

Domenica 12 ottobre - Sassuolo, Chiesa di S. Giuseppe - ore 17 - fuori abbonamento

ORGANO & CEMBALO PER GLI ESTENSI

STEFANO INNOCENTI

organo Antonio Colonna (1655)

cembalo di Albertino Vanini, copia di un Carlo Grimaldi (1697)

all'organo

MICHELANGELO ROSSI (1602-1656)

Toccata in do

JACOBO FOGLIANO (1468-1548)

Ricercare primo

MICHELANGELO ROSSI

Toccata sesta

GIULIO SEGNI (1498-1561)

Ricercare terzo

MICHELANGELO ROSSI

Due correnti

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

Toccata sesta in la maggiore *per l'organo e cembalo dov'è arpeggio, su l'organo è tenuta*
(Allegro – Presto – Partita alla lombarda – Fuga)

al clavicembalo

MICHELANGELO ROSSI

Toccata quarta

GIOVANNI BATTISTA VITALI (1632 – 1692)

Passogallo

ALESSANDRO SCARLATTI

Toccata quinta in re minore (Allegro – Aria alla francese)

MICHELANGELO ROSSI

Toccata quinta

Partite sopra la Romanesca

Toccata settima

ALESSANDRO SCARLATTI

Follia



Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *La Vergine presenta Gesù a San Felice Cappuccino*
Modena, Galleria Estense (foto A.F.S.Mo)

Jacopo Fogliano, modenese, fu organista del Duomo della sua città e compositore di musiche polifoniche vocali; fu importante soprattutto per aver sviluppato il Ricercare, genere impostosi con Marcantonio Cavazzoni e affinato nelle mani di suo figlio Gerolamo. Fu maestro d'organo del modenese Giulio Segni, celebre suonatore di strumenti a tastiera. La maggior parte dei ricercari di quest'ultimo furono inclusi nella *Musica Nova*, pubblicata a Venezia nel 1540, sorta di antologia di composizioni "accomodate per suonar sopra organi et altri strumenti". I suoi ricercari rappresentano una testimonianza significativa dello svincolarsi di tale forma dalla struttura primitiva a carattere improvvisativo per assumere la forma di composizione elaborata su uno o più temi, che si troverà in seguito in Andrea Gabrieli e in Claudio Merulo.

Di Giovanni Battista Vitali, capostipite di una famiglia di musicisti suonatori prevalentemente di strumenti ad arco attivi soprattutto a Modena alla corte di Francesco II d'Este, questo Passagallo (corruzione di Passacaglia), brano molto cromatico per tastiera, è testimonianza di una notevole ricercatezza compositiva, che fa supporre una propensione dell'autore per un sistema di accordatura tendente all'equabile.

Michelangelo Rossi, genovese di nascita, visse soprattutto a Roma, ma fu attivo come clavicembalista alla corte di Francesco I d'Este per due anni. Le sue toccate, pubblicate presumibilmente attorno al 1630, rivelano una conoscenza, nel loro sbalorditivo cromatismo (esse sono tuttavia scritte per una tastiera di 45 note e con alterazioni che non vanno oltre quelle consentite dal tradizionale temperamento mesotonico), dei madrigali di compositori quali Gesualdo e Sigismondo d'India, anch'esso a Modena negli stessi anni. Altri aspetti importanti di queste toccate sono una teatrale ricchezza di effetti "a sorpresa" e una magnifica spettacolarità, presumibilmente collegabili all'esperienza visiva delle architetture barocche

berniniane che nascevano in quegli anni a Roma durante il papato di Urbano VIII Barberini. Oltre a 14 toccate Michelangelo Rossi ha lasciato per il cembalo 10 correnti e le *Partite sopra la Romanesca*.

Alla Biblioteca Estense di Modena è conservato il *Manoscritto Campori* che costituisce una delle più importanti fra le numerose fonti dell'opera di Alessandro Scarlatti. Le toccate in esso contenute, come svela lo stesso titolo del documento che porta la parola *Lezioni*, avevano uno scopo apparentemente didattico – la prima di esse è diligentemente diteggiata – ma certamente l'autore intendeva dare sfoggio anche di una tecnica compositiva personale. La scrittura a "moto perpetuo" con diminuzioni alternativamente affidate alle due mani in cui il gesto assume importanza quanto il risultato sonoro, l'assimilazione del linguaggio violinistico e la sua trasposizione alla tastiera, sono tra gli elementi che il figlio Domenico svilupperà nella sua straordinaria esperienza compositiva ed esecutiva al cembalo.

Le virtuosistiche e note variazioni sul tema della *Follia* non sono incluse nel manoscritto estense, ma costituiscono la parte terminale della *Toccata prima* del manoscritto conservato a Napoli; presentano la peculiarità di terminare sulla dominante: "testo aperto" che permette all'esecutore di concluderle a proprio piacimento.

STEFANO INNOCENTI

Fiorentino, titolare del settecentesco organo Serassi della Reggia di Colorno, svolge attività concertistica all'organo e al clavicembalo, con una predilezione per gli strumenti storici e un repertorio che, partendo dal '500, non esclude le composizioni del 2000. Ha suonato in tutta Europa, negli Stati Uniti, in Canada, in Brasile e in Giappone e ha inciso per le etichette Erato, Ricordi, Victorie Music, La Bottega Discantica; alcuni dei suoi CD sono dedicati ad Andrea Gabrieli, a Haendel, all'Ottocento italiano, ai concerti per

organo e orchestra di Paër e di Salieri, al clavicembalo, a tutte le sonate di Giovanni Benedetto Platti.

Invitato a inaugurare, dopo il restauro, molti organi antichi, fra cui quelli bolognesi di San Petronio e il Gabler di

Weingarten, ha tenuto corsi d'interpretazione presso le Accademie di Pistoia, di Romainmotier (Svizzera) e di Toulouse. Dal 1970 insegna organo e composizione organistica al Conservatorio di Parma.



Benedetto Gennari, *Ritratto di Ricciarda Cybo Gonzaga contessa di Novellara*
Modena, Galleria Estense (foto Vittorio Negro)

Venerdì 17 ottobre - Modena, Duomo - ore 21

CANTAR LONTANO ANIMA MEA LIQUEFATA EST

(Voci, spazio e suggestioni della musica religiosa italiana del sec. XVII)

ENSEMBLE CANTAR LONTANO

direzione Marco Mencoboni
Nuova produzione del Festival

Emanuela Galli	soprano
Roberta Giua	soprano
Caterina Calvi	contralto
Gianpaolo Fagotto	tenore
Marcello Vargello	basso
Vittorio Zanon	organo
Marco Mencoboni	clavicembalo, organo e direzione musicale

E(?) SONCINO (sec. XVI-XVII)	Chromatica [Ricerca cromatica]
CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)	Exulta filia Sion, a canto solo
ANTIPHONA REGINA CAELI	
IGNAZIO DONATI (1575-1638)	Benedictus Dominus, a quattro voci Ego flos campi, a due canti O altitudo divitiarum, a voce sola Iubilate Deo, a quattro canti
LUIGI BATTIFERRI (1614-1682)	Vola de libano, a canto solo
GIROLAMO DIRUTA (1550 ca -1610 ca)	Canzona detta L'Albergona
ANTIPHONA AVE REGINA CAELORUM	
IGNAZIO DONATI	Cantate Domino, a cinque voci
GIOVANNI FELICE SANCES	Stabat Mater, a canto solo
IGNAZIO DONATI	Anima mea liquefacta est, a quattro voci
LUIGI BATTIFERRI	Salve regina, a due canti
IGNAZIO DONATI	Beatus Vir, a cinque voci
ANTIPHONA SALVE REGINA	

Fonti

- E (?) Soncino. Non vi sono fonti bibliografiche sull'autore.
- Ignazio Donati. *Ignatii Donati Ecclesiae Metropolitanae Urbini Musicae Praefecti. Sacri Concentus unis, binis, ternis, quaternis, & quinis vocibus, una cum parte organica*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1612.
Il secondo libro de motetti a voce sola di Ignazio Donati maestro di cappella del Duomo di Milano, opera decimaquarta, In Venetia appresso Alessandro Vincenti 1636
- Girolamo Diruta. *Seconda parte del Transilvano. Dialogo diviso in quattro libri...* Venezia, 1609-10.
- Luigi Battiferri. *Messa et salmi concertati a tre voci cioè Alto, Tenore e Basso, con Mottetti, Letanie & Salve Regina a Due, & Tre voci di Luigi Battiferri da Sascorbara Maestro di Cappella nella città di Sant'Angelo in Vado. Opera seconda*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1642.
- Giovanni Felice Sances. *Mottetti a voce sola di Giovanni Felice Sances, musico dell'Augustissimo e Invittissimo Imperatore Ferdinando III dedicati alla Sacra Cesarea Maestà dell'Imperatrice Eleonora*, Venezia, Bartolomeo Magni 1643.

EXULTA FILIA SION
Exulta filia Sion
Lauda filia Jerusalem
Ecce Rex tuus Sanctus
Ecce mundi salvator venit
Omnes gentes plaudite manus
Iubilate Deo
In voce exultationis
Laetentur caeli
Exultet terra
In voce exultationis
Quia consolatus est
Dominus populum suum
Redemit Hierusalem
Exulta filia Sion
Lauda filia Jerusalem.
Alleluja.

BENEDICTUS DOMINUS

Benedictus Dominus die quotidie
prosperum iter faciat nobis Deus salutarum
nostrarum
Vias tuas Domine demonstra nobis
Et semitas tuas edoce nos et de Sion tuere
eos ad custodiendas iustificationes tuas
Erunt prava indirecta et asperas in vias
planas
Angelis suis Deus mandavit de te
Ut custodiant te in omnibus viis tuis.

EGO FLOS CAMPI

Ego flos campi
et lilium convallium,
Sicut lilium inter spinas, sic, amica mea,
inter filias.
Sicut malum inter ligna silvarum
Sic dilectus meus inter filios,
Sub umbra illius quam desideraveram
Sedi et fructus eius dulcis gutturi meo.

O ALTITUDO DIVITIARUM

O altitudo divitiarum sapientiae et scientiae
Dei
Quam incomprehensibilia sunt iudicia eius
et investigabiles viae eius.

IUBILATE DEO

Iubilate Deo omnis terra et exultate et

Esulta figlia di Sion
Esulta figlia di Gerusalemme
Ecco il tuo Santo Re
Ecco, viene il Salvatore del mondo.
Battete le mani genti tutte
Gioite al Signore con voce esultante.
Siano lodati i cieli
Esulti la terra con voce esultante.
Perché il popolo è consolato dal suo Salvatore.
Redimiti Gerusalemme.
Esulta figlia di Sion
Esulta figlia di Gerusalemme.
Alleluia.

Dio benedetto rendi per noi prospero giorno per
giorno il cammino della nostra salvezza.
Mostraci i tuoi sentieri
E da Sion veglia sui tuoi ministri.
Le malvagità saranno raddrizzate e lungo le
strade aspre e piane
Dio mandò da te i suoi angeli
Per custodirti in tutto il tuo cammino.

Io sono un fiore di campo e un giglio delle valli.
Come un giglio tra le spine,
così la mia amata tra fanciulle.
Come un melo tra gli alberi del bosco,
così il mio diletto tra fanciulli.
Sotto la sua ombra, che avevo desiderato, sedetti
e il suo frutto è dolce al mio palato.

O impenetrabili ricchezze della sapienza e della
scienza di Dio
Quanto sono impenetrabili i suoi giudizi e
insondabili le sue vie.

Celebrate il Signore in tutta la terra con canti di

psallite
 In tubis ductilibus et voce tubae corneae
 Moveatur mare et plenitudo eius orbis
 terrarum
 Qui habitant in eo si montes exultabant a
 conspectu Domini
 Iudicabit orbem terrarum in iustitia et
 populos in aequitate.

VOLA DE LIBANO

Vola de Libano sponsa Ecclesia,
 vola carissima de cubilibus Padronuum,
 vola.
 Coronaberis ad gaudia, ad palmas, ad
 triumphos, advola.
 Elevatum est signum in nationibus,
 Crux sancta salvatoris nostri, et dispersa sunt
 castra tenebrarum.
 Dominus quasi vir pugnator omnipotens
 nomen eius.
 In cruce potentias arcum confregit, in Cruce
 conquassavit inimicos.
 Quis similis tui in fortibus Domine, quis
 similis tui terribilis atque laudabilis.
 Dux fuisti in misericordia populo tuo, quem
 redemisti dextera tua magnificata est in
 fortitudine dextera tua clavis confixa
 fulminavit abissum.
 O admirabilis potentia crucis.
 Adoramus te.
 O formidabilis fortitudo Crucifixi.
 Glorificamus te.
 O triumphalis gloria Redemptoris.
 Benedicimus, gratias agimus tibi.
 Tu salus, tu virtus, tu pax, tu vita, tu
 presidium.
 Tu bona, tu pia, tu lux, tu via, tu scala Caeli.
 Pone me iuxta te si consistant contra me
 castra non timebo mala, non timebo.
 Sperabo Triumphabo.

CANTATE DOMINO

Cantate Domino canticum novum
 Iubilate Deo in voce exultationis
 Qui suscepisti misericordiam eius in medio
 templi sui
 Inter lapides et muros sanctos Hierusalem in
 sanctuario Dei nostri
 Cuius laudes resonastis et cantabiles fecistis
 iustificationes eius

gioia, esultate
 E cantate salmi accompagnati da docili trombe,
 e al suono
 Di una tuba d'avorio si muova il mare, la
 moltitudine dell'universo
 E quelli che vi abitano, qualora i monti abbiano
 esultato al cospetto del Signore,
 Egli giudicherà tutta la terra in giustizia e i
 popoli in equità.

Vola dal Libano Chiesa sposa,
 vola carissima dai giacigli dei padroni, vola.
 Sarai coronata alle gioie, alle lodi ed ai trionfi,
 vola.
 È stato innalzato un segno in tutte le terre,
 la Croce santa del nostro salvatore ed è stato
 disperso il dominio delle tenebre.
 Il Signore come gran combattente, onnipotente
 il suo nome.
 Nel segno della croce annientò la potenza delle
 armi, sulla croce abbatté i nemici.
 Chi simile a te con i forti Signore, chi come te
 terribile e degno di lode.
 Fosti guida nella misericordia al popolo tuo che
 hai redento, la tua destra è stata magnificata
 nella sua fortezza, la tua destra, trafitta con i
 chiodi, ha fulminato l'abisso.
 O meravigliosa potenza della croce.
 Adoriamo te.
 O formidabile fortezza del crocefisso.
 Ti glorifichiamo.
 O trionfale gloria del Redentore.
 Ti benediciamo, ti rendiamo grazie.
 Tu salvezza, tu valore, tu pace, tu vita, tu
 presidio.
 Tu valida, tu pia, tu luce, tu via, tu scala del
 cielo.
 Ponimi presso di te, e se insisterà contro di me
 la milizia del male non temerò, non temerò i
 mali, non avrò paura.
 Avrò speranza, trionferò.

Cantate al Signore un canto nuovo
 Inneggiate a Dio con voce d'esultanza
 Voi che avete ricevuto la sua misericordia in
 mezzo al suo tempio.
 Tra le pietre e i muri sacri di Gerusalemme, nel
 santuario del Dio nostro
 Le cui lodi risonaste e cantaste i suoi misteri
 Nel luogo del vostro pellegrinaggio.



Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *La Madonna con San Giovanni Evangelista e San Gregorio*
 Modena, Chiesa di San Vincenzo

In loco perenigrationis vestra
Iubilare Deo et psallite Domino in cithara
Et voce psalmi in tubis ductilibus et voce
tubae cornae
In conspectu Regis Domini cantantes in
cordibus vestris. Alleluia.

STABAT MATER

Stabat mater dolorosa
juxta Crucem lacrimosa
dum pendebat Filius;
cuius animam gementem,
contristantem et dolentem
pertransivit gladius.
O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!
Quae morebat et dolebat
et tremebat cum videbat
Nati poenas incliti!
Quis est homo qui non fletet
Christi matrem si videret
in tanto supplicio?
Quis non posset contristari
piam Matrem contemplari
dolentem cun Filio?
Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum;
vidit suum dulcem Natum
morientem, desolatum
dum emisit spiritum.
Eja, Mater, fons amoris
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam;
fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.
Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
cordi meo valide;
tui nati vulnerati
tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide.
Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
donec ego vixero,
Juxta Crucem tecum stare,
te libenter sociare
in planctu desidero.
Virgo virginum praeclara,

*Innegiate a Dio, intonate canti al Signore con
la cetra
E con voce salmodiante nelle docili trombe e con
suono di tuba d'avorio
Al cospetto del Signore Dio, cantando nei vostri
cuori. Alleluia.*

*Tutta immersa nel dolore,
sta la madre in lacrime.
Una spada acuminata,
già da tempo profetata,
le trafigge l'anima.
Oh! l'angoscia e la distretta
della donna benedetta
madre dell'Altissimo.
Quante lacrime e lamenti
nell'assistere ai tormenti
del suo divin Figlio!
Chi potrà frenare il pianto
nel vedere in tale schianto
la beata Vergine?
Chi la madre addolorata
con il Figlio suo associata
guarderà impassibile?
Vede il Figlio tanto amato
per le colpe flagellato
del suo stesso popolo.
Vede il dolce Figlio in croce
mentre soffre pena atroce
esalar lo spirito.
Salve, fonte dell'amore
fa ch'io provi il tuo dolore,
fammi con te piangere.
Il mio cuore sia fervente
verso Cristo sofferente,
Salvatore amabile.
Siano impresse nel mio cuore
le ferite del Signore
sul duro patibolo.
Delle pene che ha provato
il tuo Figlio si piagato fa ch'io sia partecipe.
Possa anch'io con te soffrire
e con Cristo compatire
fino al giorno ultimo.
Alla croce stare accanto
ed unirmi a te nel pianto,
madre mia, desidero.
Salve, Vergine preclara;
tua bontà non sia avara
voglio con te piangere;*

mihi iam non sis avara:
fac me tecum plangere;
fac ut portem Christi mortem,
passionis eius sortem
et plagas recolare.
Fac me plagis vulnerari,
Cruce fac inebriari
ob amorem Filii,
Inflammatum et accensum
per te, Virgo, sim defensus
in die iudicii.
Fac me Cruce custodiri,
morte Christi praemuniri,
confoveri gratia.
Quando corpus morietur,
fac ut animae donetur
Paradisi gloria.
Amen.

ANIMA MEA LIQUEFATA EST

Anima mea liquefata est
ut dilectus meus locutus est.
Quaesivi et non inveni.
Vocavi et non respondit mihi.
Adiuro vos Filiae Ierusalem
si inveneritis dilectum meum ut annuntietis ei
quia amore languo.

SALVE REGINA

Salve Regina mater misericordiae
Vita dulcedo et spes nostra salve
Ad te clamamus exules filij Evae
Ad te suspiramus gementes et flentes in haec
lacrimarum valle.
Eia ergo advocata nostra illos tuos
misericordes oculos ad nos converte
Et Jesum benedictum tractus ventris tui
nobis post hoc exilium ostende
O clemens o pia o dulcis o Virgo Maria.

BEATUS VIR

Beatus Vir qui inventus est sine macula
Et qui post aurum non abiit nec speravit in
pecuniae thesauris.
Quis est hic et laudabimus eum, fecit enim
mirabilia in vita sua.

*Del Signor portar la morte,
aver parte alla sua sorte,
le sue piaghe accogliere,
Delle piaghe esser segnato,
della croce inebriato,
del sangue purissimo.
E nel giorno del guidizio
ch'io non cada a precipizio
nell'eterno carcere.
Quando un dì dovrò morire
possa, Cristo, a te venire,
per tua madre amabile.
E, se il corpo avrà la morte,
giunga l'anima alle porte
dell'eterna patria.
Amen*

*La mia anima si è sciolta
appena l'amato mio ha parlato.
Ho cercato e non ho trovato.
Ho chiamato e non mi ha dato risposta.
Scongiuro voi, Figlie di Gerusalemme,
se avete trovato il mio amato, di raccontargli
che languo d'amore.*

*Salve regina, madre di misericordia,
Vita, dolcezza, speranza nostra, salve.
A te ricorriamo noi esuli, figli di Eva
A te sospiriamo gementi e piangenti in questa
valle di lacrime.
Orsù dunque, avvocata nostra, rivolgiti a noi gli
occhi tuoi misericordiosi
E mostraci, dopo questo esilio, il frutto
benedetto del tuo seno, Gesù.
O clemente, o pia, o dolce vergine Maria.*

*Beato l'uomo senza macchia
Che non si perde dietro l'oro, né confida nelle
gioie della ricchezza.
Quale egli sia noi lo loderemo, infatti ha
compiuto meraviglie nella sua vita.*

L'ILLUSIONE SONORA

"Delectatio" e "utilitas".

"... si harmonicae delectationis, et utilitatis ex meis Concentibus aliquid Mundo emanarit, ...". Ignazio Donati, *Sacri Concentus Vnis, Binis, Ternis, Quaternis, & Quinis Vocibus, Vnà cum parte Organica...* Venetiis, Apud Iacobum Vincentium, 1612, Lettera dedicatoria.

Se volessimo indicare i termini essenziali e riassuntivi atti a connotare l'esperienza musicale di Ignazio Donati, dovremmo ricorrere alle espressioni dallo stesso autore impiegate nella lettera dedicatoria che apre i *Sacri Concentus* del 1612: l'allusione discreta all' "harmonica delectatio" e all' "utilitas" non costituisce certo un'enunciazione programmatica, eppure non si può negare che in tal modo, ponendo la propria silloge d'esordio sotto il segno del diletto e dell'utilità, Donati renda un'esplicita dichiarazione di modernità. L'inclinazione per quella che Adriano Banchieri chiamerà la "dolcezza dilettevole" (*Lettere armoniche ...* In Bologna, per Girolamo Mascheroni, 1628, p. 107) e l'intenzione divulgativa sono infatti connaturate al gusto dei "moderni", da un lato desiderosi di "porgere diletto alla maggior parte" (*Cartella musicale nel Canto Figurato Fermo, & Contrapunto ... Nouamente in questa Terza impressione ridotta dall'antica alla moderna pratica ...*, In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti, 1614, p.165), dall'altro solleciti del "commodo" di cantori, strumentisti e maestri di cappella. Esigenze analoghe convergono nell'invenzione, esposta con cura nei *Sacri Concentus*, del "cantar lontano", particolarissima modalità esecutiva che pone voci isolate in punti diversi e lontani dello spazio architettonico, e che proprio per il suo "scostarsi dall'ordinario" è coscientemente accompagnata da soluzioni notazionali atte a renderla più facilmente praticabile. Simili inclinazioni si riscontrano nell'opera monodica, unicamente "sacra", di Donati, in cui il canto «"a voce sola", coltivato per le intrinseche virtù suggestive, è proposto quale eminente esercizio d'arte vocale e interpretativo. All'inizio e al culmine d'una

mobilissima e feconda carriera, nell'opera prima e nell'ultima di Ignazio Donati (i *Sacri Concentus*, del 1612, e *Il Secondo Libro de Motetti a Voce sola*, del 1635) riconosciamo, esemplarmente delineati, i caratteri più innovativi e maturi della musica sacra italiana del primo Seicento: l'attitudine sperimentale e divulgativa, la cura per l'allestimento della rappresentazione, la particolare considerazione dello spazio come elemento primario del processo di concertazione, la ricerca di controllati effetti sonori unita a una resa affettuosa del testo.

"A MODO DI TANTI CHORI"

La disposizione separata di voci soliste nello stile concertato a poche voci, che Donati designa con la suggestiva espressione di "cantar lontano", ha radici, palesi e dichiarate, nella tradizione cinquecentesca dei "cori spezzati". Nasce e si sviluppa in quest'ambito la prassi di dislocare le sorgenti sonore nello spazio architettonico, onde ottenere effetti rilevanti di magnificenza o illusionismo. Col nuovo secolo il prestigio dello stile policorale non viene meno, anzi si intensifica, arricchendosi grazie all'apporto del nuovo linguaggio concertante. In seguito a tale prestigio nasce anche l'idea di trasferire questa modalità esecutiva al concerto a due, tre e quattro voci, con relativa sostituzione di distinte e isolate voci alle autonome e separate compagini corali. Idea che non appartiene dunque a Donati, responsabile se mai d'una sua esasperazione: in essa dobbiamo scorgere inoltre un aspetto della tendenza più ampia a ridurre stilemi e modi policorali alle dimensioni del concerto sacro a poche voci. All'inizio del secolo Adriano Banchieri riconosce nei *Cento Concerti Ecclesiastici* di Lodovico da Viadana (1602) l'archetipo dello stile concertante a poche voci: "Negli concerti organici graziosa invenzione è stata quella di Lodovico Viadana (sì come afferma egli nella introduzione degli suoi *Cento concerti ecclesiastici*) in far cantare una voce sola, due e tre, con stile recitativo, e

consonante, in maniera, che sopra un basso continuato, si sentono le parole distinte; cosa in vero di somma sodisfazione all'organista, cantori e audienti; e che tale stile sia grato lo scorgiamo negli moderni compositori, che di giorno in giorno viene ornato di soavissime invenzioni [...]" (*Conclusioni nel suono dell'Organo ... Nouellamente tradotte, & Dilucidate in Scrittori Musici, & Organisti Celebri. Opera Vigesima ...*, In Bologna, per gli Heredi di Gio. Rossi, 1609, p.19). È nota la motivazione contingente di questa "nuova invenzione commoda per ogni sorte di cantori, e per gli organisti" (così nel testo frontespiziale dei lodoviciani *Cento Concerti Ecclesiastici, A Vna, a Due, a Tre, & a Quattro voci. Con il suo Basso continuo per Sonar nell'Organo. Nuoua inuentione commoda per ogni sorte de Cantori & per gli Organisti ... Opera Duodecima*. In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti, 1602): la mancanza di un repertorio solistico, che costringeva i cantanti desiderosi di "cantare in un Organo o con tre voci, o con due, o con una sola" ad «"appigliarsi ad una o due, o tre parti, di motetti a cinque, a sei, a sette, e anche a otto, [...]"», con risultati evidentemente insoddisfacenti. La natura essenzialmente pratica della raccolta lodoviciana determina la sua qualità stilistica dominante: il concerto sacro per poche voci (anche nella sua veste monodica) appare come riduzione di una testura più ampia, polifonica o, più raramente, policorale, conformemente a procedimenti modernamente indicati coi termini di "polifonia ridotta" (o "concisa") e "policoralità ridotta" (le espressioni "reduzierten Mehrstimmigkeit" e «"reduzierten Mehrchorigkeit" sono in Adam Adrio, *Die Anfänge des Geistlichen Konzerts*, Berlin, Junker und Dunnhaupt, 1935). Nella polifonia ridotta le voci si presentano come parti di una testura polifonica più ampia, solo parzialmente realizzata vocalmente, e ricostituita grazie all'intervento d'uno strumento di fondamento (organo, clavicembalo, chitarrone e simili). La policoralità ridotta

trasferisce al concerto a due o quattro parti, più raramente a tre, stilemi propri dell'assetto policorale, assimilando le voci, singole o in coppia, ai cori spezzati della tradizione veneziana e, più in generale, padana. Nei concerti a due le voci (sovente una coppia di voci eguali) si alternano scambiandosi i medesimi motivi (il più delle volte all'unisono) e ricongiungendosi al termine di sezioni testuali; in quelli a quattro (solitamente due soprani o due tenori e due bassi) l'alternanza e il ricongiungimento riguardano coppie vocali simmetricamente disposte. Il trasferimento è in qualche modo facilitato dalla tecnica compositiva policorale, fondata soprattutto sulle parti esterne, con parti interne di riempimento (*Aussenstimmensatz*). Mentre Viadana sfrutta a fondo le possibilità di riduzione da modelli polifonici, esempi di policoralità concisa si riscontrano, nei *Cento concerti*, solo in un piccolo gruppo di composizioni a due e a quattro voci. Il gusto concertante del Viadana ha naturalmente modo di manifestarsi anche sul piano della prassi esecutiva: nell'avvertimento undecimo premesso ai *Cento Concerti*, l'ultimo della celebre prefazione, egli sconsiglia l'impiego di *pueri cantores* a ragione della loro "poca grazia" e perché "si è atteso alla lontananza, per rendere più vaghezza". Il passo è degno di nota perché lascia intendere una speciale cura per le qualità degli esecutori (frequente nei moderni compositori) e una predilezione per la distribuzione delle fonti sonore, secondo una prassi solitamente destinata a composizioni di volume fonico più ampio. Già in Lodovico, dunque, il trasferimento dal concerto policorale a quello a poche voci assume due aspetti: il primo dei quali è relativo allo stile, il secondo alla concertazione. È interessante notare come queste due strade coincidano solo parzialmente: se da un lato opere che utilizzano a fondo la tecnica policorale ridotta non prescrivono particolari modalità di concertazione (è il caso dei concerti ecclesiastici pubblicati tra il 1604 e

il 1610 dal viadanese Giacomo Moro), dall'altro opere in cui la disposizione separata delle voci è esplicitamente raccomandata (come il libro di Adriano Banchieri *Gemelli Armonici che auicendeuolmente concertano duoi Voci in uariati modi Parto Ventesimo Primo ... Sotto moderno istile & inuentione, nuouamente usciti in luce*, In Venezia, Appresso Ricciardo Amadino, 1609), non legano tale indicazione a un atteggiamento stilistico determinato ed esclusivo. Il trasferimento avviene dunque su piani diversi, la cui relativa indipendenza è sfruttata dai compositori per accrescere la varietà dello stile, principio al quale è subordinata ogni altra scelta.

Per il suo esordio come compositore, nel 1612, dopo oltre un quindicennio di attività come maestro di cappella, Donati sceglie dunque il genere del concerto ecclesiastico a poche voci, inaugurato dal Viadana dieci anni prima, dando alla luce una raccolta cospicua per mole e varietà di contenuti (*Sacri Concertus Vnis, Binis, Ternis, Quaternis, & Quinis Vocibus, Vnà cum parte Organica ... Venetiis, Apud Iacobum Vincentium, 1612*), frutto delle molteplici esperienze marchigiane. Nella preliminare lettera ai lettori l'autore insiste sulle variabili possibilità di esecuzione e trasposizione di alcuni concerti ("per commodità, e per dare sodisfazione alli cantanti"); annuncia la novità del "cantar lontano", rinviando all'apposita dichiarazione ("Ve ne sono ancora a 4 e a 5 accomodati per cantar lontano, come più a basso si vedrà le sue dechiarazione"); segnala la presenza di alcuni concerti a voce sola "passaggiati" ("Gl'ultimi poi sono ad una voce sola, con alcuni passaggi"), spiega infine per sommi capi il significato della numerica e delle alterazioni applicate al basso continuo per l'organo. Nella seguente "Dichiarazione del cantar lontano" l'autore presenta la sua invenzione con queste parole: "Nell'ultimo di questi miei concerti ve ne sono alcuni a 4 e a 5 voci, accomodati in doi modi da potersi cantare lontano dall'organo senza

veder batter la battuta", e spiega: "L'ordine che si ha da tenere è questo, cioè che quella parte, che incomincia prima a cantare, quella sola deve restare in organo, e l'altre tre o due, o una, devono stare lontano dall'organo in disparte, separate l'una dall'altra, non vedute per la chiesa, a modo di tanti cori". La precisazione conclusiva ("a modo di tanti cori") rende esplicito il riferimento alla tradizione policorale, ma a Donati preme far notare l'arguzia dell'invenzione: l'incremento di illusionismo sonoro, dovuto anche al nascondimento delle parti, alla loro invisibilità. L'applicazione del "cantar lontano" non è limitata agli ultimi concerti della raccolta, ad esso appositamente predisposti: "Quasi tutti questi concerti sono stati cantati in questa maniera, e non gli ho voluti porre in questa positura per commodità, ch'ognuno possa cantare, considerando, che non tutti forse saranno di quella sufficienza, che si ricerca per cantar lontano". La modalità del cantar lontano è peraltro solo suggerita, conformemente al principio dell'*ad libitum* (o, per usare le parole di Donati, del *si placet*). Anche per Donati l'adattabilità alle concrete condizioni esecutive, per loro natura variabili, è requisito primario del "concerto". Ma il "bell'effetto" (l'"*harmonica delectatio*") reclama in questo caso i suoi diritti preminenti: "Con tutto ciò non si proibisse a nissuno, che detti concerti non si possano cantare con tutte le parte in organo; ma molto più fa bell'effetto a star lontano". La prassi esecutiva sperimentata e consigliata nei *Sacri Concertus* non determina uniformità di stile. Taluni tratti stilistici del libro si mostrano particolarmente consoni al "cantar lontano". È il caso della policoralità ridotta, che Donati utilizza sempre in unione con la tradizionale scrittura imitativa, o con più sottili artifici contrappuntistici, e mai estesamente, forse a motivo della sua maggiore prevedibilità. Altre moderne vaghezze e stravaganze, quali i concerti "in eco" e "in dialogo", sembrano naturalmente sollecitare una

collocazione separata delle parti. Donati ama pure estendere la tecnica dialogica, senza riguardo per la natura dei testi, lasciando che le voci intonino isolatamente, con disegni melodici autonomi, distinte porzioni di testo. I sei concerti "accomodati [...] da potersi cantare lontano dall'organo" (*Quid prodest stulto, Laetate Ierusalem, Iubilate Deo, Benedictus Dominus, Beatus vir, Cantate Domino*) rivelano poi un particolare impegno compositivo, come se Donati non si accontentasse della "vaghezza" offerta dalla lontananza, ma volesse aggiungervi particolari e ricercati procedimenti, atti ad accrescerne dignità e artificio. Alcuni dei concerti scelti da Donati per rappresentare in modo eminente l'invenzione paiono concepiti sin dall'inizio per essere eseguiti con le parti lontane: l'effetto sonoro entra così nel processo di composizione, guidando l'elaborazione stilistica, ulteriore prova di quella feconda connessione tra "musica pratica" e "musica poetica" che è forse il dato più originale della cultura musicale barocca. Nel *Benedictus Dominus* e nel *Cantate Domino* interventi di voci sole, riccamente diminuiti, si alternano a episodi imitativi affidati all'intera compagine vocale, in modo che ne risulti enfatizzata l'individualità delle singole voci, secondo un principio proprio dello stile dialogico. Il *Beatus vir* utilizza la tecnica del *cantus firmus*: una formula litanica è ripetuta per otto volte dal canto secondo, senza mutamenti ritmici, mentre le rimanenti quattro parti si intrecciano e uniscono in variati modi. Il concerto *Quid prodest stulto*, che apre emblematicamente la serie, costituisce un bell'esempio di riduzione policorale nascosta, impiegata accanto a stilemi di natura fortemente eterogenea. Il "cantar lontano", come nel *Beatus vir*, vi è posto a servizio di una struttura politestuale. Le voci, all'inizio del concerto, appaiono divise in due coppie timbricamente contrastanti: le voci inferiori (tenore e basso) intonano il testo biblico in imitazione stretta, le voci superiori (due soprani) entrano successivamente alternandosi all'unisono, in spaziate

imitazioni, a guisa di cori spezzati, sul motto "vanitas vanitatum, et omnia vanitas". Tale motto, che sottolinea retoricamente il carattere morale del testo, viene riproposto in continuazione dalle voci acute, a guisa di ostinato, mentre le voci gravi proseguono in stile dialogico; è esteso infine all'intera compagine vocale che lo ripete variamente, in imitazione o in omoritmia.

Nei *Sacri Concertus* l'uso di parti lontane prende corpo, per la prima volta, nella scrittura musicale. Una medesima cura per la concertazione sollecita le raccomandazioni introduttive e gli artifici notazionali predisposti ad ausilio dei cantori. L'invenzione, prima ampiamente sperimentata dal maestro concertatore e dai suoi cantori ("E questa invenzione è stata sperimentata da me, e dalli miei cantori nel Domo di Pesaro, e fuori dove sono stato"), è divulgata a beneficio di quanti vogliano ricrearne il "bell'effetto", grazie anche a un duplice stratagemma grafico, a due "modi" escogitati "per commodità, ch'ognuno possa cantare". Nel primo modo il "basso seguito" è incluso in ciascuna parte vocale, fuorché in quella (o quelle) che sta "in organo": si tratta in sostanza di una partitura che permette ai cantanti, lontani, di seguire l'accompagnamento organistico, leggendolo sulle rispettive parti. L'organista, dal canto suo, dovrà aiutare il cantante adottando una "misura competente" ed evitando diminuzioni. Nel secondo modo le note del basso organistico sono inserite entro le parti vocali, in luogo delle pause (ovviamente senza essere accompagnate da testo): si tratta di un'interpolazione che ancora consente ai cantanti di seguire l'andamento del basso continuo, incorporato in ciascuna parte vocale. In entrambi i casi l'intento è quello di facilitare il cantante nel battere la battuta da sé, rendendogli visibile, per esteso o a tratti, la parte dell'accompagnamento. Si sarebbe tentati di attribuire i "modi" del Donati a un eccesso di premura verso cantori inesperti. Ma la reciproca

invisibilità dei cantori e l'impossibilità di "veder battere la Battuta" costituiscono difficoltà tali da rendere opportuna l'adozione di particolari accorgimenti, tanto più che l'abitudine dei musicisti a operare *ex tempore*, o quasi, doveva essere piuttosto diffusa (come lasciano intendere autorevoli inviti ad esaminare e concertare "appartatamente" le moderne composizioni prima di rappresentarle in pubblico). L'impiego di "parti nascoste" non sembra d'altronde avere in Donati carattere occasionale o accessorio: se nella musica sacra concertante del primo barocco accade che tale artificio sia talvolta impiegato a rilevare particolarissimi effetti fonici (ad esempio d'eco), qui esso assume metodicamente il compito d'esaltare le qualità dialogiche e illusorie del "cantar lontano".

LA MANIERA DI CANTAR GRATIOSAMENTE

La produzione monodica di Ignazio Donati si estende per un quarto di secolo, in un periodo cruciale per l'affermarsi delle esperienze concertanti e monodiche e per il

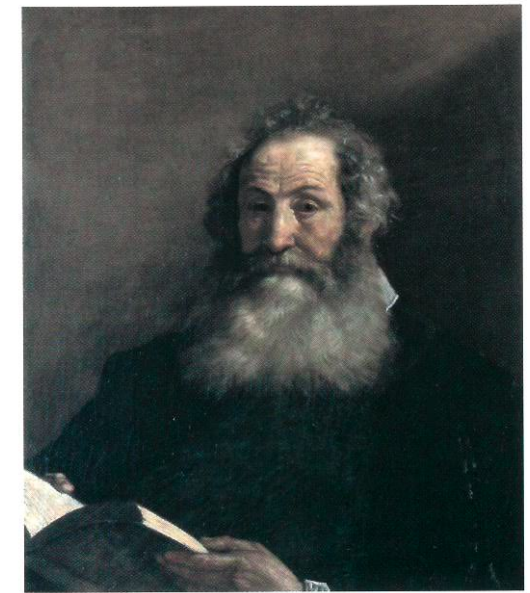


Bartolomeo Gennari, *Ritratto di Girolamo Graziosi* Modena, Galleria Estense (foto A.F.S.Mo)

diffondersi dello stile vocale solistico in ambito sacro. Nel corso del primo Seicento, infatti, grazie al particolare interesse manifestato da alcuni compositori per le qualità virtuosistiche ed espressive del canto a voce sola, in cui la perizia vocale e l'intelligenza musicale dell'interprete trovano più larga applicazione, il genere monodico diviene il campo ideale per la formazione del cantore provetto. Le due raccolte monodiche di Donati (*Il Primo Libro de Motetti a Voce sola ... Da quali quei che desiderano imparare à portar la Voce con gratia, & acquistar dispositione potranno ageuolmente da se prendere la maniera di cantar gratiosamente far Scherzi, passaggi, & altri leggiadri affetti ... Opera Settima ... Nouamente corretta, & ristampata*, In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1634; *Il Secondo Libro de Motetti a Voce sola ... Per educatione de Figlioli, et Figliole ... Opera Decima Quarta ...*, In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1635), che costituiscono il suo più maturo contributo alla divulgazione del "cantare moderno", si collocano entro una tradizione compositiva e didattica che adotta raffinate tecniche vocali, quali il "cantar di gorgia" (la pratica della diminuzione vocale) e l'esecuzione espressiva (la flessibilità agogica e dinamica del canto), già in uso nella vocalità solistica almeno dalla metà del Cinquecento, ma ancora alla fine del secolo, con tutta probabilità, patrimonio d'un numero non vasto di cantanti. Col nuovo secolo la fortuna delle pratiche monodiche e concertanti in ambito ecclesiastico si affianca al crescente successo delle tecniche esecutive solistiche moderne. Contemporaneamente, e in seguito a tale diffusione, molte delle particolarità esecutive un tempo lasciate alla discrezionalità dell'interprete entrano nel processo compositivo quali effetti in gran parte calcolati, sottratti all'arbitrio dei cantanti. La varietà degli atteggiamenti espressivi richiesta ai cantanti prende così forma in codificati artifici vocali, o in raccomandazioni più sentite, più urgenti, più vincolanti. In tale processo, tuttavia,

intervengono non solamente motivazioni prescrittive, ma anche ragioni didattiche: i compositori (d'intesa con gli editori più avveduti) comprendono quale importanza abbia un'accurata formazione dei cantanti per la divulgazione del nuovo stile musicale, e quale rilievo acquisti, a tal fine, una scrittura che, riproducendo le molteplici inflessioni della voce, consenta l'apprendimento dei più sottili artifici "senza necessità del canto dell'autore" (così Giulio Caccini nelle *Nuove Musiche e nuova Maniera di scriverle ...*, *Nelle quali si dimostra, che da tal Maniera di scriuere con la pratica di essa, si possano apprendere tutte le squisitezze di quest'Arte, senza necessità del Canto dell'Autore; Adornate di Passaggi, Trilli, Gruppi, e nuoui affetti per vero esercizio di qualunque voglia professare di cantar solo*, In Fiorenza, Appresso Zanobi Pignoni, e Compagni, 1614).

Dopo le prime raccolte di concerti a poche voci, pubblicate dal 1612 al 1618, Donati dà alla luce una silloge tutta monodica, principalmente incentrata sulla diminuzione vocale, prima pietra miliare della sua attività didattica. L'opera, di cui non conserviamo la prima edizione (da collocarsi probabilmente nel 1619) ci è nota attraverso una tarda ristampa, priva di testi preliminari, ma con un frontespizio eloquente, in cui il richiamo congiunto alla grazia, all'autonomia dell'apprendimento, alla varietà degli artifici sonori costituisce un'aperta dichiarazione di modernità: *Il Primo Libro de Motetti a Voce sola ... Da quali quei che desiderano imparare à portar la Voce con gratia, & acquistar dispositione potranno ageuolmente da se prendere la maniera di cantar gratiosamente far Scherzi, passaggi, & altri leggiadri affetti ... Opera Settima ... Nouamente corretta, & ristampata*, In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1634. Il libro presenta un'estrema varietà di soluzioni ornamentali: diminuzioni a note eguali o variate, più brevi e moderne fioriture (intonazioni, accenti, trilli, tirate), passaggi in ritmo lombardo. Accanto ai convenzionali melismi cadenzali e a quelli che abbelliscono termini privi di



Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino *Ritratto di vecchio*, Modena, Galleria Estense (foto Vincenzo Negro)

particolare rilievo espressivo, non mancano diminuzioni concepite per intensificare il significato di parole notevoli, con intenti retorici o, più di rado, puramente descrittivi. Il preminente interesse di Donati per il cantar di gorgia non esaurisce i temi didattici della raccolta: accanto a composizioni riccamente diminuite si trovano pure mottetti parcamente ornati (*Nihil est candoris e Iam non dicam vos servos*, entrambi per alto o basso). Ma è soprattutto da rilevare la presenza di due mottetti affatto privi di passaggi e ornamenti. Il primo di questi, *Ad quem fugiam*, è un brano in stile recitativo in cui la declamazione si mantiene lontana da effetti estremi: l'"affetto" implorante del testo e la sua conclusione ("cum humilitate et puritate") hanno suggerito al compositore l'adozione d'una veste musicale sobria, spoglia, essenziale. Di tutt'altra natura il secondo mottetto non passaggiato, *Nolite timere*, brano natalizio piacevolmente arioso e melodicamente ben caratterizzato, in cui la presenza di passaggi avrebbe turbato l'atmosfera di semplice e festosa confidenza, ben adatta

all'episodio evangelico dell'annuncio ai pastori. L'inserimento nella raccolta di due mottetti non diminuiti non è casuale, ma corrisponde a una precisa enunciazione di intenti: segnala infatti inequivocabilmente l'attenzione ai contenuti testuali (al testo nella sua interezza, non semplicemente a singole, isolate espressioni), il prevalere delle esigenze di varietà, espressività e cantabilità, la chiara percezione della qualità intrinseca dell'"aria". Donati non bada semplicemente ad esercitare le abilità vocali del cantore, mira piuttosto ad affinarne il gusto e l'intelligenza musicale. L'opera quattordicesima, e ultima, di Donati, *Il Secondo Libro de Motetti a Voce sola ... Per educatione de Figlioli, et Figliole ... Opera Decima Quarta ...*, In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, 1635, si colloca in stretta continuità con il *Primo libro de motetti a voce sola*: si tratta di un "secondo libro" non solo in senso cronologico, di una vera e propria scuola di perfezionamento, e come tale destinata principalmente agli insegnanti di canto. Alla dedicatoria fa seguito una serie di *Avvertimenti per potere insegnare* in cui Donati, dopo aver precisato gli intenti generali della raccolta, formula alcune importanti indicazioni concernenti il metodo di apprendimento, la tecnica, l'interpretazione vocale, venendo a toccare brevemente e con chiarezza i principali aspetti della vocalità moderna, su cui si è ripetutamente fissata l'attenzione della letteratura didattica coeva. L'apprendimento deve essere graduale, ma sin dall'inizio il cantante si abitui a un'emissione sicura. Dopo aver imparato a memoria, solfeggiando, la parte cantata, l'allievo procederà alla vocalizzazione sulle vocali più adatte al cantar di gorgia (*a, e, o*). I passaggi vanno articolati distintamente ma senza forzature, con uguaglianza di fiato e di voce, variando opportunamente la velocità d'esecuzione. L'atteggiamento del corpo e del volto sia conveniente; soprattutto l'articolazione abbia luogo senza l'intervento di componenti estranee. I mottetti del libro sono regolarmente divisi

in battute isocrone di semibrevis, corrispondenti a un *tactus*, a beneficio di coloro i quali intendano cantar a battuta (è probabile che il "cantare a misura", escluso in termini perentori dal quinto avvertimento, sia tollerato in fase di apprendimento). Nell'esecuzione dei mottetti monodici occorre adottare una misura larga, mai rigidamente scandita, e un andamento posato. La libertà agogica e la varietà degli effetti dinamici concorrono a determinare un'interpretazione sicura e disinvolta, favorita dall'intelligente e discreta partecipazione dell'organista. Al cantante, reso padrone di tutti gli artifici dell'arte, non è vietata la possibilità di aggiungere ulteriori passaggi. L'esortazione conclusiva, "Però ci vole pazienza", lascia trasparire a un tempo la sollecitudine e l'esperienza del maestro di canto, ben avvertito che il processo di apprendimento vuole lungo e disciplinato esercizio. Passando dall'esame degli avvertimenti introduttivi a quello delle composizioni, i motivi di interesse non vengono meno. Notiamo l'assenza di un piano costruttivo secondo intendimenti di gradualità (come del resto accade del *Primo Libro*): semplicemente i quattro mottetti per basso sono incorniciati dai rimanenti ventitré mottetti per canto (in quattro casi è prevista una destinazione alternativa per alto, mezzo soprano, tenore). Un'osservazione più attenta svela un probabile significato programmatico, o quanto meno esemplare, attribuito al mottetto d'apertura, *Salve Regina*. Esso mostra, rispetto alle prove precedenti, una maggior dovizia ornamentale e una maggiore varietà nelle figurazioni ritmiche, con cospicuo impiego di biscrome. Più vari e più arditi sono anche i profili melodici. La collocazione dei passaggi è assai meno prevedibile. L'ampia diminuzione sulla sillaba iniziale del brano è arditamente interrotta da una pausa di croma, delineando così, in piena aderenza all'affetto del testo ("ad te suspiramus, gementes et flentes"), una figura che la retorica musicale designerà col termine

suggestivo di *suspiratio*. Diminuzioni abbondanti sono applicate anche a sillabe non accentate e, contrariamente a quanto affermato negli avvertimenti, alla vocale *u*. L'esame delle rimanenti composizioni conferma il maggior impegno ornamentale della raccolta: i passaggi, ricchi e ritmicamente complessi, raggiungono in cadenza la lunghezza di sei semibrevis; le biscrome sono utilizzate generosamente, anche su sillaba iniziale, in gruppi talvolta molto estesi (sino a quaranta biscrome in cadenza); più frequenti rispetto al *Primo libro* i passaggi a note puntate; usuale l'impiego espressivo e descrittivo della coloratura. L'ultima fatica di Donati si rivela dunque opera in più sensi conclusiva, per l'alto grado di consapevolezza didattica e il livello di maturazione raggiunto nell'uso virtuosistico e "affettuoso" dell'ornamentazione.

Largamente incerte le notizie sulla nascita (databile tra il 1568 e il 1569), la formazione, la prima attività di Ignazio Donati. Sicura la sua presenza a Urbino, quale Maestro di Cappella del duomo, dal 31 dicembre 1596 al 31 dicembre 1598. Vi ha pure l'obbligo di ammaestrare "utriusque cantus arte" i "pueri" educati nel Seminario antico congiunto alla Chiesa di S. Sergio. Maestro di Cappella nel duomo Pesaro nell'aprile del 1600, quindi a Fano, dal 1601 sino all'ottobre 1605. Nel 1604 ottiene un aumento dello stipendio per intercessione del vescovo Lapi "acciò non si partisse, come accennava voler fare, per l'occasione di potere avere un canonicato nella sua patria". Di nuovo a Urbino dal 12 febbraio 1612 al 7 marzo 1615. Nel settembre 1616 concorre nuovamente al posto di Maestro di Cappella della cattedrale urbinata, ma la sua candidatura è rifiutata: "Il Sig. D. Ignatio Donati da Pesaro, questo ancora fu escluso stante che lui adimandava l'accrescimento della provizione, che è solito darsi a detto Mro di Capella, non havendo la Capella possibilità di fare". Lascia le Marche per raggiungere Ferrara,

dove dal 1616 è a servizio dell'Accademia dello Spirito Santo. Risalgono al 1618 i contatti con le Confraternite del Santo Sacramento e di Santo Spirito, nella cittadina lombarda di Casalmaggiore. A Casalmaggiore "il Maestro Reverendo signor don Ignatio Donati celebre cantore" giunge probabilmente nel 1621 "per insigiarvi pubblicamente la sua virtù" ed esercitare le funzioni di Maestro di Capella a servizio della Comunità; è inoltre aggregato all'Accademia dei Filomeni col nome di "Auriga". Abbandona l'incarico nel 1623 per recarsi a Novara. Qui rimane, Maestro di Cappella della cattedrale, dal 7 ottobre 1623 sino al 1629, trasferendosi quindi alla cattedrale di Lodi dal 1629 al 1630. È a Milano, alla guida della Cappella della cattedrale, dal 10 aprile 1631. Si dedica alla ricostruzione della cantoria decimata dalla peste, disciplinandone con vigore l'attività. Muore a Milano il 21 gennaio 1638.

Vittorio Rizzi
(dal CD *Cantar lontano*)

MARCO MENCOBONI E CANTAR LONTANO

Nato a Macerata si è diplomato in organo nel 1985 al conservatorio musicale di Bologna. Ha studiato con Umberto Pineschi, Ton Koopman, Jesper Chirstensen e Gustav Leonhardt. Numerosi sono i riconoscimenti per il suo lavoro di ricerca nel campo della musica italiana: si deve infatti a lui la restituzione di un vasto patrimonio musicale barocco fino a pochi anni fa completamente sconosciuto. Dirige i complessi *Sacro & Profano* e *Cantar lontano*. Alla guida di quest'ultimo, di recente costituzione, esegue imponenti opere poliorali che vengono prodotte all'interno dell'omonimo progetto di ricerca che ha sede ad Ancona, nelle Marche. Nel 1991 ha fondato l'etichetta discografica *E lucevan le stelle*, della quale è direttore artistico.

I mottetti di Ignazio Donati sono disponibili sul CD prodotto da *E lucevan le stelle Records* (www.elucevanlestelle.com)