



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Napoli 1634: musiche e riti per la Settimana Santa della Real Cappella al tempo di Giovan Maria Trabaci

Fabris, D.; Antonelli, A.; Chiantore, F.; Mazzola, E.

Citation

Fabris, D. (2023). Napoli 1634: musiche e riti per la Settimana Santa della Real Cappella al tempo di Giovan Maria Trabaci. In A. Antonelli, F. Chiantore, & E. Mazzola (Eds.), *Napoli vicereale e le altre corti spagnole in Italia* (pp. 181-195). Napoli: Federico II University Press.
doi:10.6093/978-88-6887-187-1

Version: Publisher's Version

License: [Creative Commons CC BY 4.0 license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3719462>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Napoli 1634: musiche e riti per la Settimana Santa della Real Cappella al tempo di Giovan Maria Trabaci

Dinko Fabris

Mi sono occupato della musica a Napoli durante il Viceregno spagnolo fin dall'inizio della mia carriera di musicologo, ormai quarant'anni fa, ed ho pubblicato in diverse sedi e diverse lingue alcuni dei materiali che ho riesaminato in occasione di questo incontro multidisciplinare.¹ Quando ho iniziato ad analizzare il contenuto musicale delle *etiquetas* della corte vicereale di Napoli non avevo ancora accesso all'incredibile mole documentaria messa a disposizione, con straordinaria generosità ed accuratezza, da Attilio Antonelli nei cinque volumi finora usciti dei *Cerimoniali del viceregno spagnolo di Napoli*, con tanti illustri collaboratori e co-autori. Di conseguenza anche per me – come confessa nella sua prefazione al quinto volume Joan-Lluís Palos – il Renao delle *etiquetas* era sempre stato 'Ranéó', come lo presentavano le prime edizioni novecentesche spagnole ed in particolare quella di Paz y Meliá del 1912.² Incrociando le informazioni del manoscritto di Renao, datato 1634 (ma che contiene riferimenti anche ad anni successivi), con la testimonianza del viaggiatore francese Jean-Jacques Bouchard del 1632 (una miniera di informazioni sulla musica a Napoli negli otto mesi da lui trascorsi in città) e con le informazioni archivistiche frammentarie reperibili in varie fonti, è possibile ricostruire in maniera dettagliata la partecipazione alla complessa ritualità della Settimana Santa, negli anni dal 1632 al 1634, da parte dell'organismo responsabile della musica alla corte vicereale, la *Real Capilla*, l'organismo musicale più prestigioso di Napoli e dell'intero territorio spagnolo in

¹ Mi riferisco in particolare al mio intervento negli atti dell'altro convegno interdisciplinare di Madrid del 2000: FABRIS 2001 (ried. in lingua inglese: *The Royal Chapel in the etiquettes of the viceregal court of Naples during the eighteenth century*, in *The Royal Chapel in the time of the Habsbourgs: Music and Court Ceremony in Early Modern Europe*, original ed. J.-J. Carreras and B. Garcia Garcia, english ed. by Tess Knighton, The Boydell Press, 2005, pp.162-172); quindi a FABRIS 2007 (ried. New York, Routledge, 2016); infine a: FABRIS 2018.

² RANEO [RENAO] 1912.

Italia che, per la prima volta dalla sua fondazione cinquecentesca, era diretta in quegli anni da un musicista italiano: Giovanni Maria Trabaci.

Ricorderò brevemente lo stato delle nostre conoscenze sulla Cappella Reale durante il Vicerego. La perdita quasi totale dei documenti cinquecenteschi che erano conservati nell'Archivio di Stato di Napoli è solo parzialmente compensata dagli appunti manoscritti presi su quei fondi da Salvatore di Giacomo prima del 1943, in vista di un suo progetto ambizioso di ricostruire la storia di tutte le principali istituzioni musicali di Napoli. Il fascicolo che sopravvive tra i 'manoscritti di Giacomo' della Biblioteca Nazionale di Napoli intitolato «Real Cappella Palatina» consente di trovare brevi notizie o almeno la menzione di ben 93 musicisti che facevano parte della Cappella tra il 1555 e il 1603.³ Lo stesso di Giacomo e poi il suo collaboratore in quelle ricerche, Ulisse Prota-Giurleo, pubblicarono in sedi diverse altri stralci informativi che, assieme a frammenti diversi rintracciati da altri studiosi, consentono di tracciare almeno alcune considerazioni generali.⁴ La Cappella Musicale dei sovrani aragonesi di Napoli, considerata la più prestigiosa e numericamente ricca d'Europa alla fine del secolo XV, non si dissolse interamente con la caduta del Regno, e almeno in parte i musicisti che la componevano restarono al servizio dei primi viceré spagnoli nel Castel Nuovo. Pedro de Toledo ne avviò una riorganizzazione che potremmo considerare una vera rifondazione, trasferendo già dal 1540 i musici nel nuovo Palazzo costruito accanto al Castello, da dove prese il nome di *Capilla de Palacio*. Nel 1555 la nuova Cappella fu dotata finalmente di un prestigioso maestro, il toledano Diego Ortíz, che vi era entrato all'arrivo del viceré suo concittadino come *homo de harme* insieme ad un gruppo di musici spagnoli, con l'evidente tentativo di emulare la corte di Carlo V che poteva contare su due cappelle, una *flamenca* e una *española*. Non era difficile vedere in questa scelta anche una risposta alla crescente popolarità del circolo musicale nobiliare che si era raccolto nella prima metà del secolo nel Palazzo del principe Sanseverino, da cui era scaturito un fermento di orgoglio per l'aristocrazia napoletana nel poter eccellere almeno in campo musicale sugli spagnoli. Dal 1555 al 1614 furono tutti stranieri i maestri della Real Cappella, dapprima spagnoli poi fiamminghi, fino a Jean de Macque, alla cui morte era su-

³ BNN, sez. Ms., Di Giacomo, ms. XVII, 14, «Real cappella Palatina»; BNN, sez. Lucchesi Palli, Carte Di Giacomo, 5/11, «La cappella reale e i suoi musicisti» (dalla serie di Mandatorum, 3-353 un tempo conservati nell'Archivio di Stato di Napoli).

⁴ DI GIACOMO 1923; PROTA-GIURLEO 1952; PROTA-GIURLEO 1955; PROTA-GIURLEO 1957; PROTA-GIURLEO 1960.

bentrato per la prima volta l'italiano Trabaci, già al servizio della Cappella Reale come primo organista dal 1601.

Il mio primo articolo sulla Cappella Reale di Napoli risale al 1983 ed era basato sulla prima serie di documenti sopravvissuti su questa istituzione nell'Archivio di Stato di Napoli, che partono dal 1648 quando, per la morte di Trabaci avvenuta durante la rivolta di Masaniello, gli era succeduto un altro maestro italiano, il napoletano Andrea Falconieri.⁵ Inutili sono state le mie ripetute ricerche a Simancas per tentare di individuare copie dei documenti napoletani perduti: solo frammenti sparsi si incontrano in altri archivi, per esempio alla Biblioteca Nacional di Madrid.⁶ Da allora gli studi sulla Cappella Musicale dei viceré si sono succeduti da parte di vari studiosi italiani e stranieri, tra cui ricordo soprattutto Keith Larson, Paologiovanni Maione (da ultimo nel volume su Carlo di Borbone curato da Anna Maria Rao) e recentemente due fondamentali e corposi studi di Domenico Antonio D'Alessandro sui musicisti che ne facevano parte dal Cinquecento a tutto il Seicento⁷.

Poiché sarebbe impossibile, oltre che inutile, dar conto in questo spazio di tutte le notizie sulla Cappella Reale nell'età vicereale che – aggiungendosi all'insieme della documentazione finora conosciuta – sono ora fruibili grazie alla recente acquisizione dei cerimoniali editi nei poderosi cinque volumi cui è dedicato questo convegno, ho pensato di concentrare l'attenzione su un solo caso esemplificativo del rapporto dell'organismo musicale più prestigioso del Regno di Napoli con la ritualità della corte: i riti della Settimana Santa negli anni tra il 1632 e il 1634, anni in cui possiamo ritrovare la concomitanza di più fonti contemporaneamente, anche musicali e non solo documentarie.

Nel 1632 la Real Cappella dei Musicisti del Viceré aveva ancora la sua sede nel vecchio Palazzo Reale di Pedro de Toledo, poiché nel nuovo palazzo voluto dal conte di Lemos la Cappella, intitolata a Santa Maria della Concezione, fu inau-

⁵ FABRIS 1983; in parte ripreso e ampliato in FABRIS 1987. Inoltre per l'amministrazione della confraternita dei musicisti della Real cappella: FABRIS 1994.

⁶ BNM, ms. 9.376, *Libro imbiado por los Señores vicereyes desde el reyno de Napoles a la consulta del Señor Don Diego Soria, Marqués de crespino (1685-6)*. Questo manoscritto mi fu segnalato gentilmente da Fernando Bouza. Tra gli altri documenti di archivi diversi napoletani, ho utilizzato per esempio: BNSP, mss. XXV Q.3 e XXV Q.4.

⁷ Oltre ai miei saggi citati del 1983 e 1987, sulla storia della Real cappella napoletana in epoca vicereale hanno scritto: LARSON 1985; D'ALESSANDRO 1986; COTTICELLI, MAIONE 1993; FABRIS 1996; MAIONE 2004; MAIONE 2005; FABRIS 2007; D'ALESSANDRO 2008; D'ALESSANDRO 2020, vol. I, pp. 71-603.

gurata solamente nel dicembre 1645.⁸ Ed è appunto in quella sede cinquecentesca che il complesso della Cappella Reale napoletana fu ascoltato per la prima volta dal viaggiatore e musicofilo francese Jean-Jacques Bouchard, arrivato da Roma il 17 marzo 1632 ed ospitato con l'aiuto del nunzio papale presso il monastero di San Pietro a Majella. L'incontro avvenne proprio all'inizio della parte più intensa della Settimana Santa di quell'anno, il Mercoledì Santo. Queste le parole di Bouchard:⁹

La plus belle musique que se fasse est au vieux palais, la chapelle du viceroy [...].
Le soir, à une heure de nuit, se dirent ténèbres à l'oratoire de St Jan des Florentins, où la plus part des musiciens du palais se treuvèrent. La musique fut assez bone, mais courte, car ils ne chantèrent que les respons et antienes et une seule leçon.

Il Giovedì Santo prevedeva un evento solenne all'Arcivescovado, con chiusura di tutti i negozi della città, ma Bouchard si recò ad ascoltare la messa al Palazzo Reale insieme al viceré e alla viceregina, assistendo alla cerimonia del lavaggio dei piedi a dodici poveri da parte del rappresentante del re. L'unico evento musicale di cui riporta notizia avviene di sera: le Tenebre al Gesù Nuovo celebrate dalla congregazione dei Cavalieri Napoletani in una sala messa a disposizione dai gesuiti per i tanti nobili che, peraltro, erano coinvolti cantando personalmente: tra i cantanti intervennero anche sei principi, notò Bouchard, e «La musica fu eccellente»:¹⁰

L'après disnée il fut ouir tenebres à la congregation que le cavaliers napolitains font *al Gesù Nuovo* dans une salle particuliere, où les Jesuits ont attiré tant de noblesse que les six dernieres leçons furent chantées par six princes. La musique fut fort bone.

Anche nel Venerdì Santo, l'apice della liturgia intima del dolore, l'evento sonoro ricordato da Bouchard fu serale e si svolse ancora una volta nella cappella del Palazzo Vecchio, di cui viene fornita una descrizione eccezionalmente minuziosa:¹¹

⁸ Le principali notizie storiche sulla Real cappella sono riassunte da ultimo nel citato D'ALESSANDRO 2020, pp. 272-295.

⁹ BOUCHARD 1977, vol. II, p. 186. Tutti i riferimenti musicali nel *Journal II* di Bouchard sono stati da me editi e commentati in FABRIS 2018.

¹⁰ BOUCHARD 1977, p. 186.

¹¹ Ivi, p. 187.

L'après disnée, il fut ouïr les ténèbres du viceroi; la musique fut assez mediocre, horsmis à la fin, qu'il y eut un echo repetant trois, et quatre fois, qui fut excellent. La chapelle où le viceroi estoit, et où il vient toutes les fois qu'il oit la messe en public, est dans le vieux chasteau, au bout de la salle; cette chapelle est médiocrement grande, toute incrustée de marbre blanc, avec sept ou huit grandes statues de mesme fort bien faites. [...]

Aux deux costez il y a come deus chapelles vis à vis l'une de l'autre: dans celle de main gauche est l'orgue et le lieu des musiciens; elle estoit ce jour là toute plein de cavaliers; dans l'autre est le lieu du viceroi, divisé en deus estages; celui d'en hault est tout bouché de treillis de bois, et d'ordinaire la vicereine s'y met avec ses femmes pour n'estre pas vue.

Nel descrivere le intense cerimonie musicali della Settimana Santa a Napoli, Bouchard traccia una vera e propria mappa dei luoghi della musica in città. Peraltro le sue informazioni sui continui giri nelle chiese principali del complesso musicale della Real Cappella del viceré si sovrappongono e si completano con le istruzioni cerimoniali ufficiali, le *etiquetas*, che per fortunata coincidenza furono compilate solo due anni più tardi, nel 1634, da José Renao.¹² Questi fornisce una lista delle principali chiese di Napoli dove la corte spagnola si doveva recare durante l'anno, sempre accompagnata dai musicisti della Real Cappella:¹³

A donde suelen yr Sus Excelencias en las fiestas que hay en el año y paseos dél
Gesù Nuovo
Monteoliveto
San Domenico Maggiore
San Severino e Sossio
Santa Casa dell'Annunziata
San Luigi di Palazzo
San Pietro Martire
Santa Casa degli Incurabili
San Lorenzo Maggiore
San Giovanni a Carbonara

¹² È vero che «Bouchard e Renao sono, comunque, fonti assai note e già considerate dai musicologi per documentare le molteplici 'occasioni' musicali della cappella reale e il suo variegato utilizzo» (D'ALESSANDRO 2020, p. 285 e ss.), ma ritengo comunque utile in un contesto multidisciplinare evidenziare l'importanza di queste due fonti per la ricostruzione del paesaggio sonoro della corte vicereale di Napoli negli anni presi in esame.

¹³ ANTONELLI 2019, pp. 450-452.

Santa Maria la Nuova
Carmine Maggiore
Donnaregina
Santa Patrizia
Sant'Agostino
San Geronimo delle monache
Donnaromita
Madonna di Piedigrotta
Nostra Signora di Costantinopoli
Santa Teresa agli Studi
San Paolo Maggiore
Santa Maria di Loreto
Santa Maria della Sanità
Nostra Signora della Via
San Gennaro.

Nei suoi otto mesi di permanenza a Napoli Bouchard riuscì ad ascoltare numerosi altri eventi sonori in alcuni di questi luoghi previsti dai Cerimoniali, di cui fornisce descrizione nel suo *Journal*. Una prima osservazione di Bouchard, estremamente utile per lo storico della musica, è la netta differenza da lui individuata nel modo di eseguire la musica sacra a Napoli rispetto a Roma, soprattutto nella maniera di cantare:¹⁴

Pour le concert, il n'est ni si bon ni si plein qu'à Rome; car le plus qu'il ait paru en tout ce temps là, ç'a esté quatre choeurs, mais fort mal fournis; et le plus qui se chante d'ordinaire est à quatre voix simples, et encore le plus souvent à trois et à deus et à une, et c'est là principalement qu'excelle la musique napolitaine par l'invention de mille fugues, pauses et reprises, et surtout par les mouvements bizarres et allegres, chantant la plus part des motets sur des tons gais et folastres et en airs du païs, qui est molle, melancholique et modeste, avec quelque ordre et suite. Le chanter napolitain, tout au contraire, est esclatant et come dur, non trop gai à la verité, mais fantasque et escervelé, plaisant seulement par son mouvement prompt, estourdi et bizarre et qui tient beaucoup de l'air françois. Et se peut dire que le chant napolitain est un composé d'air français et sicilien, pour ses mouvements legers d'un costé, et de l'autre pour ses souspirs et tirades

¹⁴ BOUCHARD 1977, pp. 184-185.

mélancholiques, estant au reste extravagantissime pour ce qui est des passages, de la suite et uniformité, qu'il ne garde aucunement, courant, puis s'arrestant tout court, sautant de bas en haut et de haut en bas, et jettant avec effort toute la voix, puis tout à coup la reserrant; et c'est proprement *in hac frequenti mutatione et reciprocatione latitudinis seu crassitudinis, et exilitatis vocis* que se recognoist le chant napolitain.

In questa efficace sintesi, inserita nel diario nelle prime giornate del suo soggiorno a Napoli, Bouchard esprime il suo stupore per la grande differenza di sonorità riscontrata negli organici napoletani rispetto alle grandi esecuzioni corali, dolci e piene, delle chiese di Roma. Più che i cori, sono infatti i piccoli gruppi di cantanti solisti, con voci squillanti e 'dure' che sembrano provenire dal canto popolare, a caratterizzare i timbri fantasiosi e bizzarri delle pagine liturgiche napoletane. Invece delle grandi masse composte e armoniose delle esecuzioni policorali concertate, tipiche delle cappelle romane, le musiche sacre napoletane ricordano al viaggiatore i piccoli organici del *petit motet* francese così come lo stile «fantasque et escervelé» dei cantanti napoletani «tient beaucoup de l'air françois». Tuttavia, se le esecuzioni pubbliche delle musiche liturgiche o anche popolari richiamano il gusto francese, la corte del viceré spagnolo non può che riflettere un *imprinting* iberico, avvertibile soprattutto nei «*festino* et comedie en son palais, où toute la noblesse se treuvoir, principalement les dames, qui dançoient entre elles sans homes excepté le viceroi».¹⁵ con questa idea di come fosse la sonorità delle cappelle napoletane, entriamo adesso nelle descrizioni dei riti della Settimana Santa.

I cerimoniali compilati durante il Seicento consentono di ricostruire minuziosamente l'impegnativo programma rituale che doveva affrontare il viceré, che era sempre accompagnato dai musicisti della sua Cappella. Tutto iniziava la domenica delle Palme col corteo a cavallo fino alla chiesa di Monteoliveto per ricevere la palma benedetta, e continuava con i tre giorni centrali in cui si cantava l'Ufficio delle *Tenebrae* (Bouchard le chiama *Ténèbres*), il Mercoledì, Giovedì e Venerdì Santo, a partire dal Mattutino ancora nel buio della notte. La simbologia qui raggiungeva il massimo grado con l'ausilio di una macchina triangolare con 15 candele accese che, dopo una complessa esecuzione di canti su testi particolarmente dolorosi (divisi numericamente ogni giorno in 3 Notturmi, ciascuno formato da 3 salmi e 3 letture), venivano spente progressivamente dopo ogni salmo

¹⁵ BOUCHARD 1977, p. 425.

fino al buio totale che precedeva il trionfante ingresso della luce. Il *ceremonial* di Renao è particolarmente dettagliato nell'elencare e spiegare tutta la complessa ritualità prevista, nella Settimana Santa del 1634, per il viceré e la sua corte dal Giovedì al Sabato Santo, ma è avaro di particolari sugli interventi musicali della cappella Reale.¹⁶ Il Giovedì si comincia con la convocazione dei dodici poveri e poi è descritta la *Missa de pontifical* celebrata dal cappellano maggiore, quindi una processione interna e «se dizen visperas» durante i quali il diacono «cantará el mandato» mentre quattro paggi terranno candele accese intorno al viceré, che compirà il lavaggio dei piedi ai dodici poveri. In un'alternanza di entrate e uscite attraverso la «puerta de la audiencia secreta», al rientrare del viceré e della vice-regina in cappella «se comiençan las tinieblas» (le Tenebre). come si vede i riferimenti espliciti alla musica nella ritualità del Giovedì Santo sono quasi inesistenti in questa pagina di Renao, mentre il suo predecessore Miguel Díez de Aux, nel 1622, era stato assai più esplicito.¹⁷

Orden qve se tiene en encerrar el Santíssimo Sacramento el Iueues Sancto en la Capilla Real, en el mandato visitar los monumentos fuera de Palacio y otras ceremonias y requisitos tocantes a la Semana Sancta. [...] El capellán mayor entona el *Te Deum laudamus* respondiendo todos los mússicos de la Capilla Real de Palacio, tocando todas las campanas de la iglesia en señal de alegría, el qual acto se haze y puesto en la forma que en este papel de pergamino está pintado. / Acabado este acto, se buelue a su Palacio con el mismo acompañamiento y orden, dando buelta por toda la ciudad la qual, con grandíssimo contento y alegría, le reciue con muchos arcos triumphales y en ellos muchos epitaphios en su alabança, y diferentes intrumentos de músicas. Y llegando a la vista de Castilnouo, le haze salua general.

e dopo aver compiuto i consueti riti all'interno della cappella, nel momento in cui il viceré aveva terminato il tradizionale lavaggio dei piedi ai dodici poveri «salía Su Excelencia al dicho puesto donde estaua el capellán mayor y un facistor con el missal para cantar el Euangelio y todos los músicos de la Capilla».¹⁸

¹⁶ ANTONELLI 2019, pp. 241-245. Rinvio direttamente a questa preziosa edizione per tutti i commenti e apparati filologici sulle indicazioni di Renao, e ai saggi correlati.

¹⁷ ANTONELLI 2015, pp. 131 e ss. Rinvio a questa edizione per notizie sulla fonte e gli approfondimenti forniti nei saggi di Antonio Antonelli e altri autori.

¹⁸ Ivi, p. 164.

Anche per il Venerdì Santo Renao limita a pochi cenni il ruolo dei musicisti della Real Cappella, praticamente soltanto in relazione alla processione della *Solledad* (la Solitaria), cui partecipano «los cantores de la cappilla», e poi il Sabato Santo che inizia con le litanie seguite dalla messa e si conclude con il canto del *Magnificat*.¹⁹

La descrizione di Bouchard dei riti della Settimana Santa, assai più attenta alla componente musicale, parte come abbiamo visto dal Mercoledì Santo (che nel 1632 cadeva il 7 aprile) nella Cappella di Palazzo Reale, poi ancora il Giovedì Santo con la messa a Palazzo Reale ed un unico evento musicale riportato di sera al Gesù Nuovo. Anche nel Venerdì Santo l'evento sonoro ricordato da Bouchard è serale, di nuovo nel Palazzo Reale, ma questa volta «la musique fut assez mediocre». Nelle pagine seguenti Bouchard descrive accuratamente le due processioni più importanti del triduo sacro a Napoli. La prima si svolgeva la sera del Venerdì Santo era chiamata 'della Solitaria', con i nobili spagnoli che portavano in giro per la città i «Misterij della Passione» ed era aperta da un personaggio vestito da pellegrino «qui sone une trompette fort lugubrement sur le mesme ton qu'ils sonent lors qu'ils menent pendre quelqu'un», mentre tutto intorno ai carri dei Misteri sono accese lampade e candele e davanti ad ogni carro «marche un chœur de musique». ²⁰ L'altra processione, detta 'del Battaglino', gli sembra più bella di quella degli spagnoli anche perché dura più a lungo per la città e «d'espace en espace il y avoit sur des eschafauts des chœurs de musique d'instruments et de voix».²¹

A partire dalle *etiquetas* del 1622 di Miguel Díez de Aux, e poi quelle di Renao del 1634, le indicazioni rituali si ripetono in maniera molto simile fin quasi alla fine del Seicento, come si legge nelle *Funzioni che si tengono nella Cappella di Palazzo la Settimana Santa*, redatte al tempo in cui maestro della Real Cappella era Alessandro Scarlatti, dal 1684 in poi. Preziose indicazioni sul tipo di musica che veniva eseguito durante quei riti, sul quale i cerimoniali (e anche Bouchard) tacciono, sono in parte fornite dalle fonti musicali che sopravvivono, in particolare tra le edizioni a stampa e i tanti manoscritti secenteschi del vasto e prezioso archivio musicale sopravvissuto nella Biblioteca dei Girolamini di Napoli. Oltre

¹⁹ ANTONELLI 2019, p. 463.

²⁰ BOUCHARD 1977, pp. 188-190. Per la processione della Solitaria si veda: MAIONE 2005, pp. 360-363, 366-367, 370; D'ALESSANDRO 2020, pp. 221 e ss.

²¹ BOUCHARD 1977, pp. 190-193. Su questa processione si veda: FIORELLI 1904; MANCINI 1968, pp. 112-113; D'ALESSANDRO 2020, pp. 267-268.

a preservare cicli di *Responsorii* e altre musiche per la Settimana Santa (litanie, lezioni o lamentazioni, vespri e mottetti), la presenza più rilevante per questo periodo liturgico è costituita dalle *Passioni* messe in musica da compositori legati alla Real cappella, fonti rarissime per l'Italia del tempo.²² Si pensava fino a tempi recenti che in Italia vi fosse stato un solo antecedente delle celebri *Passioni* di Johann Sebastian Bach, ossia la *Passione secondo Giovanni* di Alessandro Scarlatti, ritenuta una composizione giovanile romana e che invece risale ai primi anni napoletani. Dopo la scoperta di una *Passione* siciliana composta da uno zio di Scarlatti, è emersa recentemente una vera fioritura di *Passioni* composte da autori napoletani, a cominciare dalla *Passione secondo Giovanni* di Gaetano Veneziano, databile tra il 1684 e la fine del secolo, e poi tornando a ritroso un ciclo completo delle quattro *Passioni* composte dallo stesso Veneziano nel 1683, ossia prima dell'arrivo di Scarlatti a Napoli, e infine quello che si può considerare l'archetipo di questo genere nella capitale vicereale, ossia le *Passioni* di Giovanni Maria Trabaci, edite nel 1634.²³

Le quattro versioni della Passione di Cristo riportate dai quattro evangelisti sono il momento più drammatico ed emozionale dell'intero calendario liturgico annuale del cristiano e ben si prestavano ad una esecuzione sonora di grande suggestione. Si cantavano nell'ordine: Matteo, nella Domenica delle Palme, Marco in *Feria Tertia* ossia il Martedì e Luca in *Feria Quarta* il Mercoledì Santo. Infine la Passione *secundum Ioanni* era cantata in *Feria Sexta* il Venerdì Santo, dopo la messa del mattino e prima dell'Adorazione della Croce.

Proprio nell'anno 1634, quando furono redatti i cerimoniali di Renao, fu stampata a Napoli una monumentale edizione musicale, contenente *Passionem D.N. Iesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Iohannem. Ad ispius redemptionis dulcedinem a fidelibus degustandam, Iohannes Maria Trabacius, Regiae Neapolitanae Capellae Magister, notis cincinnavit, opus XIII* (Napoli, Ottavio Beltrano, 1634). Era la prima volta che un compositore napoletano presentava

²² Sono soltanto 150 le *Passioni* elencate prima del 1750 in Europa nella voce *Passio* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second revised edition, London, Macmillan, 2001 (leggibile in rete con aggiornamenti: <https://www.oxfordmusiconline.com/page/about-gmo/about-grove-music-online>).

²³ Si veda: FABRIS, FLORIO 2020. La *Passione secondo Giovanni* di Veneziano, dal manoscritto conservato nell'Archivio dei Girolamini di Napoli, è stata registrata in disco: *Gaetano Veneziano. Passio*, Raffaele Pe (Evangelista), Luca cervoni (christus), Marco Bussi, Ghislieri choir e cappella Neapolitana, direttore Antonio Florio, 1 CD, glossa GcD 922609 (2016).

un'opera di questo tipo, modellata evidentemente su precedenti illustri spagnoli. Si tratta inoltre di un'impresa tipografica davvero lussuosa, una delle più pregevoli opere prodotte dall'editoria musicale napoletana del Seicento, arricchita dall'uso di due colori (il rosso alternato al nero) e di splendide incisioni. Dei due tomi in cui si compone l'opera sopravvivono soltanto tre esemplari completi: nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli, nell'Archivio dei Girolamini di Napoli e nella Biblioteca Nacional di Madrid.

Al tempo in cui furono pubblicate le sue *Passioni*, Trabaci era uno dei più importanti musicisti dell'intero Regno di Napoli. Nato verso il 1580 a Montepeloso (oggi Irsina) nei pressi di Matera il suo esordio era avvenuto nell'atmosfera sperimentale intorno al principe Gesualdo da Venosa, in quanto allievo di uno dei maestri del principe, il fiammingo Jean de Macque, suo predecessore come maestro della Cappella Reale, dove il giovane lucano era entrato come organista nel 1601. Dopo la morte di Macque, nel 1614, Trabaci era stato il primo italiano eletto alla direzione della Cappella Reale e già pochi anni dopo era considerato il musicista più autorevole del Regno, come prova la sua ampia produzione musicale a stampa (le *Passioni* sono indicate come «Opus XIII»). Di queste opere – in gran parte messe mottetti e altra musica religiosa per l'uso della Cappella Reale – sono state finora riscoperte modernamente soltanto le sue opere per tastiera, in particolare due libri di *Ricercate* (Napoli 1603 e 1615) considerate tra le raccolte di musica strumentale più avanzate del primo Seicento e in grado di influenzare l'arte somma di Girolamo Frescobaldi.²⁴ Nel prezioso fondo musicale dei Girolamini, oltre ai due volumi delle *Passioni* del 1634, sono preservate

²⁴ Le notizie biografiche più aggiornate su Giovanni Maria Trabaci sono fornite in D'ALESSANDRO 2019b e D'ALESSANDRO 2020, pp. 487-493. La serie delle opere a stampa pubblicate da Trabaci era iniziata nel 1602, subito dopo la sua nomina a organista della Real Cappella, con un *Primo libro di mottetti a 5, 6 e 8 voci* finanziato dai padri dell'oratorio filippino, con cui aveva già cominciato a collaborare e che restarono i suoi committenti più importanti oltre alla corte vicereale. Ben cinque dei successivi volumi furono dedicati da Trabaci alla Beata Vergine, in segno di devozione all'oratorio dei Girolamini, dove continuò a prestare la sua opera di organista e compositore anche dopo la sua nomina a maestro della Real Cappella. La musica sacra di Trabaci era molto richiesta dagli intenditori, come risulta da una lettera del compositore tedesco Heinrich Schutz, allievo di Monteverdi, inviata nel 1632. Ancora vent'anni dopo la morte dell'autore, erano apprezzati a Roma i «Responsorij di Settimana Santa, di Natale e dell'Epifania» a 3 cori ricordati nel 1664 dall'erudito Camillo Tutini, insieme a «tutti li Passij» e le «Messe, Vesperi a quattro et otto voci» (BNN, ms. Branc., II.A.8, *La Porta di S. Giovanni Laterano*, «Musici», c. 95r).

numerose composizioni manoscritte di Trabaci, tra cui *Messe a 8 voci in 2 cori e b.c.*, *Mottetti e hinni a 8 voci* e varie altre raccolte di mottetti, che possono essere collegati all'organico a doppio coro della Real Cappella. Al maggio 1634 risale una raccolta manoscritta di 13 mottetti a 4-5 voci, un organico che sembra coincidere con le descrizioni della musica a 'poche voci' ascoltata solo due anni prima da Bouchard.²⁵

Tornando alle *Passioni*, la dedica di Trabaci, datata in Napoli 1° marzo 1635 spinge a credere che la stampa fosse pronta nel 1634 (la data già impressa sul frontespizio) ma fosse poi stata ritardata fino all'uscita in concomitanza con la Pasqua successiva, probabilmente per solennizzarne ancora più l'apparizione con una esecuzione solenne. Ottavio Beltrano, di origini calabresi, era uno dei tipografi più intraprendenti nella Napoli dei primi decenni del Seicento, soprattutto attivo in campo letterario (pubblicò, tra l'altro, le opere in napoletano di Giulio Cesare Cortese) ma non si può dire fosse legato particolarmente alla corte vicereale.²⁶ Piuttosto la presenza di ben due poesie laudatorie di Trabaci da parte di altrettanti padri dell'oratorio dei Girolamini rende plausibile un intervento anche economico da parte di quella casa, come era avvenuto per i primi libri di musica stampati da Trabaci, che peraltro continuava a suonare l'organo per i girolamini a titolo praticamente gratuito in quegli anni. Si tratta, come abbiamo detto, di una delle opere più pregevoli prodotte dall'editoria napoletana della prima metà del Seicento, quando ancora erano numerose le stampe di libri musicali, poi sempre più rari nel corso del secolo. Il frontespizio chiarisce che la musica delle *Passioni* era divisa in due tomi: il primo contenente le parti dei protagonisti, Cristo e il Testo; il secondo il Coro (*Turbam*). La dedica al viceré Emanuel de Fonseca y Zúñica, conte di Monterrey, che svolse il suo mandato a Napoli dal 1631 al 1637, mette in evidenza come la tradizione esecutiva polifonica delle *Passioni* evangeliche non rientrasse allora nella tradizione napoletana, ma che fosse stata importata dalla Spagna, la quale

²⁵ DI GIACOMO 1918; la raccolta manoscritta di mottetti del 1634, custodita presso l'Archivio dei Girolamini di Napoli, è catalogata in www.internetculturale.it. Si veda anche: GIARRAFFA 2005.

²⁶ La più importante edizione pubblicata da Beltrano è la *Breve descrizione del Regno di Napoli diviso in XII Province* (Napoli 1640) più volte ristampata. La voce *Beltrano, Ottavio* in DBI è del 1966, da aggiornare per la produzione musicale con le notizie fornite in *Dizionario degli editori musicali italiani: dalle origini alla metà del Settecento*, Biancamaria Antolini (a cura di), Pisa, ETS, 2019 (collana della "Società italiana di musicologia").

conservava rituali arcaici soprattutto nelle esecuzioni musicali della Settimana Santa, risalenti all'epoca precedente all'applicazione della Controriforma (Filippo II non accettò mai che nei territori iberici fosse applicata la riforma del canto gregoriano di Palestrina e Zoilo). Trabaci scrive esplicitamente: «per tanto non è meraviglia, che fra tante altre [virtù] vi regna quella della Musica, & in tale eminenza, che essendo io Maestro della Real Cappella ho da lei appreso il modo, & il nuovo stile di comporre in Musica le Passion di Christo Giesù». Un grande compositore spagnolo, attivo a lungo a Roma e morto a Madrid nel 1611, aveva fornito il precedente più immediato per Trabaci: Tomás Luis de Victoria, autore nel finale del secolo XVI di almeno due *Passioni*, secondo Matteo e Giovanni, ma rimaste in forma manoscritta. La sontuosa edizione del 1634 propone infatti una musica fortemente arcaica in cui, accanto alle parti monodiche composte da Trabaci in uno stile analogo al canto gregoriano, la scrittura polifonica per accordi è composta a 'falso bordone', creando un'architettura solenne ed ipnotica nella sua ripetizione, quasi un'anticipazione del minimalismo novecentesco. A tratti emergono tuttavia concatenazioni di accordi molto suggestivi che rimandano alle atmosfere della corte del principe-musicista Gesualdo da Venosa (in particolare ai *Responsorii* della Settimana Santa di Carlo Gesualdo pubblicati nel 1611).

La dichiarazione «Ai Lettori» nella stampa delle *Passioni* chiarisce la prassi esecutiva prevista per queste composizioni:

Hor per discifrare la gran machina di quest'opera avertisca il Lettore, che tutti Quattro Passij s'han da cantar in modo recitativo, & senza battuta, & nella fine delle cadenze lasciar soavemente che l'una voce non superi l'altra. Stan composta à tre, in Voci pari, cioè Basso, Tenore, & Alto, che non havendo da intervenirvi Instrumento alcuno han da scieglersi i più fini, & politi metalli che sia possibile. Mandarei divisi dalle tre del Testo la parte di Christo, & di Giuda, però per maggior comodità, m'è parso inserirle nella medesima Cantilena, a finche mancando il numero, e perfettion delle Voci, i tre del Testo suppliscano l'altre due parti, potendo ciascun d'essi far', o l'una, o l'altra, & per questo ho disteso la parte del Christo in Basso, & Tenore, acciò qual miglior voce si rappresentarà sobentri à cantar la parte del Christo.

A parte del presente libro ho messo in un altro volume, le risposte della Turba, quale lascia il suo Tono al Testo, & il Testo ha tutte l'altre parti, ove le voci (nel cor pieno) han da esser' doppie, & accompagnate da qualche Instrumento di Basso, come Viola di braccio, Trombone, o Fagotto affinché i tre del Testo si mantengano sempre in tono, che per essere il Duodecimo (acciò rieschi più chiaro, e compito) sarebbe bene cantarlo

un mezzo punto più alto (si tibi placet) con toccarsi la nota dal Chor pieno con Instrumento per aviso a quelli tre del Testo nel principio della Cantilena.

In pratica Trabaci raccomanda di alternare le voci migliori (che non necessitano di accompagnamento strumentale) a quelle meno esperte e al coro, che per varietà possono essere accompagnate da diversi strumenti (tutti nell'organico della Real Cappella del tempo), a fiato o a corda, oltre che ovviamente dall'organo. Per un ulteriore sfruttamento commerciale della sua opera, l'autore avvisa che è possibile perfino adeguarne la tessitura a voci diverse da quelle maschili del complesso vicereale. Per esempio nel caso di una esecuzione in un monastero potrà essere tutto trasportato una quarta sopra (e per maggiore chiarezza Trabaci fornisce un esempio di trasposizione in partitura):

Havendo io mira a che tutti si possono godere della presente Opera, & imprimersi anco nelli sensi del Corpo quella passione, che deve star'impresa nell'Anima, si mette qui la maniera, come anco le Monache, con cantar detta opera una quarta più alta, così li tre del Testo, come anco tutte l'altre parti sarà ottima, & a proposito, si come si scorge dall'esempio qui notato appresso nel presente libro.

Indicazioni certo generiche, che dovevano consentire la massima flessibilità ed adattabilità per poter rendere più vendibile il volume sul mercato internazionale. Tuttavia non vi è dubbio che Trabaci le avesse concepite per l'organico da lui diretto, ossia i musicisti della Cappella Reale, che in quegli anni contavano una media tra i 18 e i 30 cantori, dai 5 ai 7 violini, e poi un cornetto, un trombone, un'arpa, un arciliuto, due organisti oltre al personale ecclesiastico, per un costo complessivo di circa 7400 ducati annui, pagati con i proventi dell'arrendamento della seta.²⁷

L'età della Controriforma aveva portato fin dalla fine del Cinquecento a un intensificarsi delle manifestazioni devozionali popolari attraverso le confraternite laicali, che ancora oggi in tutta l'Italia meridionale e in Spagna condividono una ritualità arcaica, soprattutto con gli 'incappucciati' e le musiche eseguite durante le processioni. L'impressione suscitata dalla monumentale edizione di Trabaci contribuì certamente a inserire in quella tradizione devozionale paraliturgica an-

²⁷ D'ALESSANDRO 2020, Appendice II in CD-ROM: contiene la lista completa di tutti i membri della Real cappella diretta da Giovanni Maria Trabaci divisi in cantanti e strumentisti.

che il canto polifonico delle *Passioni*, in precedenza limitate alla lettura o all'intonazione gregoriana.²⁸

²⁸ Il Centro Studi Giovanni Maria Trabaci di Irsina, diretto dall'editore Giuseppe Barile, in collaborazione con il Festival Duni di Matera (che ha promosso l'esecuzione integrale in quattro anni successivi) e l'Università della Basilicata, ha avviato l'edizione critica e l'esecuzione sistematica dell'intero ciclo delle *Passioni* stampate da Trabaci nel 1634. Dopo la *Passione secondo Matteo* eseguita in anteprima moderna nella Cappella del Tesoro di San Gennaro di Napoli nel 2017, poi a Matera e Irsina nel 2018, la *Passione secondo Marco* è stata eseguita al Festival di Utrecht e a Matera nel 2019. Il ciclo è proseguito nel Duomo di Matera nel BIBLIOGRAFIA2021 con la terza *Passione secondo Luca*, e si è concluso il 1° novembre 2022 con la *Passione secondo Giovanni*, cui seguirà la pubblicazione dell'edizione critica (avviata da Guglielmo Esposito) e l'incisione discografica completa dell'opera.