumi.

Profe si interessò principalmente alla produzione monteverdiana profana di madrigali e canzonette, per cui realizzò diverse elaborazioni testuali in latino.⁶¹ Il già menzionato catalogo della fiera libraria di Francoforte del 1656 avvisava dell'imminente uscita di due volumi interamente dedicati ai *contrafacta* di composizioni di Claudio Monteverdi e Orazio Vecchi ad opera dell'organista di Breslavia. Purtroppo, la raccolta non fu mai pubblicata. Allora, i diversi esempi di *contrafacta* presenti nella collana di *Geistliche Concerte* furono per Profe un laboratorio creativo su cui testare l'interesse del mercato musicale per le sue sperimentazioni.

Le due uniche composizioni che Profe inserì all'interno di una sua raccolta, senza intervenire e alterare il testo poetico o musicale, sono il *Laudate Dominum* (SV 287) per canto o tenore solo e basso continuo e il *Iam moriar mi Fili* (SV 288) per canto solo e basso continuo, entrambi collocati nel terzo volume di *Geistlicher Concerten* del 1642.⁶² L'autore scelse di inaugurare la sua antologia partendo dai due brani della *Selva morale e spirituale*, che Monteverdi stesso collocò nella sezione dedicata ai mottetti a voce sola.

Il *contrafactum* mariano può certamente essere speso nel contesto devozionale privato cattolico, mentre il testo del *Laudate Dominum*, ossia il salmo 150, ha una sua effettiva spendibilità liturgica nelle lodi festive. È interessante

merose peregrinazioni nella penisola, alla sua morte nel 1576 fu assegnata alla chiesa cittadina di S. Elisabetta, di cui Profe fu organista dal 1633 fino alla morte. Non si può escludere che lo stesso Profe, in quanto responsabile delle attività musicali della chiesa, si sia occupato di integrare la ricca collezione con le molteplici stampe seicentesche italiane che oggi vi appaiono menzionate. Lo studio di Tomasz Jeż sui cataloghi manoscritti della Biblioteca Rhedigeriana permette di riconsiderare, secondo una prospettiva sincronica, il più noto catalogo di Emil Bohn, in cui sono assenti specifici riferimenti ai singoli fondi librari.

⁶¹ Per una lettura approfondita sull'interesse di Profe per i *contrafacta* testuali profani rimando agli studi di Kristin Sponheim (SPONHEIM, *The Anthologies of Ambrosius Profe; Ambrosius Profe's sacred contrafacta*).

⁶² Dritter Theil | Geistlicher | CONCERTEN | und Harmonien, | A I. II. III. IV. V. &c. Voc. cum & sine Violinis, | & basso ad Organa: | aus den berühmtesten Italiaenischen | und andern Autoribus, so theils neben ihren eige-|nen mit noch mehren / theils auch mit andern Texten / doch ohne | der Componisten einzigen Abbruch beleet und zu Lobe Gottes / und Ge-|fallen allen Liebhabern der Music colligiret und publiciret | durch | AMBROSIUM PROFIIUM, Organisten | zu St. Elisabeth in Breslaw. | Utilitates musicae tam Vocalis, quam Instrumentalis, teste Augustino, | Thoma Aquin Basilio, Ambrosio, & c. | MUSICA excitat animos ad intentionem, ad pium affectum erga divina My-|steria: Recreat spiritus, ne torpescant, testatur promptos nos esse ad colen-|dum & laudandum Deum, nosq; exultate in Deo Vivo. Affert tristibus so-|latium, pellit malas cogitationes, & c. Et sicut tuba ad praelium animantur | milites: Ita Musica excitantur auditorium animi ad prolificandam laetitiam | spiritualem, & c. | Leipzig | Gedruck bey Henning Kölern / | In Verlegung des Auctoris und Collectoris. | Im Jahr MDCXLII.

notare come entrambi i brani non presentino corruzioni o varianti interne, nemmeno errori tipografici, abbastanza frequenti negli altri brani e più in generale nell'intera collezione antologica di Profe.⁶³ Stavolta, persino le parti del basso continuo sono proposte esattamente secondo l'edizione monteverdiana: a rigo singolo con il solo basso nel *Laudate Dominum* e in partitura ridotta a canto e basso per il *Lamento della Madonna*.

Le scelte operate da Profe rappresentano un caso interessante ed è perfettamente comprensibile, da un punto di vista commerciale, la presenza del *Lamento della Madonna*, alla luce della fama che il suo originale profano riscuoteva. Ma, in un contesto devozionale protestante come quello in cui Profe operava e per cui indirizzava le sue raccolte, è lecito domandarsi che spendibilità avrebbe potuto avere un brano indirizzato evidentemente al culto mariano, ossia verso un tema scomodo all'intero del dibattito protestante. Il contesto confessionale non doveva essere certamente secondario per Profe se l'autore delle raccolte sostituì in più occasioni i testi mariani originali con altrettanti testi più neutri.⁶⁴

Le cause religiose e confessionali giustificano, forse, l'assenza dello splendido e sofisticato mottetto per basso solo *Ab aeterno ordinata sum*, il cui testo biblico è tratto dai Proverbi 8:23-31 ed è legato alla devozione mariana. Diversi studi sui quattro mottetti presenti nella *Selva morale* hanno sottolineato la possibilità di una relazione intrinseca tra il *Lamento della Madonna*, il mottetto a basso solo *Ab aeterno ordinata sum* e il culto della Beata Vergine Maria, in particolare nel contesto della dottrina dell'Immacolata concezione e della *pietas* cattolica asburgica.⁶⁵

L'ultima composizione monteverdiana presente nelle antologie tedesche è il *Confitebor tibi domine II* (SV 266) per tre canti, due violini e basso continuo, anch'esso tratto dalla *Selva morale e spirituale*. Esso si trova all'interno dell'*Erster Theil Geistlicher Concerten* di Johann Havemann, stampato a Jena nel 1659.⁶⁶

⁶³ Profe è costretto a inserire alla fine di ogni antologia un *errata corrige* per ritrattare tutti gli errori evidenziati in fase tipografica e su cui non dev'essere stato possibile tornare indietro.

⁶⁴ Si tratta di un fenomeno non circoscritto e che interessa quasi tutti i volumi della collezione. Per citare solo qualche esempio: nel primo volume del 1641 *O salutaris hostia* di Tarquinio Merula è tramutato in *O Jesu mi dulcissime* e l'*Ave regina coelorum* di Giovanni Rovetta diventa *Nomen Jesu voluptas semper homini*, nel *Cunis solennibus* del 1646 la *Nativitas tua genitrix* di Alessandro Grandi diventa *Nativitas Christi Mediatori nostri*, volume del 1649 i due mottetti di Giovanni Rovetta, l'*Ave maris stella* e il *Salve regina* diventano *Jova Rector coeli* e *Salve mi Jesu*.

⁶⁵ WEAVER, *Divine Wisdom and Dolorous Mysteries*, pp. 245-246 e 250.

⁶⁶ Jesu Hilf! | Erster Theil | Geistlicher Concerten/| mit 1. 2. 3.4. 5. 6. Und 7. Stimmen/ theils| mit/ theils ohne Instrumenten/ nebenst ihrem gewoehnlichen| BASSO CONTINUO,| und absonderlichen | BASSO PRO VIOLONO, | aus den beruehmtesten/ Italianischen und andern Autoribus/ vornehmlich zum Lobe Gottes; denn auch | zur Fortpflanzung der Edlen Music; und zu Erweckung sonderer Andacht | bey dem Kirchen Gottesdienst; auch sonsten sehr anmuhtig zu | musiciren und nuetzlich gebrauchen | Mit sonderem Fleisse und Wuehe colligiret und zum druck befoerdert | durch | JOHANNEM HAVEMANNUM, | directorem der Churfuerstl. Brandenb. Kirchen-Music zur Dreyfaltigkeit/ | und Cantorem des

La raccolta di Havemann rappresenta, forse, l'unica antologia parte di un progetto fallimentare e sembra che il primo volume citato sul frontespizio non ebbe alcun seguito editoriale. Il progetto di Johann Havemann intendeva proseguire la decennale e fortunatissima attività di Profe e di fatto il volume era composto secondo gli stessi parametri formali e gusti estetici della collana di Breslavia. Gli autori selezionati e le raccolte scelte provenivano dallo stesso contesto italiano, abbondavano numericamente le composizioni con strumenti obbligati e il volume era equamente diviso tra mottetti su testi di libera ispirazione poetica e testi di derivazione biblica. Il *Confitebor II* sembra essere stato selezionato da Johann Havemann proprio per tali caratteristiche testuali e formali, in quanto prelude all'ultima sezione dell'antologia, composta da sette mottetti su testi tratti dai Salmi e accompagnati dalla coppia di violini obbligati.

Conclusioni

La presenza, nelle sillogi di Ambrosius Profe, dei *contrafacta* monteverdiani, tratti dal *Settimo e Ottavo libro di madrigali*, e dei brani provenienti dalla *Selva morale e spirituale* suggeriscono chiaramente l'idea che queste tre ultime fatiche editoriali ebbero una buona circolazione anche oltre i confini peninsulari. Ciò non può certamente meravigliare se si considera il contesto storico e politico in cui tali volumi presero forma e gli illustri dedicatari cui Monteverdi indirizzò le sue opere. Ad esempio, almeno gli ultimi tre libri nacquero all'ombra della famiglia Gonzaga e della casa imperiale d'Austria.⁶⁷

Il *Concerto, Settimo libro di madrigali*, è dedicato alla «Serenissima Madama Caterina Medici / Gonzaga Duchessa di Mantova di Monferato & c.» che solo due anni prima, il 12 febbraio del 1617, aveva sposato il nuovo duca di Mantova e Monferrato Ferdinando Gonzaga.⁶⁸ L'*Ottavo libro* presenta formalmente sul frontespizio la dedica «*Alla Sacra Cesarea Maestà / Dell'IMPERATOR/ FERDINANDO III*» ma la lettera interna conferma che fosse intenzionalmente rivolta al padre, che ne aveva garantito il privilegio di stampa. Ferdinando II aveva anche sposato in seconde nozze Eleonora Gonzaga, figlia del suo primo referente, il duca Vincenzo I Gonzaga⁶⁹ e a quest'ultima è anche dedicata la *Selva Morale e spirituale* del 1641 («*ALLA SACRA CESAREA MAESTA DELL'IMPERATROCE / ELEONORA / GONZAGA*»). Queste tre

Churfuerstl. Joachimsthalischen Gymnasii. | BERLIN. | In Verlegung Daniel Reichels/
Durchhaendlers daselbsten. | Gedruckt zu Jehna bey Georg Sengenwalden/ | in dem 1659
sten Jahre.

⁶⁷ STEVENS, *Claudio Monteverdi: Selva morale e spirituale* e SAUNDERS, *New Light*.

⁶⁸ FABBRI, *Monteverdi*, p. 231.

⁶⁹ FABBRI, *Monteverdi*, p. 299.

pubblicazioni riuscirono immediatamente a collocarsi sul piano internazionale ed erano presenti nell'*Indice di volumi di musica* del libraio Parstorffer, primo intermediario tra l'editoria italiana e il mercato germanico.⁷⁰

Inoltre, almeno quattordici brani tratti dalla *Selva morale* furono copiati all'interno di quell'antologia manoscritta del compositore Matthias Weckmann, di cui si è già fatto menzione, importante testimonianza della circolazione effettiva della *Selva morale* anche nella città settentrionale di Amburgo.⁷¹ Weckmann ricevette, però, la sua formazione teorica e vocale a Dresda, sotto la guida di Heinrich Schütz che fu certamente il suo principale referente per la comprensione e per la personale ricezione dello stile e dei generi italiani.

Un secondo allievo di Schütz testimonia il ruolo di modello formale e didattico svolto da Monteverdi ancora nella metà del Seicento. Si tratta di Christoph Bernhard, il compositore e teorico tedesco più noto dopo Michael Praetorius. Nel suo *Tractatus compositionis augmentatus* in cui si propone una classificazione della musica non in funzione del contesto d'uso (da chiesa, da camera o teatrale) ma in base allo stile tecnico adoperato, nel capitolo XLIII (sull'*Imitazione*), al paragrafo sei (*in stylo luxuriante communis*), Bernhard indica Monteverdi come primo inventore dello stile *luxuriante communis*, ossia lo stile della musica sacra vocale e strumentale moderna, composta, ad esempio, adoperando le dissonanze e le *licentiae*, le figure melopoetiche e le note in rapida successione.⁷²

La discreta presenza delle stampe monteverdiane all'interno del mercato librario germanico e nelle collezioni private, la circolazione manoscritta di alcune sue composizioni, il ruolo didattico e di rappresentanza attribuitogli da teorici della fama di Michael Praetorius e Christoph Bernhard sono sintomi certamente significativi dell'influenza che l'icona monteverdiana ebbe nell'ambito musicale delle più alte sfere. Ma l'osservazione del panorama musicale descritto dalle antologie germaniche, la cui spendibilità era più pratica e popolare, delinea un profilo in qualche modo diverso.

Gli obiettivi che giustificavano un'operazione commerciale complessa come la costituzione dei ricchi florilegi finora descritti potevano essere di natura didattica, oppure potevano essere funzionali all'espletamento del canto durante l'intero anno liturgico, infine, potevano essere di natura economica, poiché un'antologia permetteva di ammortizzare le spese per l'acquisto dei libri di canto nelle chiese di provincia. Le tipologie di testi proposti dovevano rispondere alle richieste del mercato locale, alle esigenze pratiche delle diverse formazioni corali e assecondare i diversi orientamenti religiosi locali. Ecco,

⁷⁰ WALTHER, *Musicalische Lexicon*, p. 420.

⁷¹ L'antologia di Weckmann contiene i tre *Laudate Dominum*, i tre *Confitebor tibi Domine*, i due *Laudate pueri* e due *Dixit Dominus*, il *Beatus vir*, i due mottetti *Laudate Domino in sanctis eius* e il *Pianto della Madonna*, infine i due *Salve Regina* tramutati in *Salve Jesu* e in *Salve mi Jesu pater misericordiae*.

⁷² «Monteverde, welcher denselben Stylum wohl erfunden und hochgebracht / andern, so vor ihm etwas dergleichen versuchet, ihr Lob unbenommen», <http://www.bassus-generalis.org/bernhard/bernhard_tractatus.html> (ultima consultazione il 13-04-2018).

dunque, che le raccolte degli anni venti e trenta tendevano a concentrare l'attenzione su una tipologia di mottetto a poche voci e basso generale, stilisticamente più contenuto e regolato secondo i parametri dello stile grave. L'attenzione si concentrava sulle raccolte di Ludovico Viadana o Giacomo Finetti, dei romani Giovanni F. Anerio, Agostino Agazzari o su compositori minori oggi dimenticati dalla storia (come Giovanni Damasceno Ufferer oppure Benigno Fontana), piuttosto che sulla circolazione dei mottetti monteverdiani, disseminati nelle antologie italiane. Le complessità tecniche della sua musica probabilmente superavano le possibilità dei cantori locali e ancora negli anni quaranta e cinquanta del Seicento Monteverdi rappresentava indiscutibilmente un esempio teorico su cui plasmare il proprio stile ma costituiva con difficoltà un terreno pratico su cui cimentarsi.

BIBLIOGRAFIA

- ADRIO, A., *Die Anfänge des Geistlichen Konzerts*, Junker und Dünnhaupt, Berlin 1935 (Neue deutsche Forschungen, Abt. Musikwissenschaft, 1).
- ARNOLD, D., *A Venetian Anthology of sacred Monody*, in *Florilegium Musicologicum, Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing 1988.
- BOHN, E., *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchen Musik und der Königlichen und Universitätsbibliothek zu Breslau aufbewahrt werden. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert von Emil Bohn*, Commissions-Verlag von Albert Cohn, Berlin 1883.
- BRAUN, W., *Bemerkungen zu den "Nordhäusischen Concerten" von 1637/1638*, «Schutz Jahrbuch», 25 (2003), pp. 85-104.
- CARACI VELA, M., *Madrigali nel tempo: diasistemi monteverdiani*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive, atti del convegno Mantova, 21-24 ottobre 1993*, a cura di P. Besutti, T.M. Gialdroni e R. Baroncini, Olschki, Firenze 1998, pp. 133-145.
- DIAMANDI, S. – PAPP, A., hrsg. von, *Codex Caioni saeculi XVII*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, Bucarest 1993 (Musicalia Danubiana, 14).
- HESBERT, R.-J. – PREVOST, R., a cura di, *Corpus Antiphonarium Officii [CAO]*, 6 voll., Roma, Herder 1963-1979 («Rerum Ecclesiasticarum Documenta, Series Maior, Fontes»).
- FABBRI, P., *Monteverdi*, EDT, Torino 1985.

- FÉTIS, F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et c., Paris 1867.
- FISCHER, A., *Music, Piety, and Propaganda: The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- FORSTER, M., *Catholic Revival in the Age of the Baroque. Religious Identity in Southwest Germany, 1550-1750*, Cambridge University Press, New York 2001 (New Studies in European History).
- GISELBRECHT, E., *Crossing Boundaries: The Printed Dissemination of Italian Sacred Music in German-speaking Areas (1580-1620)*, Ph.D. diss., University of Cambridge, King's College, Cambridge 2012.
- GÖHLER, A., *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564-1759 angezeigten Musikalien. Angefertigt und mit Vorschlägen zur Förderung der musikalischen Bücherbeschreibung begleitet von Dr. Albert Göhler, Fritz A. M. Knuf*, Hilversum, 1965.
- GRENDLER, P.F., *The Jesuits and Italian Universities. 1548-1773*, The Catholic University of America Press, Washington 2017.
- JETZ, T., *La Biblioteca Rhedigeriana di Wroclaw (Breslavia): una collezione unica delle stampe italiane del primo Seicento*, in *Barocco Padano 7, Atti del XV Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Milano 14-16 luglio 2009*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, A.M.I.S. (Antiquae Musicae Italicae Studiosi), Como 2012 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. – Como, Università del Sacro Cuore – Milano).
- LEOPOLD, S. – STEINHEUER, J., hrsg. von, *Claudio Monteverdi und die Folgen: Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, Bärenreiter, Kassel 1998.
- LEWIS HAMMOND, S., *Editing Music in Early Modern Germany*, Ashgate 2007.
- MONTEVERDI, C., *Composizioni sacre. Antologia*, a cura di A. Delfino, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona 2010 (Opera omnia. Edizione nazionale a cura della Fondazione Claudio Monteverdi).
- PACETTI, D., *Gli scritti di San Bernardino da Siena*, in *S. Bernardino da Siena. Saggi e ricerche pubblicati nel quinto centenario della morte (1444-1944)*, Società editrice «Vita e pensiero», Milano 1945 (Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, nuova serie, 6).
- PIPERNO, F., *La sinfonia strumentale del primo Seicento I*, «Studi Musicali», 4 (1975), Olschki, Firenze (Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Roma) pp. 145-168.
- PIPERNO, F., *Madrigal Anthologies by Northern Printers and Monteverdi*, in LEOPOLD – STEINHEUER, hrsg., *Claudio Monteverdi und die Folgen*.

- PRAETORIUS, M., *Syntagma musicum III*, transl. and ed. J.T. Kite-Powell, Oxford University Press, Oxford 2004.
- ROCHE, J., *What Schütz Learnt from Grandi in 1629*, «The Musical Times», 113/1557 (1972), pp. 1074-1075.
- ROSE, S., *Publication and the Anxiety of Judgement in German Musical Life of the Seventeenth Century*, «Music & Letters», 85/1 (2004), pp. 22-40.
- ROSE, S., *The Mechanism of the Music Trade in Central Germany, 1600-1640*, «Journal of the Royal Musical Association», 130/1 (2005), pp. 1-37.
- SAUNDER, S., *New Light on the Genesis of Monteverdi's Eight Book of Madrigals*, «Music & Letters», 77 (1996), pp. 183-193.
- SCHAAL, R., *Georg Willers Augsburger Musikalien-Lagerkatalog von 1622*, «Die Musikforschung», 16/2 (1963), pp. 127-139.
- SCHAAL, R., *Die Kataloge des Augsburger Musikalien-Händlers Kaspar Flurschütz 1613-1628*, *Quellenkataloge zur Musikgeschichte Herausgegeben von Richard Schaal*, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1974.
- SEGRE, C., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Einaudi, Torino 1979.
- SILBIGER, A., *The Autographs of Matthias Weckmann: A Reevaluation*, in *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV, Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen 10-14 November 1985*, eds. A.Ø. Jensen and O. Kongsted, Engstrøm & Sødring, Copenhagen 1989, pp. 117-45
- SPONHEIM, K.M., *The Anthologies of Ambrosius Profe (1589-1661) and the Transmission of Italian Music in Germany*, Ph.D. diss., Yale University 1995.
- SPONHEIM, K.M., *Ambrosius Profe's sacred contrafacta of Monteverdi's madrigals*, in LEOPOLD – STEINHEUER, hrsg., *Claudio Monteverdi und die Folgen*.
- STEVENS, D., *Claudio Monteverdi: Selva morale e spirituale*, in *Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo: Relazioni e Comunicazioni*, a cura di R. Monterosso, Verona, Valdona 1969, pp. 423-434.
- WALTHER, J.G., *Musikalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek*, Deer, Leipzig, 1732 (rist. anast. a cura di Richard Schaal, Bärenreiter, Kassel, 1953, Documenta Musicologica, Druckschriften-Faksimiles, 3).
- WEAVER, A., *Divine Wisdom and Dolorous Mysteries: Habsburg Marian Devotion in Two Motets from Monteverdi's Selva morale et spirituale*, «The Journal of Musicology», 24/2 (2007), pp. 237-271.

- WOLF, U., *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, Merseburger, Kassel 1992.
- WOLLNY, P., *The Distribution and Reception of Claudio Monteverdi's Music in Seventeenth-century Germany*, in LEOPOLD – STEINHEUER, hrsg., *Claudio Monteverdi und die Folgen*.
- WOLLNY, P., *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*, Ortus Musikverlag, Beeskow 2017 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik ist eine Publikationsreihe der Mitteldeutschen Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V., 5)



NOTA BIOGRAFICA Valeria Mannoia è iscritta al Dottorato in Scienze del testo letterario e musicale presso l'Università di Pavia (Cremona). Per le sue ricerche si sta occupando di indagare il repertorio mottettistico italiano pubblicato nelle antologie sacre tedesche del XVII secolo. Si interessa di prassi storicamente informata e si è diplomata in violino barocco con Stefano Montanari presso il Conservatorio di Verona.

BIOGRAPHICAL NOTE Valeria Mannoia is a PhD student in Science of the literal and musical text at the University of Pavia (Cremona). She is researching the Italian motet collected in sacred anthologies published in the German speaking countries during the XVII century. She is interested in the historical performance practise, especially in the baroque repertoire and she is also graduated in Baroque violin with Stefano Montanari at the Conservatory of Verona.