

GIOVANNI AMIGONE, UN CANTORE LOMBARDO DEL SEICENTO  
E IL SUO METODO DIDATTICO

Più di dieci anni fa, quando cominciavo la mia tesi di dottorato, scoprii a Bologna un manoscritto contenente copie dei mottetti che studiavo in quel tempo. Ora sono tornato ad esso per uno studio che in se stesso potrebbe essere di importanza per la storia della musica in generale. L'oggetto delle mie ricerche sopravvive come manoscritto Q34 nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, e in inglese si potrebbe descriverlo come un *commonplace book*, o raccolta personale di vari brani scelti, un esempio abbastanza elaborato. Il suo titolo è «Spartitura generale & particolare di diversi motetti, et madrigali, con altre opere belle, & di molto studio». La musica che contiene ci presenta un repertorio molto distante dai semplici pezzi per trattenimento domestico che è presumibile che si trovassero in tante case d'una certa importanza sociale. Infatti, la maggior parte dei pezzi contenuti richiederebbe un livello professionale di abilità musicale per eseguirli, almeno in modo competente. Si dovrebbe avere accesso a una biblioteca assai ben fornita per raccogliere una collezione così varia. Così il Q34 rileva gli interessi musicali di una persona, e il fatto notevole è che sappiamo a chi apparteneva e l'anno in cui fu compilato.

«Johannes Amigonus Mantuanus scribebat Roma. Anno Domini 1613», così si legge all'inizio. Un po' di ricerca ci mostra che il musico mantovano, Giovanni Amigone, adesso dimenticato dagli studiosi della musica, non fu un dilettante tipico. Informazioni pertinenti alla sua vita sono scarse, e soltanto quattro o cinque fatti sono conosciuti. Intorno al 1610 fu un membro della cappella della chiesa di Santo Spirito in Sassia, vicino a S. Pietro a Roma<sup>1</sup>. Certamente egli aumentò il suo salario copiando musica. Il codice 33 della Cappella Sistina contiene infatti quattro salmi di sua mano, tre anonimi e uno di Arcangelo Crivelli. Egli collaborò nella compilazione di questo codice con Orazio Griffi e Ruggiero Gio-

---

<sup>1</sup> Ringrazio M. Jean Lionnet che mi ha fornito questa informazione.

vannelli, ambedue membri della cappella papale<sup>2</sup>. Tre anni più tardi - nello stesso anno della compilazione del Q34 - in novembre venne pagato dalla chiesa di S. Luigi dei Francesi per copiare musica<sup>3</sup>. Dopo qualche anno ritornò alla sua città natale - Mantova - dove viveva già nel 1621<sup>4</sup>. Nel 1622 ricevette il gran salario annuale di L. 1440 per il suo impiego di cantore basso alla corte dei Gonzaga<sup>5</sup>. Può darsi che fosse un parente di Ferdinando Amigone il quale venne pagato dalla stessa corte nel suo ruolo di cantore nel 1568<sup>6</sup>. L'eterogeneità del presente manoscritto può suggerire che fu compilato per uso personale. Nessun incarico in effetti avrebbe potuto giustificarlo e nessuna istituzione - religiosa o secolare - avrebbe potuto richiedere «materiali» così diversi: alcuni brani non sono più che appunti, come le regole sul sonare la chitarra spagnola, e gli appunti sui toni ecclesiastici. Mi pare ragionevole sostenere che Amigoni abbia compilato la raccolta con l'intenzione di istruire sé - oppure altri - nelle sottigliezze del contrappunto e della composizione, sebbene il suo campo fosse più ampio. Infatti, la sua attività come insegnante è confermata nell'ultima sezione del volume in cui è riportato un manuale degli elementi della grammatica musicale<sup>7</sup>.

I primi brani del volume non sono una sorpresa: musica romana, sebbene composta da un compositore senese, ma pubblicata a Roma in una raccolta che fece una grande sensazione. Agostino Agazzari dette alla luce la sua prima raccolta di mottetti a poche voci nel 1606<sup>8</sup>, e nello stesso anno fu ristampata anche a Milano e Venezia, e continuò ad essere pubblicata sia a Roma, sia a Venezia fino al 1630. La motivazione per lo stile di Agazzari è costituita dalla necessità di comporre musica sacra a poche voci - facile da eseguire nelle chiese e simili istituzioni con risorse limitate (questo stile stava nella tradizione di Viadana, il quale lavorò anche a Roma)<sup>9</sup>. La presenza di qualche mottetto in questo manoscritto ci

<sup>2</sup> J.M. LLORENS, *Capellae Sixtinae Codices musicis notis instructi sive praelo excussi* (Città del Vaticano, 1960), pp. 66-67.

<sup>3</sup> Indicazione inedita di M. Jean Lionnet.

<sup>4</sup> Mantova, Archivio di Stato, Schede Davari 16, f. 921.

<sup>5</sup> Mantova, Archivio di Stato, Schede Davari 16, f. 924, citato in A. Bertolotti, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova* (Milano, 1890), p. 100.

<sup>6</sup> A. BERTOLOTTI, *op. cit.*, p. 56.

<sup>7</sup> Dal f. 147 in poi si trova un trattato nella stessa scrittura di Amigone in cui si spiegano le regole per scrivere la musica: la durata delle note e pause, la prolazione, e le "ligature".

<sup>8</sup> AGOSTINO AGAZZARI, *Sacrae cantiones, binis, ternisque vocibus concinendae, liber quartus, cum basso ad organum* (Romae, 1606).

<sup>9</sup> Secondo la famosa prefazione della sua pubblicazione dei *Concerti ecclesiastici*, Viadana avrebbe lavorato a Roma sin dal 1596 o l'anno dopo, quando compose i primi motetti a poche voci.

dimostra che tale genere ebbe uno spazio anche fuori della chiesa, anche se per motivi didattici. Amigone apre la sua raccolta con tre mottetti a due voci di Agazzari (*In voluntate tua, Pulchra es e Tanquam sponsus*); egli mette le due parti vocali su due pentagrammi senza riportare sotto le parole. Qui non c'è nessuna traccia della parte per il basso continuo che fu il tratto più distintivo delle pubblicazioni originali in cui i pezzi comparvero per la prima volta. Il modo di presentazione del manoscritto ci suggerisce che le circostanze di esecuzione previste nella casa di Amigone (o nel suo circolo) furono abbastanza diverse dal normale uso devozionale dei mottetti nelle case private. Infatti, ci pare improbabile che le voci fossero impiegate: come vedremo più avanti, le partiture potrebbero essere state destinate solo all'uso didattico. Questi mottetti avrebbero potuto essere eseguiti come esercizi strumentali, un'idea che diviene più evidente quando esaminiamo i brani a tre che seguono nel manoscritto. Ad un certo punto quanti usavano il manoscritto - studenti o dilettanti - avrebbero trovato l'esecuzione a due voci - senza basso continuo - insufficiente, poiché la parte del continuo degli stessi mottetti a due è stata copiata più avanti nella raccolta. Infatti, la linea del continuo per quasi tutte le opere della prima parte del libro è riportata in una sezione corrispondente.

Brani o esercizi a due voci furono l'inizio comune per qualsiasi corso di studio in composizione o esecuzione in complesso, e le opere di Agazzari avrebbero fatto contrasto colle raccolte di tali esercizi che furono in circolazione. Gli esercizi a due parti di Bernardo Lupacchino e Giovanni Maria Tasso furono disponibili per tant'anni dopo le pubblicazioni originali, e più tardi Grammazio Metallo pubblicò delle opere per lo stesso mercato<sup>10</sup>. Evidentemente questo tipo di materiale era molto ricercato, se cinquant'anni più tardi Giuseppe Giamberti approfittò del mercato di Roma per il suo *Duo tessuti con diversi solfeggiamenti* che arrivò a quattro edizioni fra 1657 e 1689. Forse Amigone aumentò il suo salario non solo cantando e copiando, ma anche insegnando, altrimenti sarebbe difficile capire perché i toni ecclesiastici sono così chiaramente trascritti, cominciando dal foglio 107. E' improbabile che qualcuno che abbia copiato i salmi scritti in questi modi per la Cappella Sistina, già tre anni prima, abbia avuto bisogno di richiamare alla mente questi punti essenziali della teoria della musica.

Il fatto che i mottetti di Agazzari fossero copiati per motivi d'insegnamento è evidente dai cinque brani che seguono subito nel manoscritto. Questa sezione è intitolata «Opere di studio a tre. Iosquini». Un po' di ricerca ci dimostra che due

<sup>10</sup> Di Bernardino Lupacchino et di Joan Maria Tasso, *il primo libro a due voci [...] aggiuntovi ancora alcuni canti a due voci de diversi autori*, Venezia 1559, fino a Firenze 1688; GRAMMAZIO METALLO, *Ricercari a due voci, per sonare et cantare [...] Venezia 1605, fino a Roma 1685.*

soltanto dei cinque pezzi sono opere di Josquin, e che nessuno dei cinque fu destinato ad essere «opere di studio». I cinque pezzi - intitolati «Iosquini opera prima, opera seconda, ecc.» sono tutte chansons dal *Odhecaton A* di Petrucci: solamente *La plus del plus* e *O Venus bant* sono di Josquin, le altre sono di Jakob Tadinghem, Isaac e di anonimo. Evidentemente il manoscritto, almeno nelle prime pagine, fu compilato con l'intenzione di dare agli strumentisti o cantori inesperti l'opportunità di esercitarsi o puramente istruirsi nel contrappunto. Questo ci richiama alla mente una pubblicazione del 1577 di trentasei madrigali di Cipriano de Rore, senza testo e in partitura per strumenti a tastiera<sup>11</sup>. Il frontespizio dice, 'per sonar d'ogni sorte d'istrumento perfetto, & per qualunque studioso di contrapunti'. Forse l'intenzione di Amigone fu simile a quella del compilatore di quella edizione del 1577: ambedue cercavano di rispondere ai bisogni dello studente di contrappunto e dell'esecutore. I mottetti di Agazzari sarebbero stati la musica a due voci più disponibile a Roma in quel periodo, e potrebbero essere stati derivati da una di quelle versioni quasi identiche. Sarebbe interessante sapere dove Amigone prese i pezzi di *Odhecaton A*. Questa pubblicazione importantissima del Petrucci non fu ristampata per più di un secolo, e forse dobbiamo concludere che Amigone ebbe accesso ad una copia in manoscritto - completa o parziale - in una biblioteca romana. Se una copia dell'edizione originale fosse stata disponibile, Amigone non avrebbe fatto l'errore di attribuire tutte le opere a Josquin.

Amigone procede nella sua raccolta, passando dalle opere a tre parti a quelle a quattro. Qui i madrigali della prima generazione sono dominati, come attestano opere di Arcadelt e di Rore scritte in un'epoca nella quale la musica profana fu soprattutto concepita a quattro voci. Tra tutti, emergono due pezzi di particolare importanza: il famoso *Ancor che col partire* di Rore e *Ancidetemi pur* di Arcadelt. Ma evidentemente Amigone l'aveva copiato da un'edizione più recente perché includeva anche un altro madrigale, *Hor le tue forze adopra* di Ippolito Tartaglino, che negli anni sessanta fu successivamente organista a S. Pietro a Roma, maestro a S. Maria Maggiore e alla Chiesa dell'Annunziata a Napoli. La versione di Tartaglino del testo molto usato di Amalteo fu pubblicata per la prima volta, inclusa in una ristampa napoletana del sempre ben voluto primo libro di Arcadelt, nel 1608<sup>12</sup>. Fra i brani a quattro voci del manoscritto, troviamo anche un mottetto, *O quam suavis* di Animuccia, e tre opere intitolate «canzon prima, seconda e cornara». Finora non è stato possibile identificare queste opere, e se il titolo «cornara» sembrasse familiare a qualcuno, sarei molto grato di sentire la prove-

<sup>11</sup> Tutti i madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci, spartiti et accomodati per sonar d'ogni sorte d'istrumento perfetto, et per qualunque studioso di contrapunti, Venezia 1577.

<sup>12</sup> ARCADELT, *Il primo libro de' madrigali a 4 voci, novamente ristampati*, Napoli 1608 = RISM 1608<sup>14</sup>

nienza dell'opera.

Mi pare che certi madrigali della prima generazione - e dunque a quattro parti - siano stati molto apprezzati in tutta l'Italia; non così la scelta proposta da Amigone dei pezzi più moderni a cinque voci che mostra uno spirito più romano, più parrocchiale. Sarebbe interessante, un bel giorno, considerare se la storia del madrigale italiano diviene sempre più la storia delle tendenze regionali, invece che uno sviluppo centralizzato. E curiosamente, questa sezione di musica a cinque parti potrebbe stimolare gli storici che sono ancora sedotti dalla loro ossessione dei «grandi nomi», essendo dominata dalle opere di Palestrina e Lasso. Ma è soddisfacente sapere, che (se dobbiamo scegliere grandi nomi) gli storici moderni scelgono gli stessi nomi dei loro antenati barocchi. Sono i loro brani favoriti ora che si trovano nella raccolta di Amigone: *Vestiva i colli* e *Io son ferito* di Palestrina degli anni Sessanta, e *Susanna un jour* di Lasso. Inoltre, ci sono due madrigali di uno dei più importanti compositori romani attivi in questo campo negli anni Ottanta e Novanta, Giovanni Maria Nanino. E' interessante notare che Amigone pare aver sempre scelto i madrigali in stile più antico, meno esposti all'influsso del manierismo. Benché queste tendenze manieristiche fossero un fascino più napoletano che romano, gli inaspettati cambiamenti di direzione e disposizione sarebbero stati incongrui e mal concepiti se fossero stati eseguiti da strumenti senza testo. Nondimeno, Amigone doveva aver conosciuto qualche raccolta napoletana, perché il suo madrigale di Arcadelt fu quasi sicuramente trascritto da una di quelle. Tante raccolte si costruiscono su altre raccolte, ma questo manoscritto non è così compilato. I brani non sembrano essere stati riuniti in un singolo volume prima di questo. Possiamo affermare che Amigone fu un bibliografo sensibile e ben informato, tanto da compilare la raccolta secondo il suo proprio gusto.

La parte del manoscritto dedicata alla musica a cinque voci contiene anche qualche mottetto: tre di Palestrina, due di Lasso, e uno di Naterni e di Animuccia. E' interessante che Amigone abbia scelto due brani di Palestrina basati sui testi del *Canticum canticorum*, *Introduxit me rex* e *Pulchra es*. Ambedue furono pubblicati per la prima volta nel suo libro di mottetti del 1584<sup>13</sup>, una raccolta di mottetti spirituali che in tutti i casi sarebbero stati eseguiti nell'ambito domestico, perché i testi possono essere interpretati in modo profano: le parole bibliche fanno riferimento al mondo secolare nelle sue menzioni di amore e lodi della bellezza. Uno dei mottetti di Lasso qui copiato è notevole per il suo inizio elaborato con imitazione che fa ricordare le «Opere di studio» poste subito dopo l'inizio del volume<sup>14</sup>. Amigone pare esser capace di apprezzare strutture musicali ben costruite: quattro delle cinque opere cominciano in imitazione stretta, non lontano dall'arte del canone. Può darsi che questo cantore volesse studiare le cose che

<sup>13</sup> *Motetorum quinque vocabus liber quartus*, Roma 1583-4.

<sup>14</sup> f. 56, *Benedicam Dominum*.

avrebbero potuto aumentare la sua conoscenza generale della costruzione musicale: forse ebbe l'intenzione di comporre musica egli stesso e volle immergersi nel mestiere del contrappunto. In ogni modo, nessuna sua composizione è ancora esistente. Un interesse per il contrappunto in se stesso diviene evidente più avanti nel manoscritto: Amigone lavorò per rielaborare - fra altre cose - i notevoli canoni della *Missa L'homme armé* di Josquin nel sesto tono. Esamineremo più oltre questo interesse per il canone.

Mentre la scelta di pezzi a cinque voci, madrigali e mottetti, fu orientata da Amigone verso i compositori romani, i quattro madrigali a sei voci sono di Striggio. Amigone onorò il suo concittadino mantovano, il quale fu «gran cancelliere» alla corte dei Gonzaga. Infatti, è possibile che Amigone fosse un socio del figlio di Striggio, chiamato Alessandro anche lui. E' evidente che Amigone aveva una conoscenza intima delle opere di Striggio, poiché uno dei madrigali - *Partirò dunque* - è soltanto disponibile in una raccolta veneziana del 1566<sup>15</sup>, e non nelle pubblicazioni dedicate interamente alle sue composizioni. Biblioteche e istituzioni romane contengono pochissime stampe veneziane musicali e per quanto riguarda le raccolte anche meno. Senz'altro Amigone portò il brano al sud, nell'antologia o in una copia privata.

La maggior parte delle pagine che seguono subito dopo queste partiture senza testo si riferiscono alle stesse musiche. E' curioso che dopo aver copiato le partiture senza continuo o basso seguente, Amigone abbia riesaminata la stessa musica per predisporre il basso. Tal parte esisteva già stampata per i mottetti di Agazzari, ma per la maggior parte del repertorio (madrigali e mottetti del cinquecento) non c'era niente di questo genere nelle stampe originali. Qui Amigone le propose non semplicemente copiando la parte del basso, ma con l'aggiunta di qualche nota (per esempio, all'inizio) dove la parte inferiore ha delle pause. Infatti, creò un basso seguente per questo vasto repertorio. Poco dopo questa prassi compare anche nella musica stampata: per esempio, Giovanni Francesco Anerio pubblicò tre messe di Palestrina con basso continuo nel 1619<sup>16</sup>. L'accommodare la musica per conformarsi al gusto di quel tempo non fu una prevaricazione ingiustificata sulla volontà del compositore, ma un omaggio alla fortuna dell'opera. Queste parti del basso mi persuadono che il manoscritto fu destinato ad essere una raccolta per esecuzione, non solo un libro di studio.

La parte del basso continuo, scritto da Amigone per l'anonima *canzon prima*, contiene qualche cifra, e questo indicherebbe che i bassi furono scritti per esecu-

zioni su uno strumento capace di suonare accordi, non la viola da gamba. La prassi di far ricorso ad una viola da gamba per raddoppiare la parte inferiore, a Roma, in tale periodo è da considerare improbabile<sup>17</sup>. Credo che dobbiamo immaginare che inizialmente un complesso di strumenti suonasse questi madrigali e mottetti, e quando il progresso del basso continuo diviene irresistibile, Amigone abbia risposto con l'aggiunta di queste parti. Così il repertorio familiare del suo complesso (di studenti o di dilettanti) potrebbe essere suonato in un modo più adatto al suo proprio tempo. E' chiaro che un complesso di sei strumenti non poteva suonare leggendo in un solo piccolo volume. E' evidente che Amigone aveva messo i brani nella prima sezione del suo libro in partitura puramente per il suo proprio lavoro d'analisi, da solo o con allievi. Ma la necessità di inventare la parte del continuo è una testimonianza che i brani furono senz'altro eseguiti, forse anche con voci cantando sulle vocali o solfeggiando. Comunque, l'alternanza di brani vocali e strumentali a fianco per gli stessi organici serve a confermare la mia ipotesi originale di un uso strumentale. Inoltre, il manoscritto sviluppa un'inclinazione in favore della musica strumentale dopo la prima sezione. Fra i pezzi aggiunti alla parte del volume per continuo, per cui non esistono partiture nella raccolta, ci sono *Cara la mia vita* di Wert e *Tirsi morir volea* di Marenzio. Sono pure aggiunti alcuni pezzi di Agazzari e inoltre un paio di sinfonie anonime «con risposte» e «con risposte doppie».

Indubbiamente Amigone volle che il suo libro fosse usato a fianco di collezioni di libri già in suo possesso, un fatto che diviene ancora più chiaro nella sezione seguente, che contiene esclusivamente parti di basso per danze strumentali. A questo punto arriviamo alla mia maggiore frustrazione nello studio del manoscritto, poiché ho trovato concordanze per pochissimi di questi balli. Un collega inglese, Peter Holman, ha segnalato la presenza d'una banda di archi francese attiva in Lombardia all'inizio del Seicento. Questo potrebbe spiegare il predominio di forme francesi fra queste danze. Sono incluse undici pavane francesi, otto gagliarde francesi, undici correnti, dieci volte, cinque brandi o *branles gays*, e qualche danza con nomi specifici. I balli presenti in maggiore quantità parrebbero essere copiati da raccolte conosciute. Questo appare dalla presenza di titoli come «Volta decima e ultima», che indica la concezione e l'organizzazione d'un repertorio di cui i limiti sono già determinati. Il gusto francese nella scelta di danze potrebbe risultare dagli stretti collegamenti mantovani con corti legate a nobili francesi. Margherita Gonzaga si sposò con il Duca di Ferrara nel 1579, e ci furono a lungo legami storici fra Ferrara e la Francia. Inoltre, Enrico terzo si fermò in Ferrara durante il ritorno dalla sua incoronazione come re di Polonia nel 1574.

<sup>17</sup> Su questo discorso vedi G. DIXON, *Continuo Scoring in the Early Baroque: The Role of Bowed-Bass Instruments*, «Chelys», XV, 1986, pp. 38-53 ed anche T. BORGIR, *The performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*, «Studies in Musicology 90», Ann Arbor 1987.

<sup>15</sup> Di Hettor Vidue et d'Alessandro Striggio e d'altri eccellentissimi musici, madrigali a V. & VI. voci di nuovo posti in luce de Giulio Bonagiontada San Genesi musico dell'illustrissima signoria di Venetia in S. Marco, Venezia 1566 = RISM 1566<sup>23</sup>.

<sup>16</sup> Messe a quattro voci. Le tre prime del Palestrina [...] et la quarta della bataglia dell'istesso Gio. Francesco Anerio con il basso continuo per sonare, Roma 1619 = RISM 1619<sup>2</sup>.

Niente di meno che tre matrimoni sigillarono i legami francesi con Firenze: Caterina de' Medici e Enrico II; Maria de' Medici e Enrico I; Caterina di Lorraine e il Gran Duca Ferdinando.

Pochi brani nel manoscritto indicano specificamente le origini mantovane di Amigone, e la presenza di un numero di «galliarde lombarde» conferma una connessione definitiva fra il compilatore e la corte del proprio paese. Alcune di queste gagliarde sono collegate per i loro titoli alla corte mantovana, comprese quelle chiamate «Gonzaghina». «Margherita» è invece un titolo difficile, dato il numero di persone che portavano quel nome: il ballo avrebbe potuto essere destinato alla visita di Margheria d'Austria alla corte nel 1598; o dedicato a Margherita Farnese che si sposò con Vincenzo divenendo Duchessa di Mantova nel 1581; oppure per Margherita Gonzaga, moglie del Duca Alfonso II d'Este. Un'altra possibilità è costituita da Margherita di Savoia che si sposò col Duca Francesco nel 1608. Senz'altro fu uno dei nomi preferiti del Cinquecento! La gagliarda «giulio nova» potrebbe essere associata con Giulio Cesare Gonzaga, che era attivo nei circoli culturali mantovani negli anni Ottanta. I legami fra le corti di Mantova e Firenze furono sicuramente rafforzati quando Leonora de' Medici divenne Duchessa di Mantova a seguito del matrimonio del 1584. Alcune danze con titoli esotici esistono anche nella *Nobiltà di dame* di Caroso, magari in forme diverse. Caroso fu conosciuto alla corte di Firenze, perché aveva dedicato il suo *Il ballarino* a Bianca Capello, moglie di Francesco de' Medici nel 1579. Le due corti avrebbero potuto promuovere un interscambio nell'ambito della danza, e Amigone avrebbe potuto essere in contatto colla tradizione fiorentina nei circoli mantovani, soprattutto se il Ferdinando menzionato nel 1568 fosse stato membro della sua famiglia, come pare probabile. Inoltre, il volume intero di Caroso fu dedicato a Ranuccio Farnese, Duca di Parma, la cui sorella Margherita divenne Duchessa di Mantova nel 1581 come conseguenza del primo matrimonio di Vincenzo. Curiosamente, la danza nella *Nobiltà* intitolata «Alta Gonzaga» e dedicata a Leonora, non è inclusa nella raccolta manoscritta. Maggiori nessi con Firenze sono evidenti nella presenza di due melodie famose, la «Moneca» [sic] e «Aria di Fiorenza». Le sue origini sembrano essere indubbiamente fiorentine, sebbene Amigone le inserisca in una sezione del manoscritto intitolata «Balletti alla Romana».

Ci sono anche alcuni pezzi basati su specifici modelli nel basso, e questi sono le danze allora ovunque usate, come la romanesca, ruggero, follia e passamezzo. Le prime due sono chiamate «balletti» alla romana, mentre il passamezzo è notevole perché ricorre in tre versioni diverse. Amigone rivela la sua presenza a Roma nell'includere tre gagliarde di Kapsberger. I due musicisti avrebbero potuto giungere nella città circa nello stesso anno, perché Kapsberger pubblicò la sua prima stampa romana nel 1609, e la prima traccia di Amigone è dell'anno dopo. I pezzi di Kapsberger non appaiono nelle sue raccolte stampate di musica per liuto, e potrebbero essere stati acquistati da Amigone per mezzo di contatti personali al di fuori del mercato degli stampatori. Non è per niente impossibile che i due

musicisti si trovassero negli stessi circoli musicali romani.

Abbiamo già parlato dell'interesse di Amigone per il contrappunto, non solo nella sua scelta di brani di *Odhecaton A*, ma anche nei canoni che ha copiato. Una cosa diviene subito evidente da un'esame della parte del manoscritto che segue: la continua preminenza della musica di Josquin come modello di composizione polifonica. Amigone copia non solo un estratto della *Missa L'homme armé* nel sesto tono, ma include anche un canone sulle parole «Hercules dux Ferrariae», un motivo canonico discusso più tardi da Romano Micheli, un contemporaneo romano ossessionato da questo tipo di esercizio. In questo caso Amigone rielabora il materiale col risultato che le voci entrano a una distanza diversa da quella della messa di Josquin. L'influenza di Josquin fu probabilmente alla base dei tre canoni su «Da pacem Domine»; una messa su questa melodia gregoriana, adesso riconosciuta come l'opera del compositore fiammingo Noel Bauldewijn, fu prima attribuita a Josquin. Amigone ha rielaborato il canto tre volte in canone, e nessuna versione è stata copiata direttamente dalla messa. Ci sono anche altri canoni attribuiti a Josquin, finora non trovati in altre fonti: questi, anziché essere il fondamento potenziale d'un movimento canonico, sono brevi esempi di artificio.

La presenza dei canoni sull'inno mariano ha un antecedente in una compilazione romana, perché già nel 1610 Soriano - maestro della Cappella Giulia - pubblicò i suoi *Canoni et obliqui di canto, et dieci sorte, sopra l'Ave maris stella*. I due canoni su questo materiale copiati da Amigone sono ambedue derivati dalla stampe di Soriano. Si potrebbe presumere che le opere di Soriano siano alla base di un altro canone, quello sul testo «Justitia et pax osculati sunt». Soriano - per caso attivo a Mantova negli anni Ottanta - non scrisse un canone su queste parole, ma le utilizzò come rubrica del canone che si trova nel primo Agnus Dei della sua *Missa super voces musicales*, pubblicata a Roma nel 1609<sup>18</sup>. Oltre a questi canoni seri, ne compare uno basato sui nomi delle note secondo i principi del solfeggio. Questo potrebbe sembrare molto complicato, ma Amigone prende semplicemente la frase italiana «Fammi risolvere le scarpette» e scrive un canone sulle note, trattando 'le' come 'la'. 'Scarpette' non è strettamente musicato, ma il tutto è una barzelletta didattica, magari anche utile nell'insegnamento. Anche qua egli imita un giuoco di parole, inventato da Josquin, e utilizzato come la base della sua *Missa La Sol Fa Re Mi*.

Malgrado il suo interesse per il contrappunto, e la voglia di impararlo, insegnarlo e sperimentarlo, Amigone fu un uomo del suo proprio tempo. Verso l'inizio del suo libro ci sono tre sinfonie per «violino solo», che sono fra i primi pezzi destinati al violino solo, e forse queste sono composizioni di Amigone stesso. La prima musica per violino e basso fu pubblicata solo tre anni prima come una parte dei *Concerti ecclesiastici* di Giovanni Paolo Cima di Milano. Fra le sinfonie, vi sono brevi pezzi (quattro o cinque battute) per voce e basso sul testo «Sancta

<sup>18</sup> *Missarum liber primus*, Roma 1609.

Maria ora pro nobis». Questa contiguità ci fa pensare alla *Sonata sopra Sancta Maria*, e la possibile giustapposizione tra litanie e brani strumentali in processione, ma è difficile indovinare dal formato di questi fogli<sup>19</sup>.

Verso la fine del volume Amigone lascia il mondo del madrigale cinquecentesco, e copia soli e duetti vocali con continuo nello stile del proprio tempo, influenzato dagli sviluppi della monodia, ma non privo di forma melodica. I testi sono quelli della normale, anonima poesia d'amore in italiano, tipica di questo periodo, e può darsi che la musica sia di Amigone. C'è uno dei primi esempi dell'ossessione che i musicisti romani, - come Cifra e Landi - avevano verso i modelli strutturati del basso nella loro musica profana. Un pezzo a voce sola, *Te mai vil fiamma*, è fondato sopra dodici variazioni sulla romanese nel basso, mentre un altro, intitolato *Aria a quattro parti*, utilizza un segmento del basso ripetuto in tutte le quattro sezioni. E' interessante vedere così presto a Roma l'uso della parola 'aria' per un brano con un ritmo regolare e figurazioni ripetute nel basso: queste tendenze non si trovano prima degli anni Quaranta. C'è anche un primo esempio di dialogo, quando Anfitrite - uno degli dei del mare - parla con Venere. Questo pezzo può suggerire un'indicazione per un ulteriore lavoro su questo repertorio profano; poiché Anfitrite fu un dio legato a Venezia, forse il testo è influenzato dal nord. Sappiamo che Amigone ritornò finalmente a Mantova per assumere il ruolo di basso per i Gonzaga, e non è quindi una sorpresa che un certo numero di soli per basso siano inclusi verso la fine del volume. Magrado due monodie profane, compaiono un paio di motetti per basso solo in uno stile fiorito che fanno pensare di nuovo a Kapsberger. Probabilmente sono brani di ostentazione. Utilizzano la tessitura intera, e tutta la potenza della voce bassa, e appartengono a quel curioso repertorio di pezzi virtuosi per quella voce. E' strano, ma le monodie profane sono abbastanza insipide in confronto ai motetti.

Ma il suo interesse per gli stili più moderni non oscurava la sua passione per il contrappunto. In cinque fogli della parte musicale del volume, Amigone copiò il «Crucifixus» della *Missa o regem caeli* di Palestrina. Evidentemente, questo fu destinato ad esercizio in contrappunto o ad esecuzione polifonica. In un periodo di transizione, Amigone ci presenta un repertorio di transizione. Chiaramente, fu un uomo con un'ampia conoscenza della musica, e un gusto eclettico. E' interessante notare come Josquin sembri aver ancora tenuto una posizione d'onore come «padre della musica» nel periodo del primo barocco: i suoi canoni sono riconosciuti come modelli di artificio da un musicista praticante, non solo un teorico. I madrigali di Arcadelt e di Rore inoltre erano evidentemente ancora di moda, e vennero proposti nel Seicento per mezzo delle parti per basso continuo. E tutto questo coesiste a fianco con le prime monodie e sinfonie per violino.

<sup>19</sup> V. BONA, *Otto ordini di letanie della Madonna che si cantano ogni sabato nella Santa Casa di Loreto* [...] Venezia 1619 contiene pure litanie intercalate con brani strumentali. Sono grato a David Blazey per questa informazione.

Lo scrivere in partitura composizioni di altri musicisti è spesso visto come una parte essenziale della preparazione di un compositore. Amigone pare non aver destato una grande impressione come compositore: forse le sole sue opere che sopravvivono sono in questo manoscritto. Non è possibile attribuirgli tanti brani nel volume, perché manca l'attribuzione per quasi tutte le opere. Le esigenze del commercio richiedevano allo stampatore di indirizzare qualsiasi volume a un mercato specifico: nelle raccolte stampate non si vedono mottetti a fianco di madrigali, danze, monodie profane, e una descrizione del modo di accordare una chitarra. Neanche musica nuova a fianco di musica vecchia. E la musica antica che è rimasta popolare non sempre è ripubblicata perché rimangono ancora copie sugli scaffali. Forse questi fattori ci hanno dato una prospettiva troppo lineare della storia della musica, quasi come una processione con i paraocchi da uno stile all'altro. Ma Amigone ci dimostra che la retrospettiva può coesistere a fianco della innovazione. Certamente egli ci ha lasciato un repertorio ricco di musica, una raccolta che aumenta la stretta e prevedibile scelta di opere che si trova nelle pubblicazioni dello stesso periodo.

## TAVOLA del I-Bc, Manoscritto Q34

f.1	In voluntate tua	Spartitura a2	[Agazzari]*
f.2	Pulchra es	Spartitura a2	[Agazzari]
f.3	Tanquam sponsus	Spartitura a2	[Agazzari]
f.5	TITOLO: Opere di studio a trè. Iosquini. Josquini opera prima [recto: Pensif mari Jakob Tadinghem]	Spartitura a3	Josquin
f.7	Seconda [recto: Helas Isaac]	Spartitura a3	Josquin
f.8	Terza [Las plus des plus]	Spartitura a3	Josquin
f.9v	Quarta [O Venus bant]	Spartitura a3	Josquin
f.10v	Quinta [recto: Marguerite anonimo]	Spartitura a3	Josquin.
f.13	Ancor che col partire	Spartitura a4	[Rore]
f.15	Ancidetemi	Spartitura a4	[Arcadelt]
f.16v	Alla dolce ombra	Spartitura a4	[Rore]
f.17v	Hor le tue forze adopra	Spartitura a4	[Arcadelt]
f.19	Canzon prima	Spartitura a4	[anonimo]
f.21	Canzon seconda	Spartitura a4	[anonimo]
f.23v	Canzon cornara	Spartitura a4	[anonimo]
f.25v	O quam suavis est	Spartitura a4	[Animuccia]
f.27	Vestiva i colli	Spartitura a5	[Palestrina]
f.28v	Seconda Parte[:] Così le chiome mie		
f.31	Io son ferito hai lasso	Spartitura a5	[Palestrina]
f.33v	Erano i capei d'oro	Spartitura a5	[G.M. Nanino]
f.37	Amor dhe dimmi come	Spartitura a5	[G.M. Nanino]
f.39	Seconda Parte		
f.40v	Susanna	Spartitura a5	[Lassus]
f.43	O domine Jesu	Spartitura a5	[Orazio Nanterni]
f.44v	Voce mea	Spartitura a5	[Animuccia]
f.46v	Corona aurea	Spartitura a5	[Palestrina]
f.50	Introduxit	Spartitura a5	[Palestrina]
f.51v	Pulcra es	Spartitura a5	[Palestrina]
f.53v	Confitemini	Spartitura a5	[Lassus]
f.56	Benedicam dominum	Spartitura a5	[Lassus]

\* Tralascio tutte le annotazioni scritte dopo la compilazione del manoscritto.

f.59	All'acqua sacra	Spartitura a6	[Alessandro Striggio]
f.60v	Nasce la pena mia	Spartitura a6	[Alessandro Striggio]
f.63	Al ver l'aurora	Spartitura a6	[Alessandro Striggio]
f.64v	Partir dunq.	Spartitura a6	[Alessandro Striggio]
f.67	Sancta Maria Sancta Maria	a2+basso continuo	[anonimo]
f.67v	TITOLO: Sinfonie per violino solo Sinfonia 1a Sancta Maria Sinfonia 2a	a1+basso continuo	[anonimo]
f.68	Sancta Maria	a1+basso continuo	[anonimo]
f.68v	Sinfonia 3a	a1+basso continuo	[anonimo]
f.71	TITOLO: Bassi continui Sinfonia p.a con risp.te Sinfonia 2.a con risp.te doppie	basso continuo	[anonimo]
f.71v	Ancor che col partire Ancidetemi	basso continuo	[anonimo]
f.72	All'acqua sacra Benedicam Dnum	basso continuo	[Rore]
f.72	Canzon p.a	basso continuo	[Arcadelt]
f.73	Canzon 2.a Canzon cornara	basso continuo	[Alessandro Striggio]
f.73v	Cara la vita mia	basso continuo	[Lassus]
f.74	Confitemini	basso continuo	[anonimo]
f.74v	Corona aurea	basso continuo	[anonimo]
f.74v	Erano i capei d'oro	basso continuo	[anonimo]
f.75	Io son ferito hai lasso	basso continuo	[G.M. Nanino]
f.75v	Introduxit In voluntate tua	basso continuo	[Palestrina]
f.76	Al ver l'aurora Nasce la pena mia	basso continuo	[Palestrina]
f.76v	O Domine Jesu xpe Partirò dunq.	basso continuo	[Agazzari]
f.77	Pulcra es	basso continuo	[Alessandro Striggio]
f.77v	Pulcra es Susanna	basso continuo	[Alessandro Striggio]
f.78	Tirsi 3.a P.e Così moriro	basso continuo	[Orazio Nanterni]
f.78v	Voce mea Veni	basso continuo	[Alessandro Striggio]
f.79	Vestiva i colli	basso continuo	[Agazzari]
		basso continuo	[Palestrina]

	2.a Parte Così le chiome mie	basso continuo	
f.79v	Expectans expectavi	basso continuo	[?Agazzari]
f.81	TITOLO: Pavane francesi		
	Pavana prima	basso continuo	[anonimo]
	Pavana 2.a Tacet	basso continuo	[anonimo]
	Pavana 3.a	basso continuo	[anonimo]
	Pavana 4.a	basso continuo	[anonimo]
	Pavana 5.a	basso continuo	[anonimo]
f.81v	Pavana 6.a	basso continuo	[anonimo]
	Pavana 7.a	basso continuo	[anonimo]
f.82	Pavana 8.a	basso continuo	[anonimo]
	Pavana 9.a	basso continuo	[anonimo]
f.82v	Pavana X.a	basso continuo	[anonimo]
	Pavana ultima	basso continuo	[anonimo]
f.83	TITOLO: Galiarde francesi		
	Galiarda prima	basso continuo	[anonimo]
	Galiarda 2.a	basso continuo	[anonimo]
	Galiarda 3.a	basso continuo	[anonimo]
f.83v	Galiarda 4.a	basso continuo	[anonimo]
	Galiarda 5.a	basso continuo	[anonimo]
	Galiarda 6.a	basso continuo	[anonimo]
f.84	Galiarda 7.a	basso continuo	[anonimo]
	Galiarda ultima	basso continuo	[anonimo]
f.84v	TITOLO: Corenti		
	Corente prima	basso continuo	[anonimo]
	Corente 2.a	basso continuo	[anonimo]
	Corente 3.a	basso continuo	[anonimo]
	Corente 4.a	basso continuo	[anonimo]
f.85	Corente 5.a	basso continuo	[anonimo]
	Corente 6.a	basso continuo	[anonimo]
	Corente 7.a	basso continuo	[anonimo]
f.85	Corente 8.a	basso continuo	[anonimo]
	Corente 9.a	basso continuo	[anonimo]
	Corente X.a	basso continuo	[anonimo]
	Corente ultima	basso continuo	[anonimo]
f.86	TITOLO: Volte		
	Volta prima	basso continuo	[anonimo]
	Volta 2.a	basso continuo	[anonimo]
	Volta 3.a	basso continuo	[anonimo]
f.86v	Volta 4.a	basso continuo	[anonimo]
	Volta 5.a	basso continuo	[anonimo]

	Volta 6.a	basso continuo	[anonimo]
	Volta 7.a	basso continuo	[anonimo]
	Volta 8.a	basso continuo	[anonimo]
	Volta 9.a	basso continuo	[anonimo]
f.87	Volta X.a et ultima	basso continuo	[anonimo]
f.87	TITOLO: Brandi di Gay		
	Brande prima	basso continuo	[anonimo]
	Brande 2.a	basso continuo	[anonimo]
	Brande 3.a	basso continuo	[anonimo]
f.87v	Brande 4.a	basso continuo	[anonimo]
	Brande 5.a	basso continuo	[anonimo]
	Brande ultima	basso continuo	[anonimo]
	farnesia	basso continuo	[anonimo]
	La Ganbara	basso continuo	[anonimo]
f.88	TITOLO: Galiarde lombarde		
	Margarita	basso continuo	[anonimo]
	Capricciosa	basso continuo	[anonimo]
	Revegiarolo	basso continuo	[anonimo]
	Marca	basso continuo	[anonimo]
f.88v	Fantasia	basso continuo	[anonimo]
	Conte pirro	basso continuo	[anonimo]
f.89	Regina	basso continuo	[anonimo]
	Cromatica	basso continuo	[anonimo]
	Gonzaghina	basso continuo	[anonimo]
	Giulia nova	basso continuo	[anonimo]
f.89v	TITOLO: Galiarde diversi		
	Favorita	basso continuo	[anonimo]
	Favorita in altro tonc	basso continuo	[anonimo]
f.90	Galiarda di Santino	basso continuo	[anonimo]
	Pera	basso continuo	[anonimo]
	Lombarda	basso continuo	[anonimo]
f.90	TITOLO: Galiarde del Sig.r Kapseberger		
	Galiarda prima	basso continuo	[anonimo]
f.90v	Galiarda 2.a	basso continuo	[anonimo]
	Galiarda ultima	basso continuo	[anonimo]
f.91	TITOLO: Balletti alla Romana		
	Romanesca	basso continuo	[anonimo]
	Romanesca in Gagliarda	basso continuo	[anonimo]
	Rogiero	basso continuo	[anonimo]
	Moneca	basso continuo	[anonimo]
f.91v	Aria di Firenze	basso continuo	[anonimo]

	Aria del Gazella	basso continuo	[anonimo]
	Follia	basso continuo	[anonimo]
	Tenor di Napoli	basso continuo	[anonimo]
	Pavaniglia	basso continuo	[anonimo]
f.92	Tortiglione	basso continuo	[anonimo]
	Alta vittoria	basso continuo	[anonimo]
	Bass'e alta	basso continuo	[anonimo]
	Riccio ardente	basso continuo	[anonimo]
f.92v	Ballo del Fiore	basso continuo	[anonimo]
	Ballo Todesco	basso continuo	[anonimo]
	TITOLO: Canoni; et sic de singulis Josquin		
	L'homme armé	spartitura a4	
	Giottarella	basso continuo	[anonimo]
f.93	TITOLO: Pass'e messi		
	Pass'e messo primo	basso continuo	[anonimo]
	Il quindeci	basso continuo	[anonimo]
	Ninfa	basso continuo	[anonimo]
	Venturina	basso continuo	[anonimo]
f.93v	Canon: Misericordia, et veritas obviaverunt sibi	[anonimo]	
	Canon: Justitia et pax osculatae sunt	[anonimo]	
	Canon: Petrus, et Joannes currunt in puncto	[anonimo]	
f.94	Da pacem dne	[anonimo]	[anonimo]
	Canon subdiat. am: Da pacem dne		
	Canon Ipodiatessaroniza: Da pacem dne		
f.94v	Regola per imparar a sonar di chitarra spagnola		
f.95	TITOLO: Canoni diversi		
	Sit nomen Domini	[anonimo]	[anonimo]
	Sancta Maria	[anonimo]	[anonimo]
	Laudate Dnm omnes gentes	[anonimo]	[anonimo]
f.95v	Amor fù	[anonimo]	[anonimo]
	Canon a 4	[anonimo]	[anonimo]
	Hercules Dux Ferrariae	[anonimo]	[anonimo]
	Canon a 4	[anonimo]	[anonimo]
f.96	TITOLO: sopra a Ave maris stella		
	Rovverso all'unisono a 4.o	[Soriano]	
f.97	Contraria contrarijs curantur	[Soriano]	
f.98	Canon a 4.o: Speciosa facta es		
f.98v	Canon a 4.o: Sancta Joannes		
	Canon		

	Fammi reso fare	[anonimo]	[anonimo]
f.99	TITOLO: Balletti alla Rom		
	Romanesca	spartitura a2	[anonimo]
	Rogiero	spartitura a2	[anonimo]
f.99v	Monaca	spartitura a2	[anonimo]
	Aria di Firenze	spartitura a2	[anonimo]
f.100	Aria di Gazella	spartitura a2	[anonimo]
f.100v	Follia	spartitura a2	[anonimo]
f.101	Pavaniglia	spartitura a2	[anonimo]
	Tenor di Napoli	spartitura a2	[anonimo]
f.101v	Tortiglione	spartitura a2	[anonimo]
	Alta Vittoria	spartitura a2	[anonimo]
f.102	Alta Vittoria in Gagliarda	spartitura a2	[anonimo]
f.102v	Bass'e alta	spartitura a2	[anonimo]
f.103v	Gioiosa che seguita l'istesso ballo	spartitura a2	[anonimo]
f.105	Contrapasso	spartitura a2	[anonimo]
f.105v	Alta Regina	spartitura a2	[anonimo]
f.106	Baccio honorato	spartitura a2	[anonimo]
f.106v	Riccio Ardente	spartitura a2	[anonimo]
f.107	TITOLO: Toni Ecclesiastici		
	Primo		
	Secondo		
	Terzo		
f.107v	Quarto		
	Quinto		
	Sesto		
f.108	Settimo		
	Settimo con altro finale		
	Ottavo		
f.108v	Ottavo con altra finale		
f.108v	TITOLO: Arie da Cantare		
	Godete homai	2vv+basso continuo	[anonimo]
f.109v	Stringia in breve giro	2vv+basso continuo	[anonimo]
f.110	In più modi	2vv+basso continuo	[anonimo]
f.111	Guerriera, Pellegrina	1v+basso continuo	[anonimo]
f.111v	Chi com' vago sol	1v+basso continuo	[anonimo]
f.113	Romanesca in 12 Parti		
	Te mai vil fiamma	1v+basso continuo	[anonimo]
f.117v	Se dal'eterno	1v+basso continuo	[anonimo]
f.119	O bellissime donzelle	1v+basso continuo	[anonimo]
f.119v	Hora per quest'eterne	1v+basso continuo	[anonimo]

f. 121v	Che lasciate ninfe Anfitrite, e Venere	2vv+basso continuo[anonimo]
f. 124	Non più madre di sdegno	1v+basso continuo [anonimo]
f. 125v	Anima bella	1v+basso continuo [anonimo]
f. 127v	Questi spirti gentil	1v+basso continuo [anonimo]
f. 128v	La gloria di colui	1v+basso continuo [anonimo]
f. 130v	Sopra carro immortal	1v+basso continuo [anonimo]
f. 131v	Ecco: Che perche non	1v+basso continuo [anonimo]
f. 132v	Ego dormio	1v+basso continuo [anonimo]
f. 134	O Jesu mi dulcissime	1v+basso continuo [anonimo]
f. 136v	Aria di 4.o Parti Parto celato	1v+basso continuo [anonimo]
f. 140v	O soave dolore	1v+basso continuo [anonimo]
f. 141	In primo libro missarum Jo: Prenestini In Missa O Regem Celi A' 4 In coelo Crucifixus A' 3	
f. 145	Dnùs tu scis	1v+basso continuo [anonimo]
f. 146	La donna anzi il mio core	1v+basso continuo [anonimo]
f. 147	Regole di Pratica Musicale	

## MARIA CARACI VELA

**Lamento polifonico e lamento  
monodico da camera all'inizio del  
Seicento: affinità stilistiche e  
reciprocità di influssi.**