

# I MUSICISTI PUGLIESI

## DEI SECOLI XVI E XVII

---

### I.

Quando si parla della musica in Puglia si pensa comunemente ai nomi gloriosi di Piccinni, di Paisiello, di Leo, di Duni o di Traetta: in una parola agli operisti del secolo XVIII che hanno contribuito a rendere illustre la così detta « Scuola napoletana ». Si ignora dal gran pubblico, e si dimentica spesso dagli storici della musica, che tra i secoli XVI e XVII, e precisamente fra il 1550 e i primi decenni del '600, in poco meno di un secolo, la Puglia ha prodotto oltre quaranta compositori, di cui si hanno opere a stampa disseminate nelle biblioteche di Europa. Numero questo non indifferente, quale pochissime regioni possono certo vantare, e in cui rifulgono come astri di prima grandezza Stefano Felis e Pomponio Nenna.

Stefano Felis, nato a Bari verso il 1550, nel 1573 era a Napoli e nel 1585 a Bari, Canonico e Maestro di Cappella nella chiesa di S. Nicola. Nel 1588 lo troviamo a Praga, dove accompagnò l'arcivescovo di Bari, Nunzio presso l'imperatore Rodolfo, nel 1591 a Venezia e nel 1602 nuovamente a Bari, maestro di numerosi allievi. Non sappiamo altro della sua vita e queste poche notizie si ricavano dalle dediche delle sue opere. Ma di lui ci restano ben nove libri di Madrigali, quattro di Mottetti e due libri di Messe fra cui una dedicata a S. Nicola.

Pomponio Nenna, nato anch'egli a Bari nel 1560 di nobile famiglia (un suo antenato aveva accompagnato la Regina Bona nel viaggio dalla Polonia a Bari) fu creato Cavaliere dello Speron d'oro e laureato a Napoli nel 1613. Morì nel 1620 e della sua produzione ci restano otto libri di Madrigali ed al-

cune composizioni sacre « Homo — dice di lui Ferdinando Archilei, suo discepolo, pubblicando a Roma nel 1618 alcuni Madrigali a cinque — con cui pare rinascesse e si perfezionasse la musica ». Ora, a parte l'enfasi seicentesca dell'Archilei, non è senza significato il fatto che il Nenna sia stato maestro di Don Carlo Gesualdo, Principe di Venosa, il quale dopo il Monteverde è il più colorito e drammatico madrigalista del secolo XVI.

Non minore importanza del Felis e del Nenna hanno altri musicisti baresi come Muzio Effrem, anch'egli di nobile famiglia, che fu per ventidue anni Maestro di Cappella dello stesso Gesualdo, Principe di Venosa, del quale nel 1626 pubblicò il primo libro dei Madrigali, e quindi Maestro di Cappella del Duca di Mantova. Egli è noto anche, nella storia della musica, per una vivace e dotta lettera polemica pubblicata nel 1622 contro Marco da Gagliano, l'autore della *Dafne*.

Rocco Rodio, detto Rocco da Bari, è il primo che abbia delle regole e degli esempi per fare il contrappunto improvvisato sopra il canto dato. Di Giuseppe Colajanni, che fu Maestro di Cappella al Duomo di Bari verso il 1603, ci resta un libro di Madrigali a cinque voci, stampato a Venezia nel 1603. Di Giovanni De Marinis, che fu Maestro di Cappella al Duomo di Bari nel 1596 abbiamo fra l'altro due libri di Madrigali. Di Gian Pietro Gallo un libro di Madrigali e un libro di Mottetti. Di Colanardo De Monte un libro di Madrigali stampato nel 1580, con parole di Villanelle. Ma più che questi ultimi nominati, tutti baresi, merita di essere particolarmente ricordato Giovanni De Antiquis, Maestro di Cappella a S. Nicola, non tanto per le sue composizioni, quanto per aver egli pubblicato nel 1574 a Venezia, due libri di Villanelle alla napoletana a tre voci, tutte di musicisti baresi (vedi fig. 1).

« Avendo io raccolto alquante Villanelle a tre voci, di diversi autori miei amici, e suoi servitori, con alcune delle mie, le quali sono poste solo per far numero, ho voluto fargliene un dono ». Così il De Antiquis nella lettera dedicatoria della raccolta, datata da Bari, al signor Daniello Centurione.

Questi due libri, pubblicati presso il Gardano costituiscono degli elegantissimi volumetti oblungi del formato di circa  $17 \times 8 \frac{1}{2}$  cm. Le Villanelle sono in tutto 44 e gli autori 17.

Oltre quelli già citati precedentemente, e noti per avere pubblicato opere a parte, incontriamo i nomi di Giovanni Violanti, Gian Francesco Capuano, G. Vito Lombardo, G. Vincenzo

Podio, G. Cesare De Pizzolis, Alessandro Effrem (fratello di Muzio) Gian Battista Fenello, Vincenzo Recco, Simone De Baldis.

Si tratta, come è facile constatare, di un gruppo considerevole di musicisti tutti contemporanei, che fa pensare ad una scuola vera e propria o almeno ad un focolaio di cultura musicale a Bari verso la fine del cinquecento.

CANTO  
**IL PRIMO LIBRO DELLE VILLANELLE**  
 Alla Napolitana a Tre Voci, de diuersi Mufici di Barri; Raccolte  
 Per Ioanne de Antiquis, con alcune delle sue Nouam. stamp.



In Venetia appreffo li Fig. di Ant. Gardano 1574

Fig. 1.

Come mai abbia potuto fiorire un numero così considerevole di musicisti in una sola città non è difficile spiegarcelo quando si pensi che Bari, nella prima metà del sec. XVI, fu sotto la signoria d'Isabella d'Aragonà, vedova di Gian Galeazzo Sforza, nipote di Ludovico il Moro, e quindi Duchessa di Bari. La quale nel 1501 si stabilì nel Castello che ella ridusse nella forma attuale, chiudendolo in una grandiosa cinta bastionata, e vi tenne corte splendida.

Come nella corte aragonese di Napoli, in cui Isabella era stata allevata, e come in quella di Ludovico il Moro, dove era andata sposa, l'arte musicale non poteva essere trascurata nella sua corte di Bari. E pur mancandoci documenti precisi, dobbiamo ritenere che Isabella facesse venire musicisti da Napoli, dove insegnava il Tintoris, o da Milano dove era Maestro di Cappella Gaffurio da Lodi.

Come si vede ogni rinascimento artistico presuppone un principe illuminato ed un ambiente sociale favorevole; sicchè quando si dice l'età di Pericle o di Leone X, e non di Fidia

o di Raffaello, si dice cosa molto più ragionevole e profonda di quanto non si creda.

Dopo la morte di Isabella, avvenuta nel 1524, divenne Duchessa di Bari la figliuola Bona, andata sposa a Sigismondo Re di Polonia. La quale rimasta vedova nel 1548, non tornò a Bari che nel 1556. Comunque, Bari dal 1501 alla morte di Bona, avvenuta nel 1557, godette di un benessere quale non aveva avuto più dal tempo di Federico di Svevia, che su questa terra come segno di predilezione aveva voluto porre quella meravigliosa corona murale che è Castel del Monte. E se i frutti del benessere civile creato da Isabella appaiono nel campo della musica quando Bari, caduta verso la fine del secolo sotto il dominio spagnolo e perduta ogni autonomia, decade rapidamente, la cosa non deve meravigliare. Chè la musica è sempre l'ultima a fiorire delle arti e spesso fiorisce su di un tronco già reciso.

## II.

Tornando alla raccolta delle Villanelle pubblicate dal De Antiquis, dobbiamo osservare come essa sia doppiamente interessante. Sia perchè ci offre un gruppo di compositori tutti di una stessa regione anzi di una stessa città, sia perchè è un saggio più che mai caratteristico della produzione musicale del '500.

La Villanella, secondo il Novati, « è termine generico il quale abbraccia qualsivoglia composizione poetico-musicale che si ispiri ad imitazioni di forme care alla Musa popolare ». Ed il Vatielli, in un suo saggio sui « Canzonieri musicali del '500 », precisando: « Canzoni villanesche, villotte napoletane erano sinonimi, termini presso a poco equivalenti. La parola variava non per la diversità del modo onde erano composte, ma forse per le parole dialettali del testo. Le canzoni delle ragioni meridionali o dal meridionale derivanti si dicevano per lo più alla napoletana; se dell'Italia centrale Villanelle: se dell'Italia settentrionale bergamasche: quando erano di Lombardia o del Padovano o del Friuli: Villotte; Veneziane o anche Giustiniane se del Veneto; in genere canzoni villanesche quando il contenuto era rozzo e popolare » (1).

Il Prof. Gennaro Maria Monti, in uno studio esauriente ed

---

(1) F. VATIELLI, *Canzonieri musicali del '500*. Rivista mus. it., 1925.

accuratissimo su le Villanelle alla napoletana, fissa a Napoli il luogo di origine di queste canzoni che sarebbero state composte dapprima solo da napoletani, poi da musicisti di altre regioni e stranieri (1).

Si è contestato, e precisamente dal Calcaterra (*Archivium Romanicum*, 1926) l'origine napoletana di queste canzoni che in verità fioriscono contemporaneamente non solo in altre regioni d'Italia, ma in Francia, Germania, Inghilterra e Spagna, presentando dappertutto caratteristiche affini. Ma quello che più occorre contestare è l'origine popolare di esse.

È ormai una superstizione del secolo XIX e un residuo della mentalità democratica che si è estesa anche nel campo della speculazione critica, la concezione dell'arte popolare come creazione anonima e collettiva di popolo, mentre il popolo non fa che ripetere deformandole spesso forme individuali e aristocratiche preesistenti. Già il Jenroiy nelle sue « Origini della Poesia in Francia » aveva detto che la poesia popolare è quella fatta non dal popolo ma per il popolo. G. Carducci, precisando, aveva detto che è quella « che si svolge in un giro di idee e di sentimenti derivati e ispirati dalla natura paesana ». E finalmente Benedetto Croce che in un suo libro recentissimo (2) ha esaminato lucidamente la questione, ha osservato che la differenza fra poesia d'arte e poesia popolare non è che nel tono. La poesia popolare non sarebbe che « espressione di semplici sentimenti in corrispondenti semplici forme ». Ora nel campo musicale la differenza che corre fra composizioni così dette popolari e composizioni aristocratiche è semplicemente nel fatto che le prime mettono in musica brevi strofe, lasciando dominare l'elemento ritmico di danza, le altre mettono in musica testi metricamente più complicati dando importanza più che all'elemento ritmico a quello espressivo della poesia, e valendosi quindi di tutti gli elementi contrappuntistici e armonici.

La differenza è tutta qui. Così alla Villanella nel campo della musica profana si contrappone il Madrigale; al Mottetto su parole latine, la Lauda o l'inno. Ma tanto la Villanella quanto la Lauda non sono affatto composizioni popolari, nel senso di collettive ed anonime, nè di fattura grossolana sebbene sem-

(1) G. M. MONTI, *Le Villanelle alla napoletana*. Città di Castello.

(2) B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1930.

plice, ma composizioni che *diventano* popolari per la loro facilità di esecuzione (1).

Il creatore della musica popolare in occidente si può dire che sia stato S. Ambrogio. Egli introduce nel canto liturgico del IV secolo accanto alla *salmodia*, in cui prevale il ritmo oratorio, l'*innodia*, composta di strofe di ritmo trocaico (il ritmo che sopravvive oggidì nella tarantella e nella pastorale) allo scopo di far partecipare il popolo alle funzioni religiose. Così alla salmodia, cantata nel coro dai cantori professionisti, si contrappone la innodia cantata da tutti i fedeli.

La distinzione fra musica strofica e musica per così dire contrappuntistica dura, come abbiamo visto, nel '500 durante tutto il periodo polifonico e continua nella musica ad una voce del '600, in cui al Madrigale, modellato su quello polifonico si contrappone l'arietta. E persiste oggidì poichè accanto alle liriche di Claudio Debussy, che intitola persino alcune delle più caratteristiche *Proses liriques*, vi sono le canzoni in genere e le napoletane, che sono analoghe a quelle del '600.

Ma si tratta sempre di espressioni individuali che si trasformano in espressioni collettive il cui processo di trasformazione lo possiamo osservare in una festa singolare: quella di Piedigrotta, che ha luogo a Napoli la notte dell'8 settembre.

Se in materia d'arte si vuol considerare l'elemento anonimo o collettivo, in una parola quello etnico, bisogna parlare piuttosto di elemento regionale. Chè solo la regione, per la sua stessa struttura geologica può imprimere un carattere particolare e un senso di continuità e di unità alle espressioni artistiche più disparate. Il dialetto e la poesia dialettale sono le espressioni più immediate della regione, e le canzoni popolari impiegano spesso il dialetto. Ma anche qui non bisogna trascurare il fatto che spesso rivela meglio i caratteri di una stirpe e di una regione una composizione di un musicista raffinato e non una composizione popolare, che può essere benissimo di importazione straniera. Ragione questa per cui bisognerebbe rifare o meglio fare la storia delle arti e particolarmente della musica per regioni.

Quanto alla metrica, le Villanelle della raccolta De Antiquis sono composte di solito di quattro strofe di tre endecasillabi,

---

(1) Il MONTI ammette villanelle aristocratiche accanto a quelle popolari, ma la distinzione è arbitraria.

di cui i due ultimi rimano fra loro, nelle prime tre strofe con le stesse rime, nell'ultima diversamente.

Ecco per esempio i versi della prima villanella musicata dal De Antiquis (vedi fig. 2):

Questa è la prima delle mie querele  
che do di mia nemica al Dio d'Amore  
che a me da fronde ad altro frutta e fiore

Non troverà di lei la più crudele  
cerca pur l'oceano e il mar maggiore  
che a me da' fronde ad altro frutta e fiore

Quando mi comandava a piene vele  
Subito andava e in scambio di favore  
che a me da fronde ad altro frutta e fiore

Provvedi dunque amor che il dolce mele  
a me promesso doni per mercede  
che in te sol ho speranza in te sol fede.

Q / Gio. de Antiquis. CANTO

Questa la prima delle mie querele  
che do di mia nemica al Dio d'amore  
che a me da fronde ad altro frutta e fiore

Non trouara di lei la più crudele  
Cerca pur locean e'l Mar maggiore Ch'a me  
Quando mi comandaua a piene uele  
Subito andaua e in scambio di fauore Ch'a me  
Prouedi dunque Amor ch'el dolce mele  
A me promesso doni per mercede  
Ch in te sol ho speranza in te sol fede. A ùj

Fig. 2.

Ed ecco dei versi di un'altra, musicata da Stefano Felis.

Scacchiere è diventato lo mio core  
di turchine e di bianche e nello gioco  
la donna con il Re son fiamma e foco

Li Rocchi son li miei saldi pensieri  
e le Speranze sono li Delfini  
che per traverso vanno li meschini

E li sospetti sono li cavalli  
che di quartieri saltano nel core  
e le Pedine son pianto e dolore

Amor gioca con me e va cercando  
se non m'aiuta tua beltà divina  
di darmi scacco matto di Pedina.

Come si vede si tratta di versi tutt'altro che popolari e di una preziosità seicentesca non priva di grazia. Questi versi sono quasi sempre anonimi, ma spesso sono da attribuirsi agli stessi musicisti.

Musicalmente la Villanella è una composizione per lo più a tre voci, di forma semplice, quasi sempre nota contro nota, e, al contrario di quanto si richiedeva nei Madrigali, senza o con pochissimi artifici contrappuntistici, in modo che le parole fossero chiaramente intelligibili e si potessero cantare agevolmente con accompagnamento di arpa o di liuto.

### III.

Ma è tempo ormai di dare un saggio di queste composizioni scelte fra quelle che abbiamo trascritte e messe in partitura dalla edizione del 1574, concessaci in lettura con squisita cortesia dalla Biblioteca di Stato di Monaco.

Invece di trascriverle a tre voci, come sono scritte (occorrerebbe spesso modificare la tessitura della voce centrale per poterle eseguire oggi) le trascriviamo in modo che siano eseguibili ad una voce sola, con accompagnamento di piano.

Ma questo non deve sembrare un anacronismo.

Sebbene ufficialmente, sino ai primi del seicento, non si scrivesse che della musica a più voci, praticamente nelle composizioni polifoniche, si usava cantare la parte del soprano eseguendo le altre voci sul liuto, che nel '500 e '600 era lo stru-

mento musicale per eccellenza, quale diventerà nel '700 il clavicembalo e nell'800 il pianoforte. Ciò avveniva particolarmente delle Villanelle, che essendo facili e nota contro nota, non richiedevano grande abilità dal cantante e dall'accompagnatore.

« Nella mia fanciullezza (vale a dire nell'ultima metà del '500) — scriveva il Giustiniani in una notizia sulla musica del suo tempo stampata il 1622 — per cantare ad una voce sopra alcuno istromento *prevaleva* il gusto delle Villanelle napoletane ad imitazioni delle quali se ne componevano anche in Roma. »

Quanto al modo di eseguirlo, riporteremo quello che Francesco Lambardi dice nell'avvertimento ai lettori nelle sue canzonette a tre del 1618: « Il modo con che si haveranno a cantare queste villanelle e particolarmente quelle in proporzioni minori sarà che non si cantino tanto strette che la canzone perda di autorità ne anco largo che perda lo spirito, però mediocrementemente e piuttosto cantate strette che larghe, poichè le canzoni sono differenti dalle arie gravi. Et anco riusciranno assai meglio, se le verranno cantate con istromenti perfetti come gravicembali, leuti, arpe doppie, etc. »

Cominciamo per debito di gratitudine dalla prima Villanella della raccolta, di cui abbiamo citato i versi, che è del De Antiquis. La musica è piena di soave nostalgia (N. 1).

La seguente, di cui abbiamo anche riportato le parole, è di Stefano Felis. In essa è notevole l'alternarsi del ritmo ternario e di quello binario che rende con maestria l'inquietudine dei versi. Notevole è anche la successione di quinte iniziali (N. 2).

Eccone una sospirosa di Pomponio Nenna (N. 3), la cui prima strofa dice:

Quella che in suo poter tiene il mio cuore  
mi mostra lieto ognor suo bello aspetto  
ond'io con gran diletto  
del presente mi godo e meglio aspetto.

E ancora un'altra di Giovan Francesco Violanti, piena di accorata mestizia (N. 4.):

Che t'ho fatto crudel perchè ragione  
brami vedermi lacrimare ognora  
e tu crudel non odi e voi ch'io moia.

# Giov. De Antiquis.

Quest'è la pri — ma quest'è la pri — ma del — le mie quere  
 Non trova — ra non trova — ra di lei la più cru — do  
 Provedi dun — que provvedi dur — que amor ch'el dolce me

le delle mie quere — le..... che do di mia nemi —  
 le di lei la più cru — do — le..... Cer — ca pur l'o — ce — a  
 le A — mor ch'el dolce me — le..... A me pro messo do

ca al dio d'a — mo — re al dio d'a — mo — re..... Ch'arme da  
 no e' l'ar maggio — re e' l'ar maggio — re..... Ch'arme da  
 ni a me promesso doni per merce — de..... Ch'in te sol

fronde ch'arme da fron — de ad al — tro frutt'e fio — re frutt'e fio — re....  
 fronde ch'arme da fron — de ad al — tro frutt'e fio — re frutt'e fio — re....  
 ho speranza in te sol ho speranza in te sol fe — de..... in te sol fe — de....

# St. Felis

Scacchiere di-ven-ta-to lo mio co-re lo mio co-re.....  
 Si rocchi son li miei saldi pen-sie-ri, miei pen-sie-ri.....  
 E li sospetti so-no li ca-val-li li ca-val-li.....

Di tor-chi-re di bianche nel-lo gio-co.....  
 E le spe-ran-ze so-no li del-fi-ni.....  
 Che di quartie-ri sal-ta-no nel co-re.....

La don-na con il Re son  
 Che per tra-ver-so van-na  
 E le pe-di-ne son piant

fiam  
 li ..... m'è fo-co.....  
 'e ..... me-schi-ni.....  
 ..... do-lo-re.....

# P. Nenna

Quella ch'in suo poter Co' nasc' ancor ch'Ella E sper'ia breve di  
 Quella ch'in suo poter tie' el mio co - re in suo - conosc'an - cor ch'Ella mi port'a - mo - re an - cor E spero in breve di go - der miglio - re in bre -

po - ter tie' 'il mio co - re Mi mo - stra tie - to mi mo - stra lieto agnor suo  
 di Ella mi port'amo - re E per ques - to, e per ques - to, d'amar - la  
 ve di go - der miglio - re del pre - sen - te del pre - sen - te mi go - do e

bell'aspet - to and' io con gran di - let - to del pre - sen -  
 son costret - to and' io con gran di - let - to del pre - sen -  
 meglio aspet - to che gu - ste - rà quel fio - re o - ve nell'

te mi go - do del pre - sen - te mi go - d'è me - glio e meglio aspet - to.....  
 te mi go - do del pre - sen - te mi go - d'è me - glio e meglio aspet - to.....  
 ombra o - ve nell'om - bra si ri - po - sa si ri - po - sa - mo - re.....

# G. F. Violanti

Che t'ho fat - to cru - del per - che ra - gio - ne Brami ve -  
 Per la - cri - mar hoi - me' quest'ò - cchi fan - no Un mar poi  
 Chiamo la not - te chia - mo' l'gior - n'anco - ra che venga

- dermi la - cri - mar o - gno - ra E tu cru - del e  
 che il tuo vi - so mi na - scon - di E tu cru - del e  
 dar ri - po - so a tan - ti gua - i E tu cru - del e

tu cru - del non o - di e voi ch'io mo - ra non o -  
 tu cru - del non o - di e non ri - spon - di non o -  
 tu cru - del non mi ri - spon - di ma - i non mi

di e voi ch'io mo - ra  
 di e non ri - spon - di  
 ri - spon - di ma - i

\*  
\*\*

Quello che abbiamo dato non è che un piccolissimo saggio di un genere che ebbe tanta voga nel cinquecento, chè dal 1537 ai primi del seicento si contano oltre 250 stampe di Villanelle alla napoletana. Ma non si può trascurare la musica madrigalesca, che aveva un carattere di raffinatezza maggiore nonchè quella sacra.

Oltre i musicisti che abbiamo nominato finora, tutti baresi, bisogna ricordare Leonardo Primavera di Barletta, Francesco Antonio Baseo di Lecce, Michele Delipari di Gallipoli, G. Antonio Cirullo di Andria, Lorenzo Missino di Molfetta, Francesco Radesca da Foggia (egli si dice cittadino torinese perchè Maestro di Cappella del Duca di Savoia); Francesco Mazza di Manfredonia, Vincenzo Tuzzi di Gravina, Salvatore Sacchi di Cerignola, tutti autori di Madrigali, Villanelle e Mottetti, ai quali bisogna aggiungere Giambattista Abatessa di Bitonto, chitarrista celebre, autore di canzoni a una due tre voci con intavolatura di chitarra spagnola e Pietro Migali di Lecce, che chiude la serie dei musicisti del secolo XVII autore di sonate a tre, due violoni e basso, stampate nel 1696.

I nomi della maggior parte di questi musicisti non erano tutti ignoti finora. Essi si trovano nella *Biografia Universale* del Fétis. Quello che mancava era un elenco preciso delle loro composizioni conosciute con l'indicazione del luogo della loro conservazione.

A questo soccorre l'opera del Vogel: « Biblioteca delle Stampe della musica popolare italiana », i cataloghi delle varie biblioteche, fra cui particolarmente notevole quello di Bologna, e soprattutto il monumentale « Quellenlexikon » dell'Eitner.

Con l'aiuto delle quali pubblicazioni e con ricerche personali abbiamo potuto compilare l'elenco delle opere a stampa dei musicisti pugliesi dei secoli XVI e XVII sparse nelle biblioteche d'Europa.

S. A. LUCIANI.