

# INTRODUZIONE

## *La musica sacra di Perti per i Medici: omogeneità e varietà*

La produzione medicea di Giacomo Antonio Perti annoverò sia lavori destinati alla chiesa sia lavori destinati al teatro. Circa i drammi per musica, la fisionomia delle partiture fu determinata da scambi epistolari con l'organizzatore Francesco De Castris (1700-01), col mecenate Ferdinando de' Medici (1707-10) e col librettista Antonio Salvi (1708-10). Nel comporre i mottetti per i genetliaci di Cosimo III, granduca di Toscana, Perti poté invece far tesoro dei consigli di Francesco Antonio Pistocchi: nel 1702 e nel 1703 l'amico aveva infatti cantato a Pratolino in due opere di Alessandro Scarlatti, *Flavio Cuniberto* e *Arminio*, e aveva inoltre preso parte ai mottetti per i genetliaci del Principe e del Granduca. Dai suoi resoconti a Perti si apprende che i mottetti del 9 e 14 agosto 1702 erano stati entrambi composti da Scarlatti: il primo, irregolare nella struttura, era stato accolto in modo tiepido, mentre il secondo aveva esibito un finale fugato con ben tre soggetti; il 9 agosto 1703, 30 cantori e 18 strumentisti avevano invece eseguito un caotico mottetto a quattro voci di Alessandro Melani (con l'aggiunta di un'aria di Martino Bitti); cinque giorni dopo, un vetusto mottetto di Giovanni Maria Pagliardi era stato sostituito all'ultimo momento da una contaminazione fra due mottetti a otto voci del "Bassetto di Roma" (con l'aggiunta di una coppia di recitativo e aria anch'essi di Bitti).<sup>1</sup>

Nel raccogliere il testimone dai compositori sopra citati, Perti provvide a regolare la struttura del mottetto celebrativo, e trapiantò cioè a Firenze il modello da lui osservato a Bologna: in una sequenza di numeri musicali autonomi, due brani corali in posizione esterna incorniciano uno o più brani solistici; felsinea in modo peculiare, a partire dall'ultimo quarto del '600, è poi la prassi per la quale il coro conclusivo è replica immutata di quello d'esordio, senza il canto finale dell'«Alleluia» (consueto per il genere del mottetto).<sup>2</sup> Nei propri mottetti fiorentini Perti elevò a tre o quattro il numero dei brani solistici, arricchì i cori ricorrendo a sinfonie introduttive e a sezioni con *dissonanze in legatura*, e sviluppò sovente il canto dell'«Alleluia» in una fuga conclusiva. Con tali incrementi erano raggiunte le grandi dimensioni necessarie per l'occasione: la durata media di un mottetto all'offertorio doveva essere all'incirca triplicata per arrivare a coprire un'intera *missa bassa*.

Grazie all'incarico rinnovatogli di anno in anno, Perti costituì un corpus di mottetti omogenei tra loro nella macrostruttura, così da assecondare le aspettative, ma in ogni partitura variò aspetti secondari per destare nuovi stupori. Ad esempio, se da una parte ciascun mottetto prevede un'aria sopranile virtuosistica in contrasto con un'ulteriore in stile affettuoso, dall'altra le sezioni con *dissonanze in legatura* occupano posizioni differenti e talora imprevedibili – esse interrompono spesso col patetismo del modo minore l'esultanza di quello maggiore – e le arie fanno appello a un ricco novero di strumenti concertanti (tromba, oboe, violino e violoncello soli).

Non casuale è anche la simmetria degli organici vocali: ai tre mottetti a otto voci (1704, 1705 e 1709) se ne affiancarono altrettanti a cinque (1706, 1707 e 1708). Se la malattia del Principe non avesse interrotto la commissione di nuove partiture, anche negli anni seguenti Perti avrebbe forse tutelato questa equilibrata alternanza, la quale gli consentiva di esibire una maggior varietà di risorse compositive. Tale ipotesi è sorretta dalla complementarità fra i due *Benedictus*, l'uno a otto e l'altro a cinque voci, e dall'assetto

---

<sup>1</sup> Cfr. la lettera di F. A. Pistocchi a G. A. Perti (Firenze, 12 agosto 1702), in *Lettere 88 scritte a diversi, e specialmente a Giacomo Antonio Perti*, Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica (da qui, I-Bc), P.143, fol. 25; *Ricordanze dal 1694 al 1721*, Firenze, Archivio di Stato (da qui, I-Fas), Corporazioni religiose soppresse dal governo francese, SS. Annunziata, 119.56, p. 305 sg.; lettere di F. A. Pistocchi a G. A. Perti, in *Lettere 211 autografe di diversi a Giacomo Antonio Perti*, I-Bc, P.146, foll. 86 (Firenze, 11 agosto 1703) e 5 (*ibid.*, 18 agosto 1703). Tutti i mottetti citati sono perduti. Il soprannome 'Bassetto di Roma' si riferisce forse a Giovanni Lorenzo Lulier.

<sup>2</sup> Cfr. F. LORA, *Mottetti grossi di Perti per le chiese di Bologna: una struttura con replica conclusiva del primo coro, senza «Alleluia»*, «Rassegna storica crevalcorese», n. 4, dicembre 2006, pp. 26-57.

# INTRODUCTION

## *The sacred music of Perti for the Medici: homogeneity and diversity*

The Medicean production of Giacomo Antonio Perti included pieces both for the church and for the theatre. The character of the opera scores was outlined in the correspondence between the composer and the organizer Francesco De Castris (1700-01), the patron Ferdinando de' Medici (1707-10) and the librettist Antonio Salvi (1708-10). When composing the motets for the birthday of Cosimo III, Grand Duke of Tuscany, Perti bore in mind the advice of Francesco Antonio Pistocchi who, at the Medici court in Pratolino, had sung in two operas by Alessandro Scarlatti in 1702 and in 1703, *Flavio Cuniberto* and *Arminio*, respectively, and had also taken part in the motets for the birthday celebrations of the Prince and the Grand Duke. Pistocchi himself reports to Perti that the two motets sung on 9 and 14 August 1702 were both composed by Scarlatti. The first, structured in an unusual way, received a tepid welcome, while the second was characterised by a finale in fugue style with as many as three subjects. On 9 August 1703, 30 singers and 18 musicians performed a chaotic motet for four voices by Alessandro Melani (with the addition of an aria by Martino Bitti). Five days later, an old motet by Giovanni Maria Pagliardi was replaced at the last minute by a contamination between two motets for eight voices by the "Bassetto di Roma" (with the addition of a recitative and subsequent aria also by Bitti).<sup>1</sup>

Taking up the baton from the composers mentioned above, Perti adjusted the structure of the celebration motet, bringing to Florence the model he used in Bologna. This was a sequence of independent musical numbers with two choral pieces on the outside framing one or more solo pieces. Typically Bolognese from the last quarter of the seventeenth century is also the custom of repeating the opening chorus at the end, without the final «Alleluia» (customary for the motet genre).<sup>2</sup> In his Florentine motets, Perti raised the number of solo pieces to three or four, he added introductory symphonies and sections with *dissonanze in legatura* to the choral pieces, and he often developed the singing of the «Alleluia» into a final fugue. These enrichments made the motet long enough to suit the occasion: the average duration of a motet at the Offertory needed to be nearly tripled in order to cover the entire Low Mass.

Thanks to the annual renewal of his appointment, Perti was able to put together a well-blended corpus of motets with homogeneous macrostructure to satisfy expectations, but in each score he made minor changes to arouse new wonders. For example, if on the one hand each motet provides a virtuoso Soprano aria in contrast with another in *affettuoso* style, on the other hand the sections with *dissonanze in legatura* appear in different positions sometimes unpredictably – they often interrupt the exultation of the major key with the pathos of the minor key – and the arias use a wide number of solo instruments (trumpet, oboe, violin and cello).

Even the symmetry of the performing forces is not left to chance: to the three motets for eight voices (1704, 1705 and 1709) Perti added an equal number of motets for five voices (1706, 1707 and 1708). If the illness of the Prince had not put an end to the commissioning of new scores, Perti might have carried on with this balanced alternation even in later years, allowing him to show a greater variety of compositional resources. This hypothesis is supported by the fact that the two *Benedictus* are complementary – one is for five voices and the other one for eight – and by the final restructuring of *Alleluia* where Perti chose

---

<sup>1</sup> Cf. letter from F. A. Pistocchi to G. A. Perti (Florence, 12 August 1702), in *Lettere 88 scritte a diversi, e specialmente a Giacomo Antonio Perti*, Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica (henceforward, I-Bc), P.143, fol. 25; *Ricordanze dal 1694 al 1721*, Florence, Archivio di Stato (henceforward, I-Fas), Corporazioni religiose soppresse dal governo francese, SS. Annunziata, 119.56, p. 305 f.; letters from F. A. Pistocchi to G. A. Perti, in *Lettere 211 autografe di diversi a Giacomo Antonio Perti*, I-Bc, P.146, foll. 86 (Florence, 11 August 1703) and 5 (*ibid.*, 18 August 1703). All the motets mentioned are lost. The nickname 'Bassetto di Roma' probably refers to Giovanni Lorenzo Lulier.

<sup>2</sup> Cf. F. LORA, *Mottetti grossi di Perti per le chiese di Bologna: una struttura con replica conclusiva del primo coro, senza «Alleluia»*, «Rassegna storica crevalcorese», n. 4, December 2006, pp. 26-57.