

GIUSEPPE TRICARICO DA GALLIPOLI

MUSICISTA DEL SECOLO XVII

LE OPERE

Le composizioni di Giuseppe Tricarico giunte fino a noi sono sufficienti a dirci quale statura artistica e culturale abbia questo maestro salentino oggi ignorato.

Di lui esistono diciassette « Cantate a voce sola » a Torino (1): numerose « Arie », « Cantate » ed un « Duetto » a Napoli (2); musica liturgica a Napoli, a Bologna (3) ed a Vienna(4); una « Sacra rappresentazione » a Napoli (5) ed una a Vienna, tutte manoscritte; oltre « Madrigali » e altra musica liturgica a stampa.

Poco, forse, di fronte alla grande produzione del Maestro; ma sufficiente per comprendere la sua arte, i suoi pregi, il suo stile.

Tra i manoscritti, i soli che ci sembrano autografi sono: quello delle « Cantate » di Torino e quello della « Sacra rappresentazione » di Vienna; gli altri sono evidenti copie dell'epoca o di periodo posteriore, come una copia limitata ad alcune parti della « Sacra rappresentazione » di Vienna fatta da Simon Molitor all' inizio del Secolo XIX (6).

Sulla scorta dei documenti già visti, possiamo precisare che le « Cantate » dedicate all'Imperatore e conservate a Torino e la musica liturgica conservata a Vienna furono scritte tra il 1659 e il 1663. La Sacra rappresentazione conservata a Vienna è del 1661, e quella di Napoli del 1683 (7). I Madrigali e la musica liturgica a stampa sono degli anni 1649-1665.

LE CANTATE

Il Tricarico è uno dei pionieri della Cantata intesa come composizione da camera ad una voce con l'alternarsi di recitativi e di arie di vario andamento. La parola « Cantata » (che significò pezzo da cantare, come « sonata » pezzo da sonare), appare per la prima volta in Italia nel 1600, subito dopo la monodia accompagnata. Dal suo apparire era divisa in varie parti di diverso andamento.

Nelle « Nuove musiche » e nelle « Varie musiche » del Caccini (8) e del Peri (9), vi è già il genere della « Cantata », ma il suo nome appare per la prima volta con Alessandro Grandi (10) (Cantate ed arie) tra il 1620 e il 1626; e la forma, alla metà del Secolo XVII è ormai ben definita. Infatti, allo stato delle conoscenze attuali, Luigi Rossi (11) e Giacomo Carissimi sono conosciuti come gli autori che hanno dato la forma definitiva alla Cantata. Il Carissimi (romano) scrisse musica dal 1624 fino al 1674, epoca della sua morte. Il Rossi (napoletano) visse dal 1598 al 1653. Il Tricarico, quindi, si trova tra i pionieri di questa forma, e dai caratteri particolari della sua musica e dallo stile delle sue cantate appare chiaro che egli sia di scuola napoletana.

Infatti, il frequente cambiamento di andamento è specificamente di scuola napoletana: mentre nelle altre scuole l'andamento muta solo a Lied completo (c'è, per esempio, tutto un Andante o tutto un Allegro con svolgimento completo), da noi, e così in Tricarico, i vari andamenti si susseguono con maggior naturalezza nell'organismo della Cantata, il loro mutare non è predisposto ma scaturisce spontaneo dal senso stesso delle parole.

C'è, nelle Cantate un non so che di domestico con quelle del Provenzale: ciò dimostra che i due o provengono dallo stesso insegnante, sono legati agli stessi studi e tradizioni, o comunque hanno le stesse intenzioni.

Altro elemento importante in questo gruppo di composizioni da camera che conosciamo è il « Basso continuo » che, specialmente nelle « Cantate a voce sola » e nelle Arie, si in-

serisce come una seconda parte trattata contrappuntisticamente con quella del canto e non resta il solo basso generatore degli accordi. E' proprio questo particolare a distinguere, come avverrà poi per A. Scarlatti (12), Leo (13), Pergolesi (14), la scuola musicale napoletana dalle altre. Ad esempio, nella Cantata « Cercavo due pupille », nella grande aria finale: « Crescan pure più che le stelle... », tra la voce e il basso continuo vi è come un lungo dialogo, un continuo proporre e risponderci, un alternarsi di idee musicali. Il Basso continuo, dunque, per il Tricarico è parte integrante del canto. Egli, forse, sente la necessità delle armonie comunemente in uso, solo nelle cadenze.

Il suo Basso continuo non ha quasi numerica. A tratti, nelle sole cadenze, è segnata l'indicazione della terza ritardata dalla quarta (4 3)0, in qualche progressione, egli indica con 7 6 - 7 6, l'intenzione degli accordi dissonanti che, nella risoluzione, preparano la nuova dissonanza. L'armonia in quel tempo era una conquista troppo recente per essere stata assorbita e trasformata in linfa vitale dai compositori del Seicento. D'altra parte il Tricarico, così come il Provenzale (15) e come tutti gli autori del tempo, deriva (e la derivazione è evidente specialmente nei Madrigali) dal contrappunto puro.

In tutte le Cantate di Tricarico, in fine, in molte sue Arie ed Ariette, vi è la piena aderenza al testo, il vocalizzo si anima e diventa parte integrante della struttura melodica; vi è l'impronta unitaria data a tutta la composizione con i ritorni tematici o ritmici e qualche accenno, anche se in forma molto embrionale e solo in alcune Cantate, ad un secondo motivo in contrasto col primo, che diverrà poi col Leo, circa un secolo dopo, seconda idea. Il Tricarico sente la necessità di un secondo motivo anche se questo, non avendo la diversità tonale e non ritornando al tono d'impianto, non può ancora chiamarsi una vera seconda idea. Ma di questa vi è il seme che, col passare dei decenni, germoglierà e sarà raccolto in ricca messe dalle generazioni che verranno.

Passando all'analisi delle singole composizioni, incominciamo dal manoscritto delle diciassette « Cantate a voce sola con accompagnamento di Basso continuo » (16) che si conserva nella Biblioteca Nazionale di Torino.

Al primo foglio, sul recto, esso porta la dicitura: « *Al-l'Augustissima Maestà dell'Imperatrice Signora Signora Cle-*

mentissima ». Nel secondo, sempre sul recto, vi è la dedica con firma autografa:

« Augusta Maestà, la magnanima grandezza di Vostra
« Maestà che per lo spatio di anni cinque ha benigna-
« mente gradito la mia debole servitù in questa Sua
« Imperial Cappella mi ha inanimato a consacrare al
« suo glorioso nome queste mie povere fatiche non con
« altra ambizione che di rendere visibile alla Maestà
« Vostra la mia immutabile risoluzione di voler unica-
« mente vivere di Vostra Maestà.

Humilissimo e fedelissimo servo
Giuseppe Tricarico »

La prima Cantata « C'erano due pupille » si apre con un'aria in tempo ordinario (C), nel tono di fa maggiore che non ricorda il quinto tono gregoriano. Il primo periodo è di dieci battute; il secondo periodo che comincia con la mossa iniziale (che ha il carattere di tema) espone la stessa idea con un nuovo svolgimento: segue il tema alla quarta (si bemol maggiore) e, con un elegante ritorno al tema d'impianto, si chiude l'aria.

In tutto sono ventisette battute e alla fine si trova l'indicazione « ritornello ». Questa parola indicava che l'aria doveva ripetersi integralmente, introduzione strumentale compresa, con gli stessi versi o con altra strofa.

L'origine del « ritornello » può farsi risalire alla canzone trovadorica, alla villanella alla napoletana, alla canzonetta polifonica e monodica. Con il canto accompagnato del 1600 l'aria in generale non era replicata. La scuola napoletana qualche volta, Tricarico assai spesso, ne conservano l'uso, quasi come per un bisogno di rendere più chiaro e più completo lo svolgimento tematico e di dare all'esecutore la possibilità di nuova e più varia interpretazione.

Da questo al « da capo » scarlattiano ci corre poco, e, dato il pieno svolgimento che il Tricarico dà alle sue arie, è evidente che per lui il « ritornello » è un vero *da capo* e in ciò si può dire che anticipa i tempi, di almeno cinquant'anni.

E' tutta l'aria che si ripete ma questa volta, come avverrà nell'aria del melodramma del Settecento, il cantante ed il cembalista si abbandonano ad ogni sorta di variazioni e di colori-

ti, mentre la prima volta veniva eseguito solo ciò che aveva scritto l'autore.

La seconda aria, sempre in fa maggiore, è più ricca di vocalizzi. Anche se gli andamenti non sono segnati, ha un carattere più vivo, più colorito e, mentre il tema della prima aria aveva un movimento discendente, questa ha un movimento ascendente.

Tema della I aria:



Tema della II aria:



Anche qui tutta la parte centrale è in si bemolle maggiore, ed alla fine l'aria porta l'indicazione: « Ritornello ».

Con un recitativo secco di tre battute inizia la terza ed ultima aria di questa Cantata.

Ci troviamo di fronte ad una « grande aria » nella quale il Tricarico profonde la parte migliore della sua arte. Il tempo segnato è indicato dal solo numero tre (tripla di semimini-me = 3/4) ma si alternano, senza altre indicazioni, battute di tre e di sei movimenti.

Al tema iniziale, ripreso in varie tonalità, si aggiungono due nuove idee quasi in contrasto con la prima.

Primo motivo:



Secondo motivo:



Terzo motivo:



Le tre idee si alternano, si ripresentano con diverso sviluppo e conclusione dando a tutta l'aria un grande respiro. A volte, specialmente la terza idea è riprodotta nella parte del basso continuo a canone con la voce, risultando di grandissimo effetto.

Sono cento settantadue battute (di 3/4) in cui l'Autore resta sempre nello stesso ambiente estetico senza mai un momento di abbandono o di riposo: l'attenzione è sempre tesa, sempre sveglia, con un interesse sempre crescente.

C'è di più, le battute diciannovesima e ventesima ricordano, come figurazioni e come intervalli, l'aria di Stradella (17): « Io pur seguirò... » riportata nella raccolta del Parisotti.

Tricarico:



Stradella:



Ora ci chiediamo: lo Stradella conobbe Tricarico o è una coincidenza?

In fine, per questa stessa Cantata, nell'esemplare conservato a Napoli, è da notare che nel tempo di sesquialtera minore imperfetta (3/2) le crome e le semicrome sono bianche: si tratta di una emiolia, di un ricordo della notazione fiamminga che ancora durava al tempo di Tricarico.

La seconda Cantata «Speranza ferma...» per voce di soprano e basso continuo, inizia con un'aria in tempo di sestupla di semiminime (C 6/4) e, anche se non ha nessuna alterazione in chiave, è in re maggiore.

Tra il soprano e il basso continuo, scritto tutto in chiave di tenore, è un continuo dialogato: ciò che propone il soprano è ripreso dallo strumento che o ripete la frase integralmente o la elabora con diversa conclusione.

Su di una nota tenuta del soprano e con un ritorno dell'idea iniziale, l'aria sembra concludersi; ma segue un brano strumentale indicato semplicemente con la parola: «Passagaglio» (17) e l'aria riprende con lo stesso tempo, con la stessa idea musicale. In questa ripresa vi è come un respiro più grande, più lungo, il ritmo è più serrato e compaiono figurazioni di crome al posto delle semiminime della parte precedente.

Alla fine si ripete la «Passaglia» per attaccare, sempre con lo stesso tempo e con le stesse figurazioni, una terza parte che somma i ritmi delle due parti precedenti e le conclude, per concludersi a sua volta con la solita «Passaglia». Sono tre parti che, intercalate dal brano strumentale, formano un tutto organico ed omogeneo.

La seconda aria di questa seconda Cantata è in due parti divise tra loro da una «Passaglia» che, però, non ricompare alla fine. Sia la prima che la seconda parte iniziano in tempo ordinario (C). Con un recitativo obbligato nel quale compaiono movimenti di semicrome e figurazioni ritmiche al basso, riprende il tempo di sestupla di semiminime dell'aria precedente. Tutta la Cantata risulta così compatta ed omogenea con una costruzione salda e possente e con una organicità di struttura che anticipa di oltre un secolo, per concezione, molte composizioni strumentali.

La terza di questo gruppo di Cantate: «C'è altra pena che morire...», è formata da quattro arie: tre brevi e l'ultima lunga e complessa. Alla fine della prima vi è l'indicazione:

« Passagaglia », alla fine della seconda e della terza quella del « Ritornello ».

Le prime due hanno l'ictus iniziale uguale e, più che delle vere arie, potrebbero essere definite degli « Ariosi » (anche in questo il Tricarico è di grande interesse). Nell'ultima aria, tutto ciò che musicalmente era stato detto prima trova la sua naturale conclusione e, a differenza delle due arie precedenti, i vocalizzi vi sono più lunghi.

La quarta Cantata, in fine, ha una struttura diversa: è formata da quattro arie, tre molto lunghe e l'ultima brevissima con figurazioni di minime (tempo: sesquialtera minore imperfetta = 3/2). Spesso l'andamento è indicato con le parole: « Adagio », « Allegro », « Più allegro », e vi è qualche indicazione di coloriti col segno « P » (piano); il che mostra una cura particolare dell'autore per questa Cantata.

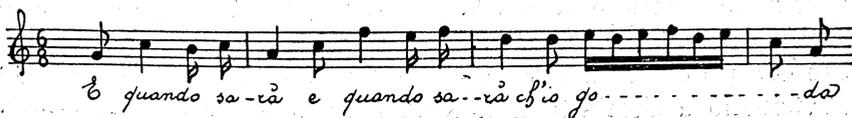
Per non dilungarci troppo sulle sole Cantate del manoscritto di Torino, passiamo a quello conservato nella Biblioteca del Conservatorio di musica di S. Pietro a Majella di Napoli. In questi manoscritti si conservano alcune cantate ed alcune arie. Tra esse esamineremo la Cantata più interessante: « E quando sarà ch'io goda ».

Questa Cantata è contenuta in un volume manoscritto che, oltre ad altre composizioni del Tricarico, contiene numerose arie ad una voce di Luigi Rossi, del Tenaglia (18), di Carissimi (19) e numerosi altri; è uno di quei deliziosi volumetti tascabili in formato oblungo che i cantanti usavano tra il Seicento e il Settecento. Il manoscritto è senza data ma è indubbiamente della metà del 1600.

I versi così cominciano:

E quando sarà ch'io goda
disciolto dai lacci d'un volto,
la mia libertà

E' appunto un'aria di *libertà* in voga nel 1600. Comincia in tempo di sestupla di crome (6/8):



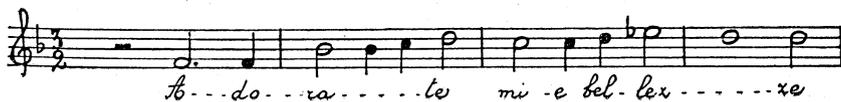
Dal punto di vista contrappuntistico, le due voci sono delle vere parti reali. Il Tricarico che, come abbiamo visto ha una forte e poderosa personalità, tratta le due parti con la potenza ed il magistero proprii della scuola musicale napoletana. Le due voci si alternano, si rincorrono in continui giochi imitativi, si elevano in volute o in spirali sonore sostenute da un basso continuo su cui il clavicembalista dell'epoca riproduceva le note affidate alle voci completando, dove gli veniva il destro, l'accordo. Il basso continuo di questa Cantata a due voci ha un diverso carattere che nei Madrigali; nel complesso è più sostenuto, anche se a volte si inserisce come una terza voce al grave.

I versi sono:

Adorate mie bellezze
quando mai vi rivedrò.
Sospirate mie dolcezze
quando più vi rivedrò.
O Dio ch'ogni momento
ch'io son privo di voi
morir morir mi sento.
Dimore spietate indugi penosi
ch'all'alma portate i dolci riposi
spezzatemi, frangetemi
rompetevi su su.
Deh! non tardate più
dimore sperdute,
indugi penosi
ch'all'alma furate i dolci riposi.
Deh! non tardate più.

Con questi versi piuttosto banali il Tricarico riesce a fare un capolavoro; ma la forza e la bellezza sono, è necessario ripeterlo, nella costruzione, nell'espressione, nella forza del suo canto, nella potenza della sua arte.

Nella prima battuta egli propone il tema al primo soprano:



Dopo altre quattro battute durante le quali il primo soprano afferma meglio l'idea espressa, entra la seconda voce (soprano) con lo stesso tema, nello stesso tono e, per tutta questa prima parte, le due voci si alternano con continue imitazioni.

Nel Recitativo (B) le due voci si alternano per poi fare un gioco ritmico nel mezzo, ed incontrarsi alla fine. Questo Recitativo, come gli altri delle « Cantate a voce sola » appartiene più al « Recitar cantando » che al vero recitativo.

I versi « Dimore spietate... » (C) (Allegro, 6/4) hanno un accoramento quasi disperato in un rincorrersi di semiminime di grande effetto per il continuo moto contrario tra le due parti, che prepara l'Andante (C - D) nel quale una pioggia di semicrome ed una continua imitazione tra le due parti rende la parola « ...spezzatemi, rompetemi... ». Il nuovo Andante (3/2) (D) ha un breve momento di distensione con figurazioni di semibreve e minime (quattro battute) per poi riprendere il movimento imitato di semicrome.

Da questo momento gli Allegro e gli Andante, i ritmi ternari e quelli binari si alternano sino alla fine con gusto, varietà e daranno a tutta la composizione un effetto sorprendente.

La Cantata si chiude con una perorazione finale, con l'Andante (E), quasi a commento di quanto ha detto; ciò mostra in Tricarico non una ricerca dell'effetto effimero e facile, ma un'arte matura e sentita.

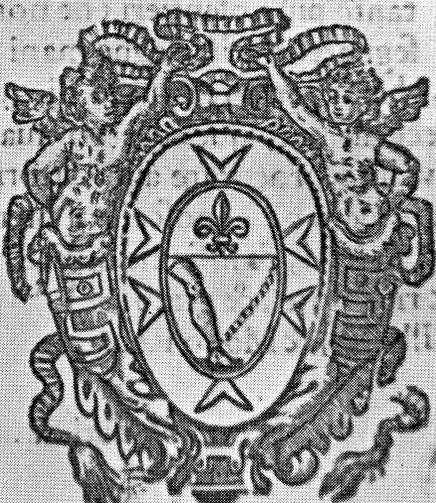
ALTO.

F L O R I D O
I N C O N C E N T O

Di Madrigali in Musica à tre voci
 con la Parte da sonare

Di Eccellentissimi Arttori.
 MANDATO IN LVCE

D A D. F L O R I D O
C A N O N I C O D E S I L V E S T R I S
 Da Barbarano.
 P A R T E P R I M A.



IN ROMA Appresso Vitale Mascardi. M. DC. LII.
 CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Frontespizio della parte di « Contralto » dei « Madrigali... » raccolti dal Florido.

(Biblioteca « G. B. Martini » - Bologna)

I MADRIGALI

Tra le tipiche forme trecentesche della musica polifonica vocale, quella che ha maggior importanza per gli sviluppi posteriori, è il Madrigale. Il primo saggio di esso compare nell'*Ars nova*, ed è come una liberazione da tutto il bagaglio dottrinario a cui le altre forme polifoniche, anteriori o anche contemporanee, sono sottoposte. E' come un'affermazione di libertà: non più « tenor » profano, non più un'intonazione imitata di frammenti; ma libero canto, movimenti agili, continuità logica di un solo canto sorretto da buone parti contrappuntistiche sottoposte alla melodia (o *cantilena* come si diceva allora) principale.

Da questo Madrigale trecentesco si passa man mano a quello del Cinquecento più ricco, più completo; in un primo tempo resta ancora legato strettamente alla tecnica tradizionale contrappuntistica, sia pure ormai arricchita da due secoli di ricerche e di studi; con l'avvento della monodia accompagnata si evolve: pure conservando i legami con la polifonia, accetta l'aggiunta di una « parte da suonare » cioè del basso continuo, che sarà la base delle successive evoluzioni. Le voci diventano tre, due, poi una e dal nuovo Madrigale nascono la « Cantata » e il « Duetto da camera » da una parte, il melodramma e l'Oratorio dall'altra.

Nel Seicento, di Madrigali accompagnati (tranne quelli del Monteverdi a una voce sola) non se ne conoscono molti: presto si matura la Cantata che sostituisce felicemente il Madrigale.

Ma tra gli studiosi e gli artisti, pur nell'evoluzione dei tempi, resta come un desiderio nostalgico verso la grande polifonia sacra di Palestrina e quella profana di Marenzio, Vecchi, Banchieri, e più ancora del Gesualdo; e il genere preferito di questi ultimi, il Madrigale, rivive come una sfida al nuovo e un dolce ricordo del passato.

Ogni musicista che poteva farlo ci si provò (20). Non fa meraviglia, quindi, che Giuseppe Tricarico, che come scuola sta vicino alla fine del Cinquecento e vive ancora nel clima di Gesualdo, di Rodio e di Primavera, si provi in questo genere,

Di lui nella raccolta di musiche Seicentesche del Canonico Florido de Silvestre si conservano tre « Madrigali a tre voci con la parte da sonare », ossia col Basso continuo.

Questo Basso continuo in Tricarico è vario ed interessante: è una quarta voce che nello stesso Madrigale a volte si collega con la voce del basso rifacendola in tutto o in parte, a volte ha uno svolgimento proprio, come vera e propria parte reale (come sarà più tardi in Bach), a volte ancora si muove netto, schematico, formato da poche note senza fioriture, nè note di passaggio. Ha una varietà, una ricchezza di forma che non può passare inosservata.

Il primo Madrigale del Tricarico raccolto dal Florido de Silvestre (21) nel 1652 è per le voci di « Alto », « Tenore » e « Basso » e Basso continuo.

Le parole sono:

Non si scherzi con Amore
Ben che sia fanciullo e cieco
E chi vuol salute al core
Non s'inginga o treschi seco.
Se tu scherzi ei par che rida,
Ma scherzando a morte sfida.

Questi versi hanno saputo ispirare al Tricarico una musica piena di brio e di grazia. Il Madrigale si inizia con un ritmo accefalo incisivo perfettamente aderente alla parola « scherzi »:

[Allegretto mosso $\text{♩} = 100$]

Tenor

Non si scher - - - - - zi Non si scher - zi con a - -

B. c.

[p]

Alto Non si scherzi.....

more ben che sia fan - - - cul - - loe cie - - - co

Risponde il contralto con lo stesso tema, ma alla quarta. Il Basso attaccherà nel tono del contralto e, simmetricamente, dopo altre tre battute il tenore farà sentire, nella tonalità iniziale, la quarta entrata del tema. Questa prima parte del Madrigale risulta così come un'esposizione di fuga.

Tutto il Madrigale continua con uno svolgimento perfettamente aderente al tema proposto, pur rispettando il significato delle parole.

I vocalizzi su di una stessa sillaba sono dosati con parsimonia e servono verso la fine del Madrigale a colorire la parola « scherzando ».

La tessitura nella quale è scritta la parte del contralto, è, spesso, molto grave; la nota sol sotto i righi con due tagli in testa è la più grave; ma questo è dato dalle possibilità vocali dei cantanti dell'epoca.

Anche il secondo Madrigale riportato in questa raccolta del Florido è per « Alto », « Tenore », « Basso » e Basso continuo.

Le parole sono:

Volontario provai
 Desir, dolor, sospetto.
 Lieto gelai nel foco
 Arsi nel gelo
 Che ritrovar sperai
 Nel sovr'umano oggetto.
 Sotto membra celesti

Alma del cielo
 Ma in bel corporeo velo
 Si chiude alma difforme
 Alma d'inferno
 E quell'ardor che nei begli occhi splende
 Poi che tant'alma accende
 Foco è stolto laggiù dal foco eterno
 E se lampo celeste in lor fiammeggia
 Spesso fulmina il ciel quando lampeggia.

Con questi versi il Tricarico riesce a fare un Madrigale bellissimo dove, fin dalle prime note, risulta evidente la forza drammatica ed espressiva unita ad una tecnica possente. Fin dal primo verso, infatti, vi è una grande potenza espressiva che ricorda addirittura il Monteverdi.

All'inizio di questo Madrigale lo stesso autore sente il bisogno di indicarci l'andamento; infatti, vi è segnato: « Adagio ».

Dopo i primi due versi, anche se non vi è segnato il cambiamento di andamento risulta evidente che l'autore desidera quasi un allegretto e comincia una vera pioggia di semicrome che ci dice, ancora una volta, che il Tricarico studiò o, almeno conobbe i Madrigali del Venosa che è il solo, col Vecchi, ad adoperarne tante.

Altro elemento di grande interesse, in questo Madrigale, sono lunghi brani di un cromatismo nel vero senso della parola: è « musica ficta », o finta che emancipò o concorse ad emancipare la musica dalla tonalità gregoriana.

Questo Madrigale, più degli altri, sta più vicino al genere polifonico che non alla polifonia accompagnata; peccato che ci sia il Basso continuo perchè in molti punti è polifonia pura! Tra i vari segni messi sulla parte del Basso continuo vi è, a volte, l'indicazione « a tre » che fa supporre che, oltre ad essere la guida per il clavicembalista o per l'organista, nell'idea dell'autore lo strumento che realizzava il Continuo, organo o cembalo, doveva ricalcare le stesse note affidate alle voci.

Ma l'elemento più importante e sul quale è necessario ancora soffermarsi, in questo Madrigale più che nelle altre composizioni del Tricarico, è il cromatismo che, oltre ad essere bello per il modo in cui è stato adoperato, oltre a dare varietà e colore a tutta la composizione, è il mezzo col quale l'autore si sforza, e vi riesce in pieno, ad uscire dall'eterno

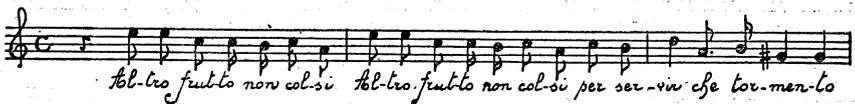
Vi è ancora da notare che in questo Madrigale il Tricarico non si è preoccupato, come in quello precedente, di entrate del soggetto; ma ha voluto solo colorire le parole mostrando un'arte squisitamente bella attraverso una conoscenza completa della tecnica contrappuntistica, lontano da ogni convenzione scolastica.

Il terzo ed ultimo Madrigale del Tricarico contenuto nella raccolta del Florido de Silvestre ha lo stesso organico dei precedenti: « Alto », « Tenore », « Basso » e Basso continuo.

Le parole sono:

Altro frutto non colsi
 Per servir che tormento
 Crudeltà per amore
 Odio per fede
 Assai dunque mi dolsi
 Con lei, col Ciel, col vento
 E ciò ch'a me si tolse
 Altrui si chiede
 Con lei, col Ciel, col vento
 Sano il cor, sciolto il piede
 Volgasi ad altra luce ad altra meta
 Altro fui
 Che se sdegno mi turba
 Il duol s'acqueta
 Vissi nei spirti tuoi morto nei miei
 Hor son vivo in me solo, e spento in lei.

Il Madrigale scritto su questi versi, il cui contenuto è quello solito d'intonazione amorosa, è più orientato verso la monodia accompagnata che verso la polifonia. Infatti, specialmente nella prima parte, le voci entrano sul Basso continuo isolatamente, sempre con lo stesso tema e nello stesso tono. Sono tre battute, che, con lievi modifiche, ripetono la stessa melodia:



Questo tema è affidato al « Tenore », viene poi ripetuto dal contralto, per essere ancora ripreso dal tenore e, dopo un breve divertimento, sarà finalmente eseguito dal basso.

Dopo un lungo svolgimento di questo tema iniziale, alla trentatreesima battuta il solo « Basso » inizia un movimento di ritmo protetico intervallato con pause di crome che in un continuo incalzare si intreccerà con le altre due voci formando una progressione che ripete cinque volte lo stesso disegno. Dopo altre quattro battute di conclusione e due di un lungo vocalizzo del solo « Contralto » vi è una nuova indicazione di tempo. Sono tredici battute in tempo $3/2$ che, essendo di carattere diverso da tutto il Madrigale, sono come una parentesi di pace. La figurazione è di sole minime con qualche breve disegno imitato tra le parti mentre il resto è pieno di ritmi incisivi e brillanti ottenuti con crome e semicrome. Queste tredici battute, in cui il Basso continuo è solo un riempitivo, hanno la forza e la potenza di un Corale palestriniano. Dopo la breve oasi di pace con la quale l'autore ha musicato le parole: « ...luce ad altra meta... », riprendono, e con maggior forza, i ritmi rapidi, questa volta con vocalizzi di uno o due movimenti.

In tutto il Madrigale è costante la continua coerenza tra verso e musica, tra contenuto e forma.

Questi tre dimenticati Madrigali del Tricarico, (non si trovano citati da nessun autore e in nessuna storia della musica), contenuti nella raccolta del de Silvestre, rappresentano, per fattura, per forma, per contenuto e per carattere, uno degli aspetti del loro autore che volle cimentarsi anche in questa forma che, come abbiamo detto, rappresentava per la sua epoca come un preziosismo. Ciò dimostra che egli aveva condotto, nella musicalissima Napoli del tempo, un corso di studi serio e completo che poi, unito alle sue particolari qualità, fa di lui uno dei precursori della scuola napoletana del periodo di Scarlatti e di Leo. Principalmente col cromatismo e con le progressioni egli decisamente si svincola dagli schemi del suo tempo, precorre i tempi e prepara la strada a chi verrà dopo di lui. Lo stesso Florido, nella sua dedica al Sig. F. Isidoro Colazzo dice di aver raccolto « ...Madrigali posti in musica da Eccellentissimi Autori, (che è quanto a dire da molti Apollini di non favoloso Parnaso)... »; ciò dimostra, quindi,

che ancora in vita il Tricarico, i suoi Madrigali non solo erano noti, ma appartenevano ad un autore di gran vaglia ed erano molto apprezzati ed eseguiti.

MUSICA LITURGICA

I caratteri generali della musica liturgica del Tricarico non differiscono da quelli della musica profana: c'è la stessa ricchezza di colori, di modulazioni, lo stesso gusto delle progressioni, lo stesso equilibrio nei vocalizzi e, per la piena aderenza al testo, questa musica liturgica assume un carattere a volte solenne, altre volte addirittura ieratico.

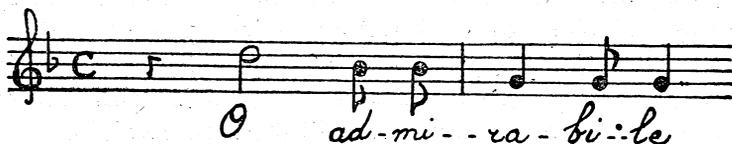
Le composizioni inserite nel 1654 dal Canonico de Silvestre nella sua raccolta « *Istas alias sacras cantiones* » (22), dovevano essere già ben note ed eseguite se si accompagnavano a composizioni di altri « ...eccellentissimi auctoribus... » (23), e, forse, furono scritte nel periodo di attività romana del Tricarico, nel 1649, quando dette alle stampe, per i tipi del Grignani, i suoi « *Concentus Ecclesiastici* ».

Dopo Palestrina che aveva fatto sentire la sua voce posente circa mezzo secolo prima, non era facile dire una parola nuova nel campo della musica liturgica. Giuseppe Tricarico non è a tale altezza, eppure ha dei momenti molto felici sia nelle parti monodiche che in quelle « a cappella » per una spontaneità tutta sua e per un carattere solenne e nello stesso tempo vario che riesce ad ottenere. A volte ricorda lo stesso Palestrina, altre volte Gabrieli, pur conservando intatta la propria personalità ed il proprio stile.

Sia pure raramente, in lui appare qualche indicazione di andamento o addirittura di colorito. C'è, inoltre, una semplificazione della notazione che, mentre in altri si ferma alla tradizionale sesquialtera maggiore, tripla perfetta o prolazione maggiore perfetta dei fiamminghi, in lui è ridotta, di solito, ai quattro o ai tre movimenti per battuta. Evidentemente era un ingegno vario, multiforme, nello stesso tempo legato alla pura tecnica nelle sue espressioni migliori e aperto alle nuove esperienze che nel Seicento preparavano la musica dei nuovi tempi.

I più antichi Mottetti di Tricarico che oggi ci restano sono, in ordine cronologico: l'« *O admirabile nomen* » a due voci e il « *Repleatur os meum* » a tre voci che, nel 1654 il Canonico de Silvestre pubblicò nella sua raccolta « *Cantiones sacra* ».

Il primo, per due Canti (Soprani) ed Organo, in una tessitura chiara e centrale sviluppa le sue idee musicali. Il tema che viene esposto dal primo soprano comincia con un movimento di pausa seguito da una minima e da due crome, che insieme formano sincopa. Lo stesso tema, nello stesso tono sarà ripreso alla quinta battuta dall'altra voce.



Spesso, in questo Mottetto, le due voci procedono per terze parallele ricordando il *gimel* e, dalla ventottesima battuta, vi è indicato anche il colorito con l'indicazione « piano » anticipandosi, così, anche quegli effetti di « forte » e di « piano » (questo, quasi un eco del forte precedente) che in tutto il secolo successivo, il Settecento, costituiranno il principale colorito musicale (24).

L'altro Mottetto è a tre voci e organo: « Cantus primus », « Cantus secundus », « Tenor » e « Bassus ad Organum ».

In questo Mottetto vi è, dal punto di vista della notazione, un particolare che si collega con la scrittura musicale del secolo precedente: l'emiolia. Infatti, il tempo indicato è C 3/2, ossia una tripla minore, quindi prolazione maggiore in tempo imperfetto.

E' ancora un residuo di scrittura fiamminga che mostra come la tecnica di quei Maestri non era sconosciuta al nostro Tricarico. Questi, senza risalire al Tinctoris, certo ebbe contatti con quella scuola attraverso alunni del de Nacque che una generazione prima aveva per lungo tempo insegnato a Napoli.

Il Mottetto, diverso dagli altri, almeno nella prima metà, per struttura e per forma, è diviso in due parti: la prima in ritmo ternario (perfetto), la seconda in ritmo binario (imperfetto). Ed è proprio nella prima parte che troviamo l'emiolia, ossia crome e semicrome bianche e semibreve nere



che assumono diversi significati a secondo del loro impiego. Vi sono legature di portamento che uniscono le note a due a due ed a conclusione di ogni frase musicale vi è uno spezzabattute; infine, nella parte d'organo vi sono, oltre la normale numerica, numerosi segni che indicano il cammino e le varie entrate delle voci.

Il mottetto porta un bemolle in chiave ed è decisamente in fa maggiore riferendoci alle nostre tonalità, con frequenti modulazioni in do maggiore (attraverso il si bequadro).

L'inizio ha una disposizione forse più orientata verso l'armonia che verso il contrappunto: è verticale con un breve disegno di semiminime che si svolge tra il « Cantus secundus » ed il « Tenor » formando come una breve introduzione.



Alla nona battuta, con una entrata canonica del « Tenor » che risponde ai due « Canti », comincia il vero Mottetto nel quale i due disegni: una minima col punto seguita da una semiminima, ed il gruppo di quattro semiminime, si alternano tra le varie voci in un continuo gioco contrappuntistico.

Dalle parole « Gaudebunt labia mea », riprende, come negli altri Mottetti il tempo ordinario alla semibreve (C) ed in questa parte i disegni di semicrome sono più frequenti, i vocalizzi sono più lunghi, per arrivare, come in un poderoso crescendo nel quale tutto il lavoro sembra tendersi nell'attesa, alla parola « Alleluja ».

L'ultima parte, fatta quasi tutta di semicrome, di salti di ottava, resta sempre ed a lungo nello stesso ambiente estetico e sempre con la stessa concitazione per concludere con una breve col punto coronato.

Il Mottetto « O admirabile nomen » dato alle stampe, nella raccolta del de Silvestre, nel 1654 è per tre voci (« Altus », « Tenor », « Bassus ») ed organo.

E' diviso in due parti: la prima in tempo ordinario (C), la seconda in prolazione minore perfetta (C 3/2) (tre minime per battuta) e, come il precedente, ha numerose emiolie.

Questo Mottetto, bellissimo fin dall'inizio, comincia con una pausa di mezza battuta e due minime legate che formano sincope in tutte le parti, di un effetto sorprendente.

La tonalità d'impianto è quella di do minore con rare modulazioni alle tonalità vicine. E' di grande effetto un continuo alternarsi di triadi maggiori con quelle minori.

Quasi alla fine, sulla parola « Exultabimur » vi è un lungo vocalizzo che, essendo il primo di questa composizione, dà risalto e significato alla parola.

Il Mottetto a voce sola (soprano) « Quis dabit mihi » con organo, pubblicato nel 1663 sempre dal de Silvestre, è una splendida melodia accompagnata nella quale si scorgono gli inconfondibili caratteri dello stile tricarichiano. Vi si alternano, ma senza soluzione di continuità, brani di un suo particolare stile molto vicino per espressione e fattura al « recitar cantando », a brani di una melodia pura che sgorga spontanea e limpida sorretta da un basso continuo che a volte si indugia per una o due battute su di una stessa nota, altre volte diviene parte reale che, trasformandosi in « voce » contrappuntistica, si combina con la parte superiore.

Il testo è fedelmente seguito in tutta la sua espressione: ad esempio, sulla parola « volabo » vi è un lungo vocalizzo di crome e semicrome:



Sulla parola « coeli » le fioriture dalle note gravi si slanciano su quelle acute:



Sacra Cecilia Musica, sig. J. J. Clem.

M Il August. ^{mo} Soglio della S. C. M. V. sotto i di cui
gloriosi Auspici mira l'Inimico vinascore il
seme della vera Virtù, con uola questo parto
del mio povero ingegno, che concepito con le più
sincere forme, e prodotto alla luce tra Peni
delle più recondite Regole Musicali, presone
aggiare il sovrano intendim^{to} e gusto d'un
Cesare. Io dalla mia Osa ^{ca} reso indabile, à
frenare questa sua Ambizione, in vece lo im-
tenderlo se di impennate le Ali, e qui simil^{te}
prostrato lo presento alla Sac. Ces. M^{te} sup-
plicando la sua Spontanea Clemenza à vederlo seruire
di mirarlo con occhio di Benignità, e gradirlo non
meno come frutto maturo della Musica più per-
fetta, che in qualità di parto legitimo della mia
Ossequiosa Deuot^{ne}, con la quale geneflessi mi
dedicarsi
Della Sac. Ces. M^{te} J. J. Clem.

Humiliss^{imo} Servus
Giuseppe Tartini.

mentre sulla parola « allium » le semicrome si aggruppano come corolle di fiori:

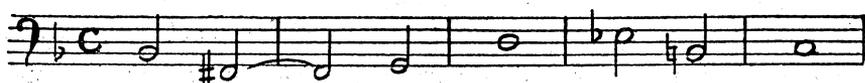


Come nella sua musica profana, anche qui, appare evidente il gusto delle progressioni:



Tutto il Mottetto si svolge nella tonalità di sol minore (porta un solo bemolle in chiave): ma ad ogni conclusione di periodo termina in una nuova tonalità alternando questa a quella d'impianto.

In fine, bisogna ancora notare l'uso di salti dissonanti sia nella parte del basso continuo, sia in quella del canto:



Del 1664-65 è, sempre della stessa raccolta, un altro mottetto: il « Deus Quis similis erit » per tre voci (« Altus », « Tenor » e « Bassus ») con organo.

Come nel Madrigale « Altro frutto non colsi... » e in quello « Non si scherzi... » le tre voci entrano successivamente con

lo stesso tema che questa volta ha una intonazione ed un carattere liturgico.



Il « Tenor » entra sette movimenti dopo l'« Alto », mentre l'entrata del « Basso » è alla nona battuta. Le tre voci hanno lo stesso tema ma in diverso tono e sono sostenute da un Basso continuo a volte schematico, altre volte all'unisono col « Basso ».

Tutto il Mottetto si svolge in un contrappunto che, senza essere fine a se stesso, dimostra, ancora una volta, la tecnica del Tricarico: una tecnica duttile ed efficace che gli serve per esprimere bene ciò che sente, colorando di suoni il testo da musicare. Comprendere il significato del testo e dargli vita, è quello il suo solo fine, il suo solo scopo e vi riesce in pieno.

Vediamo in ultimo perchè incompleti, benchè in ordine cronologico precedano i Mottetti pubblicati dal de Silvestre, i « Centus ecclesiastici » dati alle stampe nel 1549, per i tipi di Ludovico Grignani di Roma, dallo stesso Tricarico.

Sono quindici composizioni sacre per l'ufficio divino: sette a due voci, sei a tre, e due a quattro voci.

Di questo gruppo di composizioni del Tricarico, però, non è possibile fare un'analisi accurata perchè l'unica copia esistente nella Biblioteca « G. B. Martini » di Bologna è mutila per tutti quelli che abbiano più di due voci; non sono restate che le parti di: « Cantus primus », « Tenor », « Bassus » e « Bassus ad Organo ». Manca l'« Alto », cioè il corpo delle armonie, e le composizioni sono oggi quasi illeggibili.

Ad un esame di ciò che resta, possiamo assicurare che esse sono quasi tutte, per fattura, per forma e per struttura contrappuntistica, non dissimili dalle altre opere dello stesso genere già analizzate.

In particolare, però, è interessante il Mottetto « Respice (bis) in me » a due voci Canto e Basso (tra le poche composizioni complete nelle sue parti). Inizia con un tema che si

sviluppa per sedici battute affidato alla sola voce del «Canto»; attacca, poi, il «Basso» con otto battute a solo; le due voci si riuniranno solo alla ventiquattresima battuta.

Ci troviamo di fronte ad una composizione essenzialmente monodica, a differenza dalle altre polifoniche, il che attira su questo Mottetto una particolare attenzione. L'accentuazione del verso è portata al massimo e, come abbiamo già notato per altre composizioni, il canto si articola in una forma più vicina al «recitar cantando» che all'aria o alla melodia.

L'ultimo gruppo di composizioni liturgiche del Tricarico che analizzeremo, è contenuto nel Codice 19067 conservato nella Osterreichische Nationalbibliothek di Vienna, ritenuto, e non a torto, un manoscritto autografo. Esso è di quarantuno carte che contengono una Messa con basso continuo per organo «se (sic) placet» e alcuni Mottetti: complessivamente tredici pezzi in stile polifonico puro.

Siamo a metà del Seicento: mentre dopo la voce possente di Palestrina, a Roma si insiste nelle composizioni «a cappella», per sole voci, che piacciono e sono adatte alla solennità e alla grandiosità delle funzioni liturgiche vaticane; nel resto d'Italia e dell'Europa il popolo, in chiesa, vuole le voci accompagnate dal suono dell'organo, vuole principalmente sentire la voce superiore spiegarsi in un canto comprensivo e comprensibile. Il Tricarico nello scrivere la sua Messa vi mette l'organo «se placet»; ossia, vuol dire, la parte organistica con le sue armonie può essere esguita o tralasciata, secondo il gusto del pubblico, senza compromettere l'esecuzione. Sua prima intenzione dovette essere lo scrivere la Messa per sole voci, polifonia pura, perchè sulla prima carta del manoscritto si legge: «*Partitura opere a Cappella*». Sul recto della seconda carta si legge la dedica all'Imperatore Leopoldo I di Asburgo presso la cui Cappella Giuseppe Tricarico prestò servizio come Maestro e suo fratello Antonio come cantante:

« Sacra Cesarea Maestà, Signore Signore Clementissimo.

All'augustissimo Soglio della S.C.M.V., sotto i cui gloriosi auspici mira l'universo riconoscente il seme della sua virtù, sen vola questo parto del mio povero ingegno, che concepito con le più sincere forme, e prodotto alla

luce tra stenti delle più recondite regole musicali, presume appagare il sovrano intendimento e gusto d'un Cesare. Io dalla mia osservanza reso inabile a frenare questa mia ambizione, invece di trattenerlo le ho dato le ali, e qui umilmente prostrato lo presento alla Sacra Cesarea Maestà Vostra supplicando la sua innata clemenza a restar servita di mirarlo con occhio di benignità e gradirlo, non meno come frutto maturo della Musica più perfetta, che in qualità di parto legittimo della mia ossequiosissima devozione, con la quale genuflesso mi dichiaro della Sacra Cesarea Maestà Vostra umilissimo Servo Giuseppe Tricarico ».

Il manoscritto si presenta in bella scrittura, tutte le iniziali sono grandi e in gotico: ciò fa supporre che sia proprio l'esemplare offerto all'Imperatore.

Le parti della Messa ed i Mottetti musicati sono: « Kyrie », « Khriste », « Kyrie », « Et in terra pax », « Patrem onnipotentem », « Crucifixus etiam pro nobis », « Et in spiritum », « Sanctus », « Benedictus », « Agnus Dei » sono a cinque voci con la parte dell'organo; « Crix fidelis » ed « Ecce sacerdos » a due cori; ed in fine, un « Pange lingua » a quattro voci senza organo.

Le voci delle composizioni a cinque sono: « Basso », due « Contralti », « Mezzo soprano » e « Canto » (in chiave di sol); in quelle a due cori, ogni coro è formato da: « Basso », « Contralto », « Mezzò soprano » e « Canto » (in chiave di sol); l'ultima, a quattro voci è formato da: « Basso », « Tenore », « Contralto » e « Soprano ».

Tutto il manoscritto si presenta in quel particolare stile a Cappella proprio del Seicento: le voci, sempre a note lunghe (rare le semiminime), si alternano, si fondono in un buon contrappunto che scaturisce dalla sapiente mano del maestro e vive di una sua vita particolare. La sonorità è sempre piena. Ritardi, settime, dissonanze non sempre preparate, formano un tutto pieno di vita. Vi sono alcuni brani, come l'« Et in terra pax » che inizia con un accordo di settima di grande effetto.

Nelle parti a due cori, siamo proprio in pieno Seicento quando le voci si moltiplicano ed i compositori scrivono per cori di sedici, venti o ancor più voci; il Tricarico riesce ad

ottenere grande effetto con i due cori battenti e con il loro insieme, di grande potenza sonora. Qui i ritmi sono più serrati, i disegni di semiminime più rapidi, la varietà delle tinte maggiore, specialmente nell'« Alleluja » che segue l'« Ecce sacerdos ».

Il « Pange lingua », per sole voci è una breve composizione di buon contrappunto.

Nel tutto vi è sempre la particolare qualità del Tricarico di aderire con la musica al significato del testo: è la parola che si trasforma in suono, è il suono che aderisce alla parola in un insieme organico ed espressivo.

LA SACRA RAPPRESENTAZIONE (25)

La « Sacra rappresentazione » già a metà del Quattrocento aveva esaurito in Italia la sua funzione di rappresentare in chiesa gli episodi tratti dal Vangelo; col Cinquecento, grazie alla nuova linfa della monodia accompagnata, questa forma qui da noi si trasforma in Oratorio. Altrove, invece, non si esaurisce così rapidamente, trova ancora terreno fertile in Francia ed in Germania. La troviamo due secoli dopo, a metà del Seicento, a Vienna, come rappresentazione di un episodio della vita di Cristo, senza intrusione di quegli elementi profani che in Italia da circa due secoli l'hanno fatta bandire dalla Chiesa.

Naturalmente in questo Seicento non è la sola finzione scenica che conta, non è il solo fatto come fine a se stesso, ma lo spettatore trova il suo appagamento principalmente nella musica. Ora, più che una « Sacra rappresentazione », nel significato originario della parola, potremmo chiamarlo un dramma liturgico da rappresentarsi in chiesa, in cui, se manca l'elemento profano, ci sono il nuovo stile del « recitar cantando » e l'evoluzione della tecnica musicale del tempo, quella che, per altra via, ha dato vita all'Oratorio e al melodramma che danno un accento nuovo alla Sacra rappresentazione originaria. Di tal genere è « La gara della Misericordia » di Giuseppe Tricarico del 1661.

Essa è considerata, in genere, come un Oratorio; ma, un « Oratorio » che, come si legge sul frontespizio del Codice di Vienna, fu « rappresentato al S. Sepolcro », ha personaggi che entrano ed escono di scena (26), e manca della parte narrativa affidata allo storico, non è piuttosto una « Sacra rappresentazione » del Seicento?

Evidentemente, benchè in Italia il divieto formale di rappresentare questi spettacoli nella Cappella risalga al 1100, alla Corte di Vienna, nella Cappella dell'Imperatrice, cinque secoli dopo si fanno ancora sacre rappresentazioni.

E' questa una composizione che ricorda troppo da vicino la scuola musicale napoletana, col suo intercalare di brevi



Una pagina della Sacra rappresentazione «La gara della Misericordia...»
(Nationalbibliothek - Wien)

arie e sinfonie a brevi recitativi, per lasciar più dubbi sulla formazione e sui caratteri salienti dell'arte di Giuseppe Tricarico e, perciò, ha nella sua produzione un particolare valore.

Il manoscritto di Vienna, Codice 18.716, reca sul frontespizio questa scritta:

« La Gara della Misericordia e Giustizia di Dio Rap-
« presentata Al Santo Sepolcro nella Cappella Della Sa-
« cra Maestà dell'Imperatrice. Di Camillo Scarano e Mu-
« sica di Giuseppe Tricarico. 1661 ».

Il libretto di Camillo Scarano (non certo grande poeta; infatti nessun libro di letteratura, a quanto pare, lo cita) è diviso in nove scene ed ha per interlocutori:

MISERICORDIA	-	(Soprano)
GIUSTIZIA	-	(Contralto)
PIETRO	-	(Tenore)
GIUDA	-	(Basso)
CENTURIONE	-	(Basso)
LONGINO	-	(Tenore)
DISPERATIONE	-	(Contralto)

Giuda ne è, in realtà il protagonista: a lui che, dopo la morte di Cristo, è fremente d'orrore per quanto ha fatto, si contrappone la figura di Pietro, sbigottito per aver rinnegato il suo Signore.

Intorno ai due personaggi si muovono le figure allegoriche della Giustizia e della Misericordia che partecipano all'azione, incarnando il dramma di questo o quel personaggio. La Misericordia circuisce Giuda perchè si pente mentre dà a Pietro la certezza che egli, se pentito, sarà perdonato. La Giustizia incalza anch'essa Giuda il traditore, infine, vinto dopo lungo dialogo dalla Disperazione, cede a questa e ne accetta la corda che gli servirà per impiccarsi.

Pietro, invece, si pente e intorno a lui si svolge una dura lotta tra la Misericordia e la Giustizia « tutta armata e sdegnata », per il primato tra gli uomini. Ma vince la prima, e la rappresentazione si chiude col finale « a 5 »:

Su dunque o peccator ergi la fronte
che le gratie del ciel sempre son pronte.

Dal punto di vista musicale questa « Sacra rappresentazione » ha un interesse tutto particolare sia per la sua fattura che per il gusto col quale è condotto tutto il lavoro. Comincia con una breve introduzione orchestrale preceduta dall'indicazione « Sinfonia ». Ma con queste parole sono indicati i brani strumentali che periodicamente interrompono lo svolgersi delle voci il cui accompagnamento è sempre del solo basso continuo, così come facevano Caccini e Monteverdi (27). L'orchestra è formata da tre viole (la prima legge in chiave di soprano, la seconda in quella di contralto e la terza in quella di basso) sorrette dal basso continuo.

Questa breve introduzione, così come tutto il lavoro, dal punto di vista tonale sta tra la tonalità moderna e i toni liturgici dai quali non è ancora del tutto svincolata. Consta di quindici battute in tempo ordinario, in cui la prima e seconda viola espongono un breve tema acefalo di sei movimenti ripreso, con altre note, ma nello stesso tono.

Alla quinta battuta, con due disegni di progressione che sale di quarta e scende di terza, sembra voglia modulare alla quarta (do) ed alla quinta (re); viceversa resta nel tono iniziale (sol).

Frequenti sono le sincopi, gli anticipi d'armonia e le note di passaggio e di volta che danno alla breve frase musicale una grande cantabilità e scorrevolezza unite ad una grande espressione: il che doveva essere di molto effetto per il particolare timbro degli strumenti adoperati. Non sono che tre parti (la terza viola è quasi sempre il raddoppio del basso continuo) ma in tutta la Sinfonia si sente la mano sicura dell'esperto musicista. C'è una tecnica più vicina al senso orizzontale della musica (sovrapposizione di canti) che a quello verticale (sovrapposizione di note = accordi): è la tecnica che distingue e distinguerà per ancora due secoli la scuola musicale napoletana dalle altre.

Dopo l'introduzione strumentale il manoscritto continua per novantadue fogli dal formato oblungo su cui sono tracciati otto pentagrammi.

Come abbiamo già accennato, vi sono lunghi recitativi il cui spunto, però, non è gregoriano, e sono più vicini al « recitar cantando » che al recitativo secco vero e proprio, dando al verso scorrevolezza e morbidezza. Il basso continuo, generalmente schematico, è, in rari punti, numerato con l'indicazione di

qualche ritardo nei punti cadenzali e qualche settima. In tutto il lavoro, sia nei recitativi che nelle arie, la parola è colorita al massimo.

Nelle parti a due e a tre c'è un buon contrappunto con entrate ed imitazioni e spesso il basso continuo si inserisce più come una nuova parte contrappuntistica, che come un semplice e schematico fondamento delle armonie.

Alla fine della terza scena vi è un'«Aria con viole» interessantissima. La disposizione in partitura è la seguente: basso continuo, le due viole (in chiave di contralto) e la voce di Pietro. Sopra e sotto il rigo della parte vocale sono segnati i versi della prima e della seconda strofa. La parte vocale e quella strumentale però si alternano: sull'ultima nota delle viole entra la voce e viceversa, il tutto sorretto sempre dal basso continuo. La parte strumentale inizia e conclude l'aria.

Alla metà della quarta scena troviamo una nuova «Sinfonia» di diciannove movimenti (minime) fatta dalle tre viole (leggono nelle chiavi di basso, contralto e soprano) che precede l'aria del Centurione: «Falsi numi non fia che più s'adori...» che ha un carattere eroico ma di un eroismo un po' convenzionale. In questa stessa scena, intercalato nel duetto tra Longino ed il Centurione, troviamo un nuovo brano strumentale: «Sinfonia» formato dal basso continuo e due viole (in chiave di contralto), che, riprendendo lo spunto ritmico e melodico lasciato dalle voci, dà un senso di conclusione ed una struttura musicalmente organica alla scena.

L'aria di Giuda che conclude la scena sesta è un'aria di bravura di grande bellezza: volatine, vocalizzi, sempre contenuti e composti in un grande equilibrio. E' preceduta da un brano strumentale affidato a due viole (in chiave di soprano) e basso continuo. Il basso continuo interviene con disegni melodici e ritmici presi dalla voce.

L'aria è, forse, il momento più bello di tutta la Sacra rappresentazione: anticipa Scarlatti, Leo e quanti verranno dopo Tricarico.

I versi non sono che una quartina, e sono:

Astri fieri io non v'intendo
Dite pur, dite che fate.
Deh, perchè non fulminate
Questo mostro empio et orrendo?

Ma, fin dall'inizio, musicalmente è molto interessante: è un tema che si snoda in una costruzione melodica di grande interesse.

Io... - - - ti fe-ri io non v'intendo di-te per

7.6

Dopo quest'aria riprende lo stile trichiarichiano così vicino al recitar cantando intercalato da nuove arie, nuovi duetti. I ritmi si fanno sempre più serrati; l'attesa aumenta per giungere all'ultima aria cantata da Giuda, (che in questo lavoro è il vero protagonista), prima di andare a morire.

L'aria è intercalata da brevi brani strumentali e, più che delle strofe simmetriche, vi sono delle riprese del tema con diverso sviluppo.

Dopo l'uscita di Giuda l'atmosfera si rasserena: torna il recitar cantando e l'ottava scena termina con la solita « Sinfonia » (cinque battute in tempo ordinario) per tre viole (una legge in chiave di basso e due in quella di contralto) e basso continuo.

Il finale è costituito da un brano « a 5 » interessantissimo.

ORATORIO D'ADAMO, E EVA

Primo Parte

Setto

La profe: nia usuelle brodo uncor con
vino di: co Abbe: carno con: la gortore d' la D'omine
me queste fle bi le voci un di: saracca

Primo foglio dell'Oratorio «Adamo ed Eva». (Bibl. Governativa dei Gerolomini - Napoli)

L'ORATORIO (28)

L'Oratorio «Adamo ed Eva» giunto fino a noi in un manoscritto dell'epoca conservato presso la Biblioteca Governativa dei Gerolomini di Napoli, pur conservando, in genere, gli stessi caratteri della sacra rappresentazione «La gara della Misericordia», non presenta lo stesso interesse dal punto di vista musicale. Anche qui ottimi brani di «recitar cantando» si intercalano ad arie costruite secondo la tecnica della scuola musicale napoletana del Seicento: cioè due o tre strofe cantate sullo stesso brano musicale con un ritornello strumentale che viene indicato col nome di «Sinfonia». La tecnica del Cinquecento che a volte era comparsa come ricordo nei precedenti lavori di Tricarico, qui è scomparsa. Ma, in quest'opera a differenza che nella Sacra rappresentazione, accanto ai brani molto espressivi compaiono recitativi secchi, convenzionali e stereotipi che saranno caratteristici del Settecento e di parte dell'Ottocento.

Con questo Oratorio siamo nel 1683, e il Maestro che non ha più la vigoria giovanile, pur non respingendolo, mal si adatta ormai alla recente innovazione del recitativo secco.

La tecnica ricorda quella di Stradella (29) e Carissimi, ma non è tra le più ispirate composizioni di Tricarico; anche se si tratta di buona musica non ha più la forza contrappuntistica che abbiamo rilevato altrove, è troppo impregnata di «Canto accompagnato».

L'Oratorio è a cinque voci e le parti sono così distribuite:

TESTO (Storico)	-	(Soprano)
EVA	-	(Soprano)
ABELE	-	(Contralto)
CAINO	-	(Tenore)
ADAMO	-	(Basso)

L'Oratorio si apre con una lunga introduzione orchestrale («Sinfonia si placet» con due violini e basso continuo) che

ha un vero carattere di Ouverture. Essa è divisa in due parti: la prima ritmica con figurazioni di crome e di semicrome, l'altra melodica con disegni di minime. Al cambio di tempo è scritto questo avvertimento: « Qui si può fare il principio per essere più breve ». E' il Maestro che, restato legato alle forme e agli usi della sua giovinezza, scrive il brano strumentale insolitamente, per lui, così lungo, ma avverte che lo si può rendere più agile.

La parte dello storico è indicata come « Testo » ed è quella che dopo l'introduzione strumentale inizia la prima parte dell'Oratorio. E' scritta in chiave di soprano ed ha il carattere di recitativo secco:

« La progenie novella
 « del mondo ancor bambino
 « dico Abele Caino
 « con i lor genitori Adamo ed Eva
 « queste flebili voci un di spargeva ».

Con un quartetto (Adamo, Caino, Abele ed Eva) sostenuto dal solo basso continuo, di un buon contrappunto imitato, i personaggi si lagnano della vita che conducono piena di sofferenze e di patimenti.

Dopo il quartetto Abele inizia la sua Aria con un recitativo secco, nel quale, però, l'autore non dimentica e non può dimenticare il recitar cantando.

Abele che chiama Caino « ...caro Germano... » si lagna con lui, con teneri accenti, dei patimenti a cui essi sono sottoposti tra « ... fiamme e gelo... ». Anche Caino si lamenta del furore delle stagioni e delle difficoltà di vita, ma con accenti diversi da quelli del fratello sia dal punto di vista del verso che da quello musicale, e ne chiedono ad Adamo il perchè.

Adamo, con una particolare forma musicale che sta fra il recitativo e il recitar cantando, risponde ai figli che solo lui è il colpevole pel suo atto di superbia contro Dio e conclude con un lungo vocalizzo di semicrome nel quale ricompare il gusto del Tricarico per la progressione. Quindi Eva addossa a sè tutta la colpa dell'accaduto con una lunga aria in due parti divise, da un brano strumentale che riprende lo stesso tema del canto di Eva. Anzi, più che di due vere parti, si tratta dello stesso tema con diverso sviluppo.

In un lungo duetto Eva ed Adamo si autoaccusano per i dolori del mondo:

« Siam consorti e genitori
« delle nostre disventure
« e son l'orride sciagure
« dell'offesa umanità
« seminato trofeo d'infedeltà ».

La banalità di questi versi si riflette nella musica. Dal punto di vista ritmico la frase musicale ha inizialmente un certo vigore che, però, si esaurisce presto. A questo punto troviamo una lunga aria di bravura di Adamo (è evidente la predilezione del Tricarico per la voce di basso) le cui parti sono divise da brevi brani strumentali. Salti d'ottava, arpeggi, volatine: una tecnica vocale adatta ai grandi cantanti dell'epoca fa di quest'aria un brano virtuosistico che, però, non è scevro di una certa bellezza.

Dopo nuovi recitativi nei quali si depreca il gran fallo che ha portato questa calamità, troviamo una nuova aria di Eva, questa però breve, ma come le altre divisa in due parti con lo stesso inizio ma con diverso svolgimento.

Il gusto della progressione in Tricarico appare ancora più evidente in una nuova aria di Abele: « Prende ardir la mia costanza... », dove lo stesso disegno viene ripetuto cinque volte modulando ad ogni progressione e Abele mostra la propria anima semplice e pura e la propria bontà.

Con un breve concertato a quattro termina la prima parte dell'Oratorio.

Nella seconda parte il « Testo », con un recitativo secco, fa ricominciare l'azione:

« Udite, udite attenti
« novellamente ad ascoltar
« riudiamo l'alterno favellar
« in tali accenti di Caino
« d'Abel, d'Eva e d'Adamo ».

Poi il « S. Testo » interverrà ancora con le sue considerazioni ma non più sotto forma di recitativo, bensì con quel particolare « ariosò » che è proprio del Tricarico.

Un momento felice è nell'aria di Abele « Ditemi amica morte... », in cui le due parti sono divise dal breve brano strumentale che riprende lo stesso tema.

Dal punto di vista della forma è, come per le altre, lo stesso tema con diverso sviluppo; da quello estetico, le parole sono questa volta accoppiate ad una musica perfettamente idonea a colorirle: l'angoscia di Abele per la morte che gli si avvicina è piena di accoramento e di accenti patetici pieni di umanità e di calore.

In un ultimo duetto Eva ed Adamo piangono la morte di Abele causata dalla loro infedeltà ed hanno talvolta accenti toccanti: ma, non sempre, la musica riesce a rendere l'affanno dei due vecchi, ha un che di convenzionale e di accademico dovuto anche ai versi.

In un breve « a 5 » per sole voci (non si comprende bene, ma Abele ritorna in vita per il concerto finale) si conclude l'Oratorio.

La figura di Giuseppe Tricarico in base all'esame di queste sue opere è facilmente inquadrabile nella nostra storia della musica. Egli è un vero figlio del suo secolo; come il Seicento in cui vive è, da una parte, ancora un po' legato al Cinquecento, alle forme polifoniche che, incalzate dalla grande conquista della monodia accompagnata, pur non sono del tutto spente e, dall'altra, con le sue felici intuizioni, fa presagire lo splendido fiorire del nostro melodioso Settecento.

E', come il suo secolo, il necessario anello di congiunzione tra il nuovo e il vecchio; quell'anello senza il quale la catena si spezzerebbe, ma che, col mutare dei tempi, è destinato ad entrare nell'ombra: la sua voce è possente, la sua tecnica è buona, non poche pagine sono veramente toccanti, ma non è il primo come un Gesualdo, uno Zarlino (30), un Palestrina (31), nè l'ultimo come un Leo, un Paisiello, un Cimarosa (32) che chiudono genialmente quel periodo storico. Ed ecco perchè nella successiva evoluzione dell'arte il suo nome finisce dimenticato.

A Vienna è tra i primi a portare tra il 1658 e il 1663 (33) la musica italiana e a influire con questa sul gusto e sulla cultura di quel paese; a Vienna egli raccoglie onori e ricchezze, ma lì come in Italia finiranno col trascurarlo, poi lo di-

menticheranno perchè, dobbiamo dirlo, egli è un ottimo musicista ma non è il genio che da solo dà l'impronta ad un secolo, ha una figura artisticamente elevata ma non tanto da sopravvivere a lungo tra la folla dei più celebri nomi che gli succedono.

Eppure la celebrità raggiunta presso la Corte Imperiale è ben meritata. C'è nel suo stile un che di inconfondibile che lo fa, senza dubbio, collocare tra i buoni esponenti della scuola musicale napoletana. Poi quando lascia Vienna e si ritira nella nativa Gallipoli, come un velo comincia a scendere sul suo nome e nella vecchia casa paterna, tra la moglie e i figli, è, più che il celebre compositore, il buon maestro che educa all'arte le nuove generazioni.

Ne evade qualche volta per tornare a Napoli e qui nel 1670, secondo il Florimo (34), al teatro S. Bartolomeo viene eseguito un suo dramma: « Edmiro creduto Uranio », su libretto del poeta Partenio Russo. Una notizia dell'Abbiati (35) ci fa addirittura sospettare un suo ritorno a Vienna nel 1668; ma l'« Alessandro vincitor di se stesso » del poeta Sbarra, che allora si dà, è una ripresa con rifacimenti di altri compositori o è un'opera nuova? In mancanza di documenti, non è facile precisarlo. Quello che a noi conta, ed è di particolare interesse per il Salento, è che un figlio di questa terra, un secolo prima di Leonardo Leo, ha portato con successo la sua musica nel mondo e con le proprie forze ha creato — cosa finora insospettata — una buona scuola musicale, meno fortunata, è vero, delle contemporanee scuole dei Conservatori napoletani ma che pur merita il suo posto nella storia della cultura.

GIUSEPPE A. PASTORE

O P E R E

a) Manoscritte

Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Napoli:

In: Autori diversi:

- 1) [Cantate e Serenate mss. per 1 voce con accompagnamento di B.C.]
« Cercavo due pupille ».
- 2) [Cantate 3 a due voci di Soprano con accompagnamento di B.C.]
Part. ms. s. front.
 - 1) « Adorate mie bellezze »
 - 2) « Lasciatemi rancori »
 - 3) « Su di sdegno »
- 3) [Arie a 1 voce con accompagnamento di B.C.]
 - 1) « Nell'impero d'Amor »
 - 2) « E quando sarà »
 - 3) « Cercavo due pupille »
 - 4) « Sdegno campion audace »
 - 5) « Mi fa rider la speranza »
- 4) [Arie a 1 voce con accompagnamento di B.C.]
« Se poco più dura »
- 5) [Arie a 1 e 2 voci con accompagnamento di B.C.]
« Sentite stravaganze »

Biblioteca Governativa dei Gerolomini di Napoli:

- 1) « Confitebor a 3 voci concertato con 2 violini ». (Contralto, tenore e basso).
- 2) « L'Oratorio di Adamo ed Eva a 5 voci ».

Biblioteca Nazionale di Torino:

- [17] « Canzonette per voce e B.C. » dedicate all'Imperatrice
- 1) Cercavo due pupille — Del Monesco.
 - 2) Speranze fermate — Di D. Camillo Scarano.
 - 3) C'è altra pena che morire — Del Monesco.
 - 4) L'intendete pur male — D'incerto.
 - 5) Vorrei dirvene una bella — Del Dottor Bartoli.
 - 6) Con quel sempre dir di nò — Del Dottor Bartoli.
 - 7) E' delitto di volersi bene — Di D. Camillo Scarano.
 - 8) Fuggirò spezzero le mie catene — D'incerto.
 - 9) Ignoto volante su batti le piume — Del Monesco.
 - 10) Se poco più dura — Di Goi: Lotti.
 - 11) Occhi belli m'ingannate — Di Camillo Scarano.
 - 12) Non bisogna ch'io la miri — Del Dottor Bartoli.

- 13) Non può sperar di più — D'incerto.
- 14) Gran dolor gran martire — Dell'Immutabile.
- 15) Discostasi un poco Amor dal mio petto — Del Dottor Bartoli.
- 16) Io m'innamorerei — Del Monesco.
- 17) Non è la verità — Di D. Camillo Scarano.

Musiksammlung der Oesterreichischen Nationalbibliothek, Wien:

- 1) Codice 18716: «La gara della Misericordia e Giustizia di Dio... di D. Camillo Scarano ... 1661».
- 2) Codice 19067: «Messa a 5 voci con organo, L'inno Crux fidelis (8 voci e B.C.) e Pange lingua (4 voci a Cappella)».
1) Kyrie, 2) Kriste, 3) Kyrie, 4) Et in terra pax, 5) Patrem onnipotentem 6) Crucifixus etiam pro nobis, 7) Et in spiritum, 8) Sanctus, 9) Benedictus, 10) Agnus Dei, 11) Crux fidelis, 12) Ecce sacerdos, 13) Pange lingua.
- 3) Codice 19242, fasc. 138: «Brani dell'Oratorio «La gara della Misericordia (Copia fatta da Simon Molitor al Principio del Secolo XIX).
Inoltre, per cortese comunicazione della Direzione della Nazionalebibliothek di Vienna possiamo segnalare che in quella Biblioteca nel ms. 2451 «Distinta speciale dell'Archivio musicale» dell'Imperatore Leopoldo I, una volta esisteva un «Vespro a 8 pieno de Dominica Brevisimo / Tricarico Vespro de Sabato a 8 pieno Benedictus / Tricarico.

b) A stampa

Biblioteca Comunale annessa al Conservatorio «G. B. Martini» di Bologna:

- 1) Tricarico, Josepho a Civitate Gallipolis. Romae in academiis experto. Concentus Ecclesiastici Duarum, Trium, et Quatuor Vocum... Illustrissimo D. Carolo del Greco Ducis Montis Neris Dicati. Liber quartus. Romae, Ex Typographia Ludovici Grignani, 1649.

(Copia mutila. Si conservano le sole parti di: Bassus («A»), Cantus primus («B»), Tenor («C»), Bassus ad organum («E»). Manca la parte di Cantus secundus («D»).

Binis vocibus:

O amatissime Jesu. Cantus cum Canto
Dulces Hymnos. Cantus cum Canto.
O crux benedicta. Cantus cum Canto.
Beati N. Cantus cum Canto
Exultantes ad te Virgo. Cantus cum Alto
Omnia Arbor. Altus cum Tenore.
Respice in me. Cantus cum Basso.

Ternis vocibus:

Accipite iucunditatem. Tribus Cantis.
O Coeli iucunditas. Cantus cum Canto, et Alto.

Amo Christum. Cantus cum Canto, et Alto
 Quid nostris dulcius. Cantus cum Canto, et Basso.
 Exurgat Deus. Cantus cum Canto, et Basso.
 Benedicam Dominum. Altus cum Tenore, et Basso.

Quaternis vocibus:

In Caelestibus Regnis. Duo Cantus cum Ten. et Basso.
 O Pretiosum. Cantus cum Alto, Ten. et Basso.

- 2) Silvestris (à Barbarano), Florido (de)
 Florido concento Di Madrigali in musica a tre voci con la parte da Sonare Di Eccellentissimi Autori... Parte Prima. In Roma, Appresso Vitale Mascardi, 1652.
 In questa raccolta sono contenuti i Madrigali a 3 voci: « Non si scherzi » e « Volontario provai ».
- 3) Silvestris (à Barbarano), Florido (de)
 Florido concento di Madrigali in Musica à 3 voci con la parte da Sonare di Eccellentissimi Autori... Parte seconda. In Roma, Appresso Vitale Mascardi, 1653.
 In questa raccolta sono contenuti i Madrigali a 3 voci: « Altro frutto non colsi », e « Chi vuol aver felice e lieto il core ».
- 4) Silvestris (à Barbarano), Florido (de)
 Has alias cantiones sacras Ab Excellentissimis Musices Auctoribus Binis, Ternis, Quaternisque vocibus Suavissimis modulis Concinnatas. In lucem edendas curavit. Romae, Typis Vitalis Mascardi 1654. Contiene i Mottetti: « O admirabile nomen » a 2 voci (Canto primo e secondo e « Repleatur (bis) os Meum » a 3 voci (Canto primo, Canto secondo e Tenore).

Altro esemplare nella Biblioteca Governativa dei Gerolomini di Napoli.

- 5) Silvestris (à Barbarano), Florido (de)
 Alias Cantiones Sacras Ab Excellentissimis Musicas Auctoribus Concinnatas suavissimis Modulis Tribus vocibus Paribus cum organo. In lucem edendas curavit. Romae, Typis Michaelis Cortellini, 1655. Contiene il Mottetto: « O admirabile nomen » per Alto Tenore e Basso.

Altro esemplare nella Biblioteca Governativa dei Gerolomini di Napoli.

- 6) Silvestris (à Barbarano), Florido (de)
 Has alteras Sacras Cantiones ab Excellentissimis Musices Auctoribus Suavissimi Modulis Unica voce Contextas In lucem edendas curavit. Pars Secunda. Romae, apud Ignatium de Lazaris, 1663.
 Contiene il Mottetto: « Quis dabit mihi ».
- 7) Ista alias Cantiones Ab Excellentissimis Musices Autoribus, Unica, Binis, Ternis quaternisque vocibus suavissimis modulis concinnatas in lucem edendas curavit. Romae, Apud Ignatium de Lazaris, 1664. Contiene il Mottetto: « Deus quis similis » a 3 voci (Altus, Tenor, Bassu).

Altro esemplare nella Biblioteca Governativa dei Gerolomini di Napoli.

NOTE

- (1) Biblioteca Nazionale di Torino.
- (2) Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella di Napoli.
- (3) Biblioteca Comunale «G. B. Martini» annessa al Conservatorio di musica di Bologna.
- (4) Osterreichisch Nationalbibliothek - Wien.
- (5) Biblioteca governativa dei Gerolomini di Napoli.
- (6) Cod. 19242, fasc. 138 della Osterreichisch Nationalbibliothek - Wien.
- (7) Il manoscritto porta una data nella quale la terza cifra, per una macchia d'inchiostro, è illegibile; ma in trasparenza sembra un otto, quindi 1683.
- (8) Giulio Caccini, detto *Giulio Romano* (Roma, 1550 ?-1618, Firenze) col Corsi, Galilei e Peri partecipò alle riunioni in casa del Conte Bardi.
- (9) Jacopo Peri, detto *lo Zazzerino* (Roma, 1561-1633, Firenze).
- (10) Alessandro de Grandi (Venezia, metà del Sec. XVI-1630, Bergamo) Allievo del Gabrieli, occupò posti di Maestro o di Cantore nelle Cappelle di Venezia, Ferrara e Bergamo. Di lui, tra l'altro, si conservano quattro libri di Cantate ed Ariette a voce sola con Basso continuo (1620 ... 1629).
- (11) Luigi Rossi (Torremaggiore (Foggia) 1598-1653, Roma) Studiò a Napoli col Maestro fiammingo Jean de Macque e la sua arte ebbe fama europea.
- (12) Alessandro Scarlatti (Palermo, 1660-1725, Napoli) E' tra i maggiori compositori del Secolo XVIII.
- (13) Leonardo Leo S. Vito dei Normanni (Brindisi), 1694-1744, Napoli) Per la sua biografia e l'analisi delle sue opere vedi Giuseppe A. Pastore «Leonardo Leo» Ediz. Pajano, Galatina, 1957.
- (14) Giovan Battista Pergolesi (Josi?, 1710-1736, Pozzuoli). Studiò violino col de Matteis e composizione con Greco, Durante e Feo. E' tra i maggiori esponenti della musica teatrale, religiosa e da camera del Secolo XVIII.
- (15) Francesco Provenzale (Napoli, 1640 ?-1704, ivi) E', in ordine di tempo, tra i primi grandi Maestri della scuola musicale napoletana del Seicento.
- (16) (17) «Canzonette a voce sola con Basso Continuo». Il nome di «Canzonette» è improprio trattandosi effettivamente di «Cantate». Si conservano nella Biblioteca Nazionale di Torino.
- (17) L'indicazione «Passagaglio» che si trova anche in altre composizioni del Tricarico; «Passagaglio» o «Romanesca» come si trova in altri dello stesso periodo, dovevano essere in uso della scuola napoletana se, invece di riportare tutto il brano strumentale, come nel caso nostro, ne indicano semplicemente il nome.
- (18) Francesco Antonio Tenaglia, autore di Cantate del Secolo XVII e valente esecutore di lira, arpa, violino, viola, chitarra e cembalo.
- (19) Gian Giacomo Carissimi (Marino (Roma), 1605-1674, Roma) Fecondo autore di una vasta produzione musicale che porta, specialmente negli Oratori, l'inconfondibile impronta del suo genio.
- (20) Ancora alla fine del Seicento si scrivono Madrigali, basterà ricordare quelli bellissimi di Alessandro Scarlatti.
- (21) Florido de Silvestris à Barbarano (Roma, metà del Sec. XVII) Sacerdote, musicista e cantante. Dal 1643 a 1672 pubblicò una dozzina di «Raccolte» sia di musica sacra che di musica profana e vi inserì composizioni degli autori più noti del suo tempo.
- (22) Il Canonico de Silvestre nel 1654 inizia le sue raccolte di «Cantiones sacras», quelle dove sono incluse anche le composizioni di Giuseppe Tricarico appartengono agli anni 1654, 1655, 1663 e 1664.

- (23) In questa raccolta sono inserite composizioni liturgiche di diversi autori, tra gli altri ricordiamo i nomi di: Horatio Benevoli, Maestro di Cappella in S. Pietro; Francesco Mergarini M^o di Cappella negli Inglesi; Gio/Antonio Carpani, Giacomo Carissimi, Virg. Mazzocchi, Nicola Stamegna, e numerosi altri.
- (24) E' proprio in questo secolo che si comincia a far uso dei segni di espressione precedentemente lasciati al gusto dell'esecutore.
- (25) Ne conosciamo solo una, nè abbiamo elementi per stabilire se Tricarico ne abbia scritto altre.
- (26) Verso la metà della seconda scena, dopo le parole di Giuda: « Ah che tutte son fole e vanità, che un traditor non merita pietà... », vi è l'unica didascalia di tutto il lavoro: « *Si parte* » che ci conferma che si tratta proprio di una Sacra rappresentazione.
- (27) Claudio Monteverdi (Cremona, 1567-1643, Venezia).
- (28) Ne conosciamo solo uno ne abbiamo altri elementi per stabilire se Tricarico ne abbia scritto altri.
- (29) Alessandro Stradella (Vignola?, 1645-1682, Genova).
- (30) Gioseffo Zarlino (Chioggia, 1517-1590, Venezia).
- (31) Pier Luigi di Sante da Palestrina (Palestrina, 1525?-1594, Roma).
- (32) Domenico Cimarosa (Aversa, 1749-1801, Venezia).
- (33) Secondo il Riemann, che ignora Tricarico, il Cesti fu il primo a portare nella Corte di Vienna di Leopoldo I, nel 1665, il melodramma italiano.
- (34) Francesco Florimo — La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori — Napoli, 1881, Vol. IV, p. 4.
- (35) Franco Abbiati — Storia della musica — Garzanti, 1949, Vol. II, p. 155.