

Introduzione

Le composizioni qui pubblicate sono tratte dalla raccolta *IL / PRIMO LIBRO / DE MOTETTI / D'INNOCENTIO VIVARINO / Organista Nel Duomo d'Adria / Da Cantarsi a Una Voce. / Con Otto Sonate per il Violino / ó altro Simile Stromento. / DEDICATI / ALL'ILLUSTRE ET MOLTO / REVERENDO SIGNOR / D. Fabritio Bocca Gentil'huomo / d'Adria, e Canonico / Meritissimo. / STAMPA DEL GARDANO / IN VENETIA MDCXX. / Appresso Bartolomeo Magni*. La stampa originale dalla quale è tratta la presente edizione è conservata nella Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg di Francoforte, con la segnatura Mus W 55 Nr. 9.

Adria, insieme a Rovigo, rappresenta storicamente il centro economico e culturale più importante del Polesine. Qui Vivarino nacque intorno al 1575 e svolse interamente la sua vita professionale, ricoprendo dal 1592 alla morte, nel 1626, la carica di maestro di cappella e organista del duomo, e curando la parte musicale di spettacoli e sacre rappresentazioni allestite dalla confraternita del S. S. Crocefisso a beneficio della devozione popolare.

Proprio a quest'uso si possono ricondurre le composizioni della raccolta, come l'autore stesso dichiara nella dedica: «Hanno piaciuto tanto queste mie Musiche quando parte di esse in luoco d'Intermedij nelle rapresentationi spirituali, parte per Introiti delle Santissime messe: e nel principiar de Vesperi: e parte in altre occasioni, quando era bisogno di brevità [...]». In effetti, le piccole proporzioni di durata e di organico delle composizioni sembrano espressamente modellate sulle esigenze e le disponibilità di una cappella di modeste proporzioni e medie capacità musicali.

Rientrano in quest'ottica anche le sonate strumentali, lontane dallo sperimentalismo e il virtuosismo dei compositori veneti delle generazioni successive come Marini o Castello: la loro brevità, la forma fissa in tre sezioni (C - 3 - C) e la scrittura più vicina alla canzone, a volte con effetti d'eco, ricordano piuttosto le composizioni di Riccio, anch'esse concepite per una cappella minore nella prospettiva di una 'miniaturizzazione' del sontuoso stile di Gabrieli.¹

Le sonate sono dedicate essenzialmente al violino ma, come lascia intendere il frontespizio, per alcune di esse c'è la possibilità di impiegare altri strumenti soprani. Oltre al cornetto, alternativa naturale al violino, il flauto dolce contralto in Sol₃ è adatto per almeno due brani: la *Sonata Ottava*, l'unica del gruppo a essere notata in chiave di Do sulla prima linea, la cui didascalìa «In Tuono, & Alla Quinta Alta», indica la possibilità di eseguire comunque il brano sul violino (o sul cornetto) trasponendolo una quinta sopra. Il secondo brano, *Sonata Sesta*, è l'unico nel quale sono utilizzate le *chiavette* per entrambe le parti, rispettivamente chiave di Sol sulla seconda linea e chiave di Fa sulla terza linea, segnalando così la possibilità di trasporre il brano alla quarta inferiore per renderlo adatto al flauto dolce, nel solco di una pratica attestata in ambito veneto da composizioni di Riccio e Marini.² Per la presente edizione ho scelto di riportare entrambe le sonate nelle due possibilità previste, nel caso della *Sonata Sesta* ricorrendo a una modernizzazione dell'armatura di chiave allo scopo puramente pratico di rendere immediatamente utilizzabile il brano. Esiste infine la possibilità di trasporre alla quarta inferiore anche i rimanenti brani notati in chiave di violino e basso, anche se in questo caso la necessità di trasporre all'ottava sopra alcuni passaggi troppo gravi nella parte di basso continuo rende l'operazione più un arrangiamento che una possibilità prevista dall'autore.

¹ Su alcuni compositori operanti a Venezia nella scia di Gabrieli, cfr. Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Basil Blackwell, Oxford 1975. Ed. it.: *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, ERI, Torino 1980, pp. 105 e sgg.; su Riccio in particolare, pp. 113-114; Willi Apel, *Die Italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert*, Steiner (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, XXI), Wiesbaden 1983, p. 19.

² Giovanni Battista Riccio, *Canzone Basso & Soprano ovvero alla quarta bassa, flautino e Basso*, in: *Il Primo Libro delle Divine Lodi Accomodate per cantar nell'Organo A due Voci con il suo Basso Continuo Per Gio. Battista Riccio Novamente reviste e ristampate con l'aggiunta in questa ultima impressione d'alcuni Concerti armonici Spirituali a Una, doi e Tre voci Dell'istesso Autore*, Amadino, Venezia 1612; Biagio Marini, *Sonata Sesta Per doi Flautini o Cornetti alla quarta*, in: *Sonate Symphonie Canzoni [...] Opera Ottava*, Magni, Venezia 1626-'29. Un approfondito studio sul repertorio flautistico in relazione all'uso delle chiavette e della trasposizione è stato condotto da Peter Van Heyghen nella relazione *The Recorder in Italian Music, 1600-1670* presentata al convegno internazionale "The Recorder in the Seventeenth Century" (Utrecht 1993), atti a cura di David Lasocki, STIMU (Foundation for Historical Performance Practice), Utrecht 1995, pp. 3-63.

Foreword

The compositions published here are taken from the collection *IL / PRIMO LIBRO / DE MOTETTI / D'INNOCENTIO VIVARINO / Organista Nel Duomo d'Adria / Da Cantarsi a Una Voce. / Con Otto Sonate per il Violino / ó altro Simile Stromento. / DEDICATI / ALL'ILLUSTRE ET MOLTO / REVERENDO SIGNOR / D. Fabritio Bocca Gentil'huomo / d'Adria, e Canonico / Meritissimo. / STAMPA DEL GARDANO / IN VENETIA MDCXX. / Appresso Bartolomeo Magni*. The original print from which the present edition is taken is held in the Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main, with the shelfmark Mus W 55 No. 9.

Adria, together with Rovigo, represents historically the most important economical and cultural centre of Polesine. Here Vivarino was born around 1575 and carried on his whole professional activity from 1592 until his death, occurred in 1626, holding the position of maestro di cappella and organist of the Duomo, besides attending to the musical part of the performances and miracle plays put on by the confraternity del Santissimo Crocefisso for the benefit of popular devotion.

The compositions of this collection can be traced to this very purpose, as the composer himself states in the dedication: «Hanno piaciuto tanto queste mie Musiche quando parte di esse in luoco d'Intermedij nelle rapresentationi spirituali, parte per Introiti delle Santissime messe: e nel principiar de Vesperi: e parte in altre occasioni, quando era bisogno di brevità [...]».¹ In effect, the small proportions of the compositions in terms of duration and setting appear to be modelled on the requirements and the availabilities of a chapel of modest proportions and average musical abilities.

The instrumental sonatas also come under this perspective, far from the experimentalism and virtuosity of the following generations of composers born and working in Veneto like Marini or Castello: their brevity, their fixed form in three sections (C – 3 – C) and their writing which is more similar to the canzona, sometimes with echo effects, are rather reminiscent of Riccio's works, also intended for a minor chapel in the perspective of a 'miniaturization' of Gabrieli's sumptuous style.²

The sonatas are mainly intended for violin but, as the frontispiece suggests, some of them can be performed with other high instruments. Besides cornet, a natural alternative to violin, the treble recorder in G₃ is suitable for at least two pieces: *Sonata Ottava*, the only one of the group notated in C clef on the first line, the inscription of which «In Tuono, & Alla Quinta Alta», indicates the possibility to perform the piece on violin as well (or on cornet) by transposing it a fifth higher. The second composition, *Sonata Sesta*, is the only one in which the *chiavette* are used in both parts, respectively G clef on the second line and F clef on the third line, thus indicating the possibility of transposing the piece to the lower fourth to make it suitable for the recorder, in the wake of a practice established in Veneto by Riccio's and Marini's compositions.³ For the present edition I have chosen to write both sonatas with the two possibilities provided for, turning, in the case of *Sonata Sesta*, to a modernization of the key signature with the eminently practical purpose of rendering the piece immediately usable. Finally, it is also possible to transpose to the lower fourth the remaining pieces written in treble and bass clef, even though in this case the necessity to

¹ These works of mine were appreciated very much, some as musical intermezzos in miracle plays, some as introductions to holy masses or to vespers, and some on other occasions, whenever brevity was needed

² About some composers working in Venice following Gabrieli's style, see Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Basil Blackwell, Oxford 1975, pp. 102 and foll.; particularly about Riccio, pp. 110-112. Willi Apel, *Die Italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert*, Steiner (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, XXI), Wiesbaden 1983, p. 19; English edition: *Italian Violin Music of the Seventeenth Century*, ed. by Thomas Binkley, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1990, p. 31.

³ Giovanni Battista Riccio, *Canzone Basso & Soprano ovvero alla quarta bassa, flautino e Basso*, in: *Il Primo Libro delle Divine Lodi Accomodate per cantar nell'Organo A due Voci con il suo Basso Continuo Per Gio. Battista Riccio Novamente reviste e ristampate con l'aggiunta in questa ultima impressione d'alcuni Concerti armonici Spirituali a Una, doi e Tre voci Dell'istesso Autore*, Amadino, Venice 1612; Biagio Marini, *Sonata Sesta Per doi Flautini o Cornetti alla quarta*, in: *Sonate Symphonie Canzoni [...] Opera Ottava*, Magni, Venice 1626-'29. A detailed study of the recorder repertoire with respect to the use of *chiavette* and transposition has been carried out by Peter Van Heyghen in the report *The Recorder in Italian Music, 1600-1670* presented at the international conference "The Recorder in the Seventeenth Century" (Utrecht 1993), proceedings ed. by David Lasocki, STIMU (Foundation for Historical Performance Practice), Utrecht 1995, pp. 3-63.