

Indice

Premessa		3
Introduzione		5
1	La tromba: principi e storia dall'antichità al XVII secolo	13
	1.1 Le origini	13
	1.2 Il Medioevo	20
	1.3 Il Rinascimento	25
	1.4 Il Barocco	29
2	L'ambiente veneziano	37
	2.1 Il fasto della Serenissima	37
	2.2 La cappella musicale della Basilica di San Marco e le cerimonie di Stato	42
	2.3 Zorzi Trombetta e il complesso dogale	50
	2.4 Le trombe d'argento del Doge	59
	2.5 La musica all'interno delle confraternite	69
	2.6 Trombe e pifferi nelle manifestazioni delle Scuole Grandi	73
	2.7 Trombe e pifferi nelle manifestazioni delle Scuole Piccole	84
	2.8 La tromba nell'opera veneziana	90
3	La tromba squarciata	93
	3.1 <i>I diarii</i> di Marin Sanudo	93
	3.2 Le descrizioni della <i>messa di ringraziamento</i> di Claudio Monteverdi	101
	3.3 Il termine tromba <i>squarzada</i>	109
	3.4 L'Accademia Filarmonica di Verona	113
	3.5 La tromba squarciata nell'iconografia veneziana	122
Conclusioni		127
Appendice		135
Riferimenti bibliografici		157

Premessa

Desidero ringraziare il professor David Douglas Bryant e il professor Sergio Durante, relatore e correlatore di questa tesi e fonti di inesauribile conoscenza, per avermi trasmesso la passione per la ricerca ed avermi guidato in questo percorso. Un sentito ringraziamento va a Michele Magnabosco, Bibliotecario conservatore presso l'Accademia Filarmonica di Verona, per la disponibilità, l'aiuto ed il materiale fornito, indispensabili per l'elaborazione di alcune riflessioni. Un ringraziamento anche al professor Luigi Collarile, docente di Semiotica presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, ed al professor Marco Massimo Di Pasquale, docente di Storia della Musica presso il Conservatorio Statale di Musica "Arrigo Pedrollo" di Vicenza, per aver contribuito alla delucidazione di alcuni enigmi organologici. Uno speciale ringraziamento anche al Maestro Diego Cal, docente di Tromba presso il Conservatorio Statale di Musica "Cesare Pollini" di Padova, al Maestro Gabriele Cassone, docente di Tromba presso il Conservatorio Statale di Musica "Guido Cantelli" di Novara ed al Maestro Iginio Conforzi, docente di Tromba presso il Conservatorio Statale di Musica "Giovanni Battista Martini" di Bologna, per avermi entusiasmata nello studio della tromba da un punto di vista diverso ed avermi fornito dei preziosi consigli senza i quali la stesura di tale elaborato non sarebbe stata possibile.

Elisa Gerolimetto

Introduzione

Gli strumenti musicali appartenenti ai secoli scorsi sono stati motivo di molti dibattiti in campo musicologico. La storia, la struttura, la classificazione ed il funzionamento di uno strumento musicale non sono infatti sempre facili da ricostruire, soprattutto nei casi in cui gli strumenti stessi risultano scomparsi o si sono conservati in modo precario. Fino al 2000 la ricerca italiana è inoltre rimasta vincolata agli interessi e alle esigenze dei singoli ricercatori, «perlopiù inclini agli studi sulla liuteria e sugli organi»¹. La ricerca storica si avvale della raccolta di quante più informazioni siano usufruibili per poter avanzare delle ipotesi fondate e, per valutare la rilevanza di un modello in un determinato ambiente musicale o in un luogo preciso, è necessario interpretare le varie informazioni in modo corretto. Le tavole dei trattati o le stesse fonti musicali talvolta possono risultare inaccurate o fantasiose tanto quanto le fonti iconografiche. Poiché il fine degli artisti è raramente legato alla riproduzione di scene musicali fini a se stesse, le rappresentazioni non sono necessariamente da considerarsi come uno specchio della realtà. La lettura iconografica presenta infatti non poche problematiche legate sia ai repertori dei singoli artisti che al contesto, alla tecnica ed allo scopo per cui l'opera ha preso vita. Nel caso degli strumenti musicali è di fatto da tenere a mente come questi siano spesso soggetti ad alcune deformazioni morfologiche, utilizzate come mezzo per enfatizzare alcuni chiari messaggi simbolici. Nel caso della tromba, allegoria per eccellenza della Gloria e della Fama, la campana è ad esempio assiduamente rappresentata in modo esagerato o con delle insolite svasature proprio per enfatizzare il messaggio divino.

Dal momento che gli strumenti e gli strumentisti sono stati spesso rappresentati ed identificati in modo ambiguo nelle fonti, non è sempre possibile estrapolare delle informazioni cristalline. Alcuni esempi eclatanti sono riscontrabili negli inventari dell'Accademia Filarmonica di Verona, dove i tromboni sono elencati a seconda del catalogo e del periodo in modo diverso, oppure negli elenchi dei pagamenti agli

¹R. Meucci, *Organologia: definizione e contenuti di una recente disciplina*, in *Rendo lieti in un tempo gli occhi el core. Il museo degli strumenti musicali del Conservatorio "Luigi Boccherini" di Firenze*, a cura di M. Branca, Livorno, Sillabe, 1999, p. 110.

strumentisti ingaggiati per le cerimonie, le processioni o gli eventi ludici, nei quali i nomi degli esecutori e dei vari strumenti venivano talvolta modificati. La mancanza di informazioni trasparenti denota molta confusione negli scrittori e archivisti i quali, commettendo tali errori, non avrebbero dovuto avere una grande conoscenza né della musica né degli strumenti stessi. Lo scarso interesse organologico di suddette figure professionali emerge in particolare dalla frequenza con cui sono utilizzati erroneamente la maggior parte dei termini nei diversi documenti. Considerato che nei libri contabili il principale obiettivo era la semplice registrazione degli avvenuti pagamenti, l'abbinamento dei nominativi ai relativi strumenti avrebbe causato un grande spreco di tempo per gli amministratori. La pratica più utilizzata per indicare i pagamenti ed evitare inutili digressioni sarebbe stata con tutta probabilità quella di scegliere in modo arbitrario il nome di uno strumento ed applicarlo poi in abbinamento ai vari strumentisti².

Per quanto riguarda la città di Venezia lo studio degli ottoni, ed in particolar modo della tromba nel XVII secolo, ha fatto emergere alcune problematiche circa la nomenclatura, la forma e l'uso delle trombe squarciate. Presenti nelle descrizioni di alcune processioni e cerimonie veneziane tra Cinquecento e Seicento, questi strumenti non sono stati ancora identificati in modo certo a causa della mancanza di esemplari, partiture e soprattutto di chiare associazioni terminologiche. Nonostante le numerose apparizioni dei termini *tromba* e *squarciata* in fonti quasi esclusivamente veneziane, nessun commentatore ha effettivamente utilizzato tali termini nel descrivere dettagliatamente uno strumento. La presenza delle trombe squarciate è infatti solamente menzionata nelle descrizioni delle processioni veneziane di Marin Sanudo e Francesco Sansovino e in due documenti riferiti alla descrizione dell'esecuzione musicale della *messa di ringraziamento* di Claudio Monteverdi, senza alcuna chiara associazione alle

²Un esempio di tale pratica è riscontrabile in un documento conservato presso l'Archivio di Stato di Treviso in cui viene menzionato il pagamento del trasporto di una "cassa delle viole". Gli strumentisti della cappella del Duomo di Treviso sono però trombonisti. Oltre ai suonatori del Duomo per l'esecuzione riferita al documento in oggetto risultano pagati anche un violino, un trombone, un liuto e una viola. Cfr. Archivio di Stato di Treviso, Corporazioni religiose soppresse, monastero di Santa Maria Nova di Treviso, b. 37, reg. segnato «Vacheta delle discrete del anno 1587» sulla copertina; Archivio di Stato di Treviso, Corporazioni religiose soppresse, monastero di San Teonisto di Treviso, b. 72, reg. segnato «Zornal ordinario del monastero de San Theonisto de Treviso de l'anno 1596».

fonti iconografiche³. Quelle in oggetto, rappresentando fino ad ora le uniche testimonianze dell'impiego della *tromba squarciata* in un'esecuzione di musica appositamente scritta per un evento, risultano essere fonti di straordinaria importanza⁴. Lo scritto del cronista Marco Ginammi⁵, testimone dell'evento, ed il documento presente nei *Cerimoniali* dell'Archivio di Stato di Venezia, solleverebbero fra l'altro un quesito circa l'esecuzione di tale Messa la cui musica, non essendo pervenuta alcuna partitura espressamente dedicata, è stata identificata con alcuni frammenti de *La selva morale* di Claudio Monteverdi⁶. Ad aver contribuito all'errata associazione della tromba squarciata al trombone non è stata solamente l'indicazione in tale partitura dei tromboni come strumenti opzionali, ma anche la loro catalogazione e associazione alla tromba *squarzada* negli inventari della collezione di strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona⁷. Approfondendo gli studi di Jeffrey Kurtzman e Linda Maria Koldau sulla risoluzione del problema che ruota attorno all'identità della tromba squarciata, è emerso inoltre un documento molto interessante che, nel caso in cui non fosse frutto di un refuso, potrebbe portare alla formulazione di alcuni quesiti piuttosto interessanti. Nel documento in questione, contenuto all'interno della celebre opera settecentesca *Verona illustrata* di Scipione Maffei⁸, la tromba squarciata viene menzionata come il soggetto del trattato *Tutta l'arte della trombetta*, donato nel 1614 all'Accademia Filarmonica di Verona assieme ad una tromba da Cesare Bendinelli stesso. Come è stato ben chiarito da Michele Magnabosco, gli inventari dell'Accademia

³Nonostante le descrizioni degli eventi menzionati siano stati rappresentati da alcuni artisti, nell'iconografia non vi è alcun chiaro riferimento agli strumenti identificati con il termine *tromba squarciata*. Cfr. paragrafo 3.5.

⁴Cfr. M. Sanudo, *I diarii*, 6, Bologna, Forni, 1969 - 1979, pp. 171-173, J. Kurtzman, "Lessons Learned from the Iconography of Venetian Ceremonies: Claudio Monteverdi and Trombe Squarciate", *Music in Art*, 32:1/2, 2007 (*Iconography as a Source for Music History*, vol. III), pp. 113-132, e J. Whenham, "Monteverdi's 'Selva Morale e[t] spirituale' (1641): some anomalies explored through the five exemplars", *Music & Letters*, 95:4 (2014), p. 517.

⁵Per il testo integrale si veda paragrafo 3.2.

⁶Cfr. J. Whenham, "Monteverdi's *Selva morale*" cit., p. 517.

⁷Cfr. M. Magnabosco, *Strumenti musicali per la policoralità a Verona: le collezioni dell'Accademia filarmonica e della biblioteca capitolare*, in *Dal canto corale alla musica policorale: l'arte del coro spezzato* a cura di L.B. Folegana e A. Ignesti, pp. 359-378 e G. Turrini, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico: annunciando il prossimo quarto centenario*, Verona, la tipografica veronese, 1941, p. 178. La trattazione si trova al paragrafo 3.4.

⁸Sulle competenze musicali di Scipione Maffei Cfr. L. Och, *Interessi e conoscenze musicali di Scipione Maffei in Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Verona, Consorzio Editori Verona, 1998, pp. 552-577; L. Och, *Scipione Maffei: annotazioni sull'arte di comporre musica*, Verona, AMIS, 1989.

Filarmonica di Verona catalogano però in modo inequivocabile i tromboni con il termine *tromba squarzada* e, dagli studi di Edward Tarr, il trattato di Cesare Bendinelli risulta essere chiaramente un metodo per tromba e non per trombone. L'enigma che ruota attorno alla citazione maffeiana «Tra libri dell'Accademia fu già trattato manoscritto d'un Bendinelli sopra la tromba squarciata d'argento, strumento or perduto»⁹, oltre ad aprire una discussione circa l'identità della *tromba squarzada*, confermerebbe quanto precedentemente accennato circa l'affidabilità delle fonti. A causa della mancanza di informazioni dettagliate, dell'assenza di esemplari superstiti e dei numerosi usi impropri del termine *squarciato*, le indagini su questo strumento non sono affatto semplici e non portano a delle conclusioni certe.

Considerato che le *trombe squarciate* sono menzionate frequentemente nelle processioni e nelle cerimonie veneziane, è stato necessario prendere in esame non solo il ruolo ricoperto dalle trombe ma anche da altri strumenti. Esaminare e comprendere l'impiego degli strumenti raggruppati sotto il termine generico di "pifferi", nonché di archi, trombe e tamburi, è difatto di fondamentale importanza per capirne la collocazione all'interno del contesto veneziano. A Venezia le celebrazioni dogali e le processioni civiche seguivano difatti dei precisi protocolli nei quali non tutti gli strumenti avevano la medesima importanza. Alcuni, come le sei lunghe trombe d'argento cerimoniali, rappresentavano infatti i simboli del Doge. Al fine di chiarire e comprendere meglio il ruolo ricoperto dai vari strumenti all'interno di queste manifestazioni, è stato necessario analizzare le singole celebrazioni in relazione alla loro natura. Siccome il Doge presenziava alle processioni religiose ed alle cerimonie civiche in veste di capo del governo civico e come governatore della cappella Ducale di San Marco, tali eventi erano perlopiù a sfondo religioso e secolare. L'inestricabile intreccio tra Stato e Chiesa era particolarmente evidente a Venezia dove le processioni rappresentavano una parte integrante della vita religiosa e civile. In aggiunta alle processioni ufficiali un'importante fonte di informazioni è costituita dalle descrizioni delle processioni organizzate dalle Scuole Grandi e Piccole della città. Le confraternite prediligevano infatti l'inclusione all'interno dei loro ranghi di strumentisti e cantanti,

⁹S. Maffei, *Verona illustrata: con giunte, note e correzioni inedite dell'autore. Parte seconda: contiene l'istoria letteraria o sia la notizia degli scrittori veronesi*, Milano, della Società Tipografica de' Classici Italiani, 1825, p. 368.

talvolta anche per ostentare la propria ricchezza. Data l'importanza rivestita da trombe e pifferi, l'analisi degli eventi in cui venivano coinvolte le confraternite, è risultata fondamentale per poter chiarire alcuni aspetti del contesto socio-culturale dell'epoca.

Essenziale non solo per comprendere il punto di vista ma anche le esperienze, le conoscenze tecniche e teoriche nonché le possibilità di carriera di un trombetta a Venezia, è stata invece la consultazione del libro di appunti di Zorzi Trombetta¹⁰. Questo documento effettivamente confermerebbe anche le ipotesi sul repertorio dei trombettisti militari, limitato storicamente a segnali standardizzati o semplici pezzi *d'ensemble* improvvisati. Nonostante il grado d'istruzione di Zorzi non sia stato ancora ben definito, la figura che emerge dagli scritti presenta un percorso di crescita culturale assolutamente non banale per l'epoca. Il caso di Zorzi Trombetta testimonierebbe infatti come le barriere sociali e culturali non abbiano effettivamente costituito un limite invalicabile all'interno del contesto musicale. Da tromba di segnalazione impiegata sulle navi mercantili Zorzi diventò appunto un vero e proprio musicista. La sua militanza all'interno del complesso dogale concorse a rendere la sua persona uno dei cardini dello strumentalismo veneziano della seconda metà del Quattrocento. Attraverso l'analisi degli usi e costumi delle confraternite veneziane, da sempre bendisposte verso i musicisti, è stato possibile formulare alcune ipotesi circa il percorso musicale di Zorzi. È verosimile infatti che, prima di raggiungere il complesso dogale, egli avesse prestato servizio presso «Scuole, Arti, membri della nobiltà e della classe cittadina»¹¹. In ogni caso tali affermazioni rimangono solamente delle supposizioni, giacché l'unico documento veneziano ufficiale dove il nome di Zorzi è menzionato in relazione all'attività musicale riguarda solamente la sua attività con l'*ensemble* dogale. L'esaminazione di tale documento si è pertanto rivelata cruciale non solo per poter osservare il florido contesto musicale veneziano ed il susseguirsi delle varie vicende attraverso gli occhi di uno strumentista dell'epoca, ma anche per attestare la crescente alfabetizzazione musicale e chiarire l'importanza della musica per la città di Venezia,

¹⁰D. Leech-Wilkinson, "Il libro di appunti di un suonatore di tromba nel quindicesimo secolo", *Rivista Italiana di Musicologia*, 16:1 (1981), pp. 16-39.

¹¹R. Baroncini, "Zorzi trombetta e il complesso di iffari e tromboni della Serenissima, per una storia 'qualitativa' della musica del XV secolo", *Studi musicali*, 1:1 (2002), p. 72.

dove trombe e pifferi erano riusciti a conquistarsi dei momenti a loro appositamente dedicati anche all'interno delle liturgie.

La consultazione delle fonti iconografiche è risultata indispensabile anche al fine di comprendere meglio alcuni usi e costumi veneziani, completare alcune affermazioni e formulare delle ipotesi sulla tromba squarciata. Non essendoci pervenuto alcuno strumento, è appunto impossibile formulare delle ipotesi basandosi unicamente su atti di funzionari laici ed ecclesiastici, testimonianze oculari, registri di pagamento e documenti d'archivio. Dalla coincidenza tra alcune rappresentazioni ed i resoconti dei cronisti coevi agli eventi raffigurati, sono emerse delle informazioni utili a distinguere in modo inequivocabile gli *ensemble* di pifferi dai gruppi di trombe ed alcuni dettagli circa gli usi degli strumenti scomparsi e sulle varie processioni e cerimonie. A fornire delle informazioni chiave sono state in particolare le testimonianze iconografiche della celeberrima processione avvenuta per l'incoronazione della Dogaresa Morosina Morosini Grimani, ampiamente descritta da Giovanni Stringa, Giovanni Rota e Dario Tuta. Analizzando le rappresentazioni di Andrea Michieli e Giacomo Franco sono effettivamente emersi dei dettagli morfologici che avvalorerebbero la tesi secondo cui la tromba squarciata nella città di Venezia coinciderebbe con una tromba dritta di media lunghezza dalla campana particolarmente svasata ed ampia. A tal proposito l'esaminazione dei dati riportati da Edward Tarr, riguardanti alcuni degli esemplari di tromba di media lunghezza esistenti, è stata essenziale. Senza tali indicazioni le fonti iconografiche sarebbero infatti rimaste intrise di forti dubbi e ambiguità. Grazie all'unione delle informazioni ricavate dalle fonti iconografiche e da quelle fornite dagli studi di Edward Tarr, è stato possibile formulare alcune supposizioni circa le probabili dimensioni della tromba squarciata e sulla sua intonazione.

Un aiuto non indifferente per poter apprendere lo sviluppo del termine *squarciato* nella lingua italiana e nei dialetti è fornito dalla consultazione dei dizionari e degli scritti di diversi autori quali Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, utilizzati fra l'altro anche da Jeffrey Kurtzman e Linda Maria Koldau a sostegno della loro tesi¹². La comprensione della somiglianza del significato e delle diverse accezioni

¹²Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe, Trombe d'argento, Trombe squarciate, Tromboni, and Pifferi in Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries", *Journal of*

di *squarciato* nel dialetto veronese e in quello mantovano è risultata fondamentale per rafforzare le ipotesi sull'unicità veneziana di questo termine, confermate non solo dai cataloghi dell'Accademia Filarmonica di Verona ma anche dal materiale gentilmente trasmesso da Michele Magnabosco.

Al fine di comprendere lo sviluppo tecnico, le funzioni ed il ruolo simbolico della tromba nella musica italiana ed europea, è stato doveroso ripercorrere la storia della tromba dall'antichità fino al Barocco. Nonostante a partire dal XIII secolo le funzioni della tromba in ambito bellico, militare e pubblico, come strumento araldico e di segnalazione siano abbastanza chiare, le fonti risultano essere frammentarie ed ambigue sino al Settecento. Trattare lo sviluppo della tromba è risultato indispensabile non solo per individuare i tratti distintivi dei vari modelli ma anche per capirne lo sviluppo morfologico in base anche alla provenienza geografica. Proprio per questo motivo è stata messa in evidenza l'importanza storica di alcuni artigiani, specializzati nella costruzione di strumenti a fiato e ad ottone. Nonostante per quanto riguarda i costruttori di strumenti musicali Venezia sia rimasta famosa in particolare per i liutai più che per altri strumenti, da alcune ricerche è emerso come in realtà tra i *flautaj* vi fossero annoverati anche numerosi costruttori di trombe, trombette e corni da caccia. Da alcuni scritti di Francesco Grisellini¹³ sono affiorati infatti alcuni dettagli riguardo i materiali usati nella costruzione di questi strumenti e, data la subordinazione del lavoro artigiano alle qualità ricercate negli strumenti dai musicisti dell'epoca, è risultata una grande cura e attenzione per il suono¹⁴.

Il lavoro di ricerca è stato complicato dalle numerose incomprensioni dovute all'uso del generico termine "tromba", utilizzato frequentemente nei vari documenti non solo per indicare la tromba ma anche per i tromboni. Nonostante la parola *trombone* sia comparsa per le prime volte nel 1439 a Firenze e nel 1446 a Siena, dove venne associata in modo inequivocabile al termine *tubicinone*, essa è stata assiduamente sostituita dal sinonimo "tromba aumentata" generando negli scrittori e archivisti inesperti non poche incomprensioni. L'interpretazione dei documenti, che porta alla formulazione di sole

Seventeenth-Century Music, 8:1 (2002), consultabile online: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman.html> [Data di accesso: 13.11.2018].

¹³Francesco Grisellini è stato un naturalista e botanico italiano (Venezia 1717 - Milano 1787).

¹⁴Cfr. F. Grisellini, *Dizionario delle arti e dei mestieri*, Vol. VI, Venezia, s.e., 1768, p. 146.

supposizioni, è risultata pertanto molto difficoltosa a causa delle varie ambiguità. In tutti questi casi le ipotesi sull'identificazione degli strumenti sono state avanzate sulla base del contesto musicale, ponendo particolare attenzione all'accostamento degli strumenti a percussione. Considerato che non vi sono prove che attestino l'utilizzo dei tromboni in abbinamento ai tamburi o in riferimento all'ambito militare o bellico, la verifica dell'accostamento di trombe e tamburi, retaggio della funzione militare araba della tromba, è risultato un metodo efficace per poter chiarire il significato generico del termine "tromba". L'esclusione dei tromboni dagli ambiti militari è stata necessaria per poter confermare l'identità delle *trombe squarciate*, o "*da bataja*", in relazione alle trombe dritte di media lunghezza dall'ampia campana, legate esclusivamente alla città di Venezia.

CAPITOLO 1 – La tromba: principi e storia dall'antichità al XVII sec.

1.1 Le origini

La tromba è uno strumento musicale appartenente alla famiglia degli ottoni e ne condivide il principio fisico della produzione del suono tipico dei tubi sonori. Il suono viene generato dalla vibrazione delle labbra,

adeguatamente messe in tensione e poste su una imboccatura. L'aria spinta con forza fra le labbra dell'esecutore, provocherà la loro vibrazione, entrando essa stessa in vibrazione: il suono prodotto in tal modo, percorrerà il tubo sonoro alla velocità di 340 metri al secondo, fino a disperdersi nell'ambiente alla fine della sua corsa.¹

La vibrazione prodotta dal passaggio dell'aria fra le labbra attraversa così il tubo sonoro entrando in risonanza con esso e, generando dei suoni appartenenti alla serie degli armonici, viene disperso all'esterno dall'estremità opposta. Questa reazione sonora dipende da molte variabili come il materiale del canneggio, la forma, lo spessore, la lunghezza e le proporzioni di questi parametri, la presenza di eventuali saldature sullo strumento, la forma e la svasatura della campana, la presenza di fori e naturalmente le caratteristiche del bocchino.

Il principio fisico dei tubi sonori venne utilizzato sin dall'antichità negli strumenti a fiato simili alla tromba come ad esempio lo *shofàr*, strumento utilizzato nelle cerimonie religiose ebraiche ricavato da un corno di montone, o il *didjeridoo*, strumento utilizzato dagli aborigeni ricavato da una canna svuotata internamente con un bastone per accendere il fuoco oppure da un ramo di legno reso cavo di legno dall'erosione delle termiti. Nel caso di questo strumento il suono viene prodotto dalla vibrazione labiale provocata dal soffio nel tubo spesso accompagnato anche dalla vibrazione delle corde vocali. Solitamente questo strumento viene suonato da solo o con l'accompagnamento del canto e della percussione producendo un suono continuo grazie all'utilizzo della respirazione circolare². Altri strumenti di grande interesse organologico sono stati

¹G. Cassone, *La tromba*, Varese, Zecchini Editore, 2002, p. 1.

²La tecnica della respirazione circolare consiste nell'inspirazione nasale e nella contemporanea emissione del fiato riposto nelle gote. Per un maggior approfondimento si veda A. D'Orlando, *Intelligenza emotiva e respiro*, Torino, Amrita, 2007.

rinvenuti nelle foreste del Rio delle Amazzoni e dei suoi affluenti presso il popolo Tucano che per le proprie cerimonie tribali utilizza «oggetti da suono tubolari molto larghi e rudimentali nei quali si soffia come in una tromba per produrre profondi mormorii o tonanti sonorità»³. Donald Tayler descrive le usanze di questo popolo mettendo in luce come ad ogni principale cerimonia di questa popolazione tribale gli antenati vengano identificati con gli strumenti utilizzati per evocarli⁴. Questi strumenti, definiti da Curt Sachs *Längstuba* ossia trombe tubolari, sono costruiti «avvolgendo a spirale una corteccia d'albero nell'interno di un ampio tubo in modo che le spire, una volta essiccate, rimangano incollate fra di loro. All'estremità minore viene introdotto un cannello più stretto, ricavato dalla palma piassava e lungo poco più di cm. 30, che funge da canna d'imboccatura»⁵. Questo elemento e l'appoggio per le labbra sono talmente stretti ed esigui da compromettere il passaggio dell'aria nello strumento causando uno sforzo fisico tanto significativo da richiedere l'alternanza di almeno due esecutori. Presso altre tribù amazzoniche sono state rinvenuti alcuni tipi di tromba costruiti con l'impiego di diversi materiali. Questi strumenti sono definiti composti e possono presentarsi composti sia da canne scavate e inserite in vasi con la funzione di cassa di risonanza oppure dall'unione di bulbi di terracotta. Altri esempi di strumenti affini sono riscontrabili in Africa presso le popolazioni nilo-camitiche dei Labwor dove le donne, in occasione dei riti propiziatori o al fine di festeggiare il rientro dei propri compagni, suonano dei tubi di legno aporo della lunghezza di circa un metro. In Congo viene ad esempio suonato il *ludi*, un tubo provvisto di un foro laterale che viene tenuto verticalmente lungo il corpo. Sicuramente uno degli oggetti che costituì uno degli strumenti più antichi fu la conchiglia da cui, asportandone l'apice o praticando un foro laterale, era possibile ricavare in modo piuttosto semplice il foro d'imboccatura. Grazie alla trasportabilità e all'efficacia sonora di questi oggetti, i quali generavano un suono udibile a grandi distanze, le conchiglie rappresentano «la prima tromba usata dall'uomo per scopi bellici»⁶.

³A. Baines, *Gli ottoni*, a cura di R. Meucci, s.l., EDT, 1991, p. 18.

⁴B. Moser e D. Tayler, *The Cocaine Eaters*, London, Longmans, 1965, p. 25.

⁵A. Baines, *Gli ottoni* cit., p. 19.

⁶Ivi, p. 24.

La costruzione delle trombe si perfezionò nel tempo attraverso l'uso di nuovi materiali: dapprima la terracotta, come testimoniano alcuni strumenti rinvenuti in Puglia e altri risalenti all'età precolombiana in America, per poi passare all'uso di materiali misti e del metallo, come si evince dai dipinti egiziani a partire dalla fine del XV secolo a.C. Tra le diciassette raffigurazioni presenti nella monografia redatta nel 1946 da Hans Hickmann compare spesso difatti la figura del trombettista: nelle prime tredici è raffigurato «un trombettiere alla guida di un plotone in marcia o in parata, mentre nelle restanti compare ancora un trombettiere durante alcune cerimonie regali»⁷. L'utilizzo del metallo per la costruzione di questi strumenti è confermato inoltre dalle trombe rinvenute nel 1922 all'interno della tomba del faraone Tutankhamon, ora custodite presso il Museo del Cairo. Formate da un tubo leggermente svasato e da una campana a imbuto sulla quale sono riportati il nome del faraone e «vari simboli religiosi dei principali reparti militari»⁸, i due strumenti sono costituiti da materiali diversi: la tromba più lunga è d'argento mentre la più corta è di bronzo laminato e parzialmente rivestito d'oro⁹. Molto probabilmente come sostiene Jeremy Montagu¹⁰ questi strumenti avrebbero potuto produrre solamente una o due note e, dato l'impiego cerimoniale, è facile dedurre come potessero avere una maggior importanza scenica piuttosto che acustica. Di grande interesse musicologico è stato inoltre il ritrovamento assieme a queste trombe di una sagoma di legno estraibile, impiegata probabilmente per rendere più solida la struttura della campana ed evitare il danneggiamento dello strumento quando questo non veniva utilizzato. A confermare queste ipotesi sarebbero proprio alcune rappresentazioni in cui tali sagome sono raffigurate sotto il braccio di un musicista che suona sorreggendo il proprio strumento con una mano vicina all'imboccatura e l'altra vicino alla campana. Secondo Curt Sachs le trombe erano già utilizzate anche in Mesopotamia «due millenni prima»¹¹, come ritenne anche Hans

⁷Ivi, p. 35.

⁸*Ibidem*.

⁹I due strumenti hanno rispettivamente le seguenti dimensioni: lunghezza 58 cm. e 49,4 cm., diametro interno dell'imboccatura 17 mm. e 13 mm., diametro esterno 25 mm. e 19 mm., diametro della campana alla base 26 mm. e 23mm., diametro della campana all'orlo 82 mm., e 84 mm. Cfr. *Ibidem*.

¹⁰J. Montagu, "One of Tutankhamon's Trumpets", *The Galpin Society Journal*, 29:1 (1976), pp. 115-117.

¹¹A. Baines, *Gli ottoni* cit., p. 35.

Hickmann sulla base di una rappresentazione in un rilievo di Saqqarah risalente circa al 2500 a.C.¹² in cui compariva uno strumento simile alle trombe egizie.

Dalla scoperta in Perù di un esemplare di tromba realizzato in argilla e dai reperti iconografici risalenti al periodo Maya ritrovati in Messico nei dipinti murali di Bonampak, emerge inoltre il duplice ruolo della tromba utilizzata presso queste civiltà sia per le celebrazioni rituali che per scopi bellici. A nobilitare l'uso delle sonorità della tromba dal ruolo di segnale fragoroso all'accompagnamento per i riti sacri saranno però per la prima volta gli Ebrei¹³ attraverso l'introduzione del suono della tromba nel codice sacerdotale. La parola ebraica che talvolta viene tradotta con il termine *tromba* ha però un significato più vago e ampio: *terû'a* significa infatti clamore, inno di gioia, e può indicare il suono del corno emesso in combattimento o come espressione di devozione:

appunto al terzo giorno, sul far del mattino, vi furono tuoni, lampi, una nube densa sul monte e un suono fortissimo di tromba: tutto il popolo che era nell'accampamento fu scosso da tremore.¹⁴

Tutto il popolo percepiva i tuoni e i lampi, il suono del corno e il monte fumante. Il popolo vide, fu preso da tremore e si tenne lontano.¹⁵

i sette sacerdoti, che portavano le sette trombe di corno d'ariete davanti all'arca del Signore, procedevano suonando le trombe. Il gruppo armato marciava davanti a loro e la retroguardia seguiva l'arca del Signore; si procedeva al suono delle trombe.¹⁶

Le mie viscere, le mie viscere! Sono straziato. Mi scoppia il cuore in petto, mi batte forte; non riesco più a tacere, perché ho udito il suono del corno, il grido di guerra.¹⁷

Quando si suonerà il corno d'ariete, appena voi sentirete il suono della tromba, tutto il popolo proromperà in un grande grido di guerra, allora le mura della città crolleranno e il popolo salirà, ciascuno diritto davanti a sé.¹⁸

Quest'ultimo passaggio biblico è particolarmente interessante per la compresenza di tre termini spesso erroneamente tradotti con la parola *tromba* che indicano rispettivamente: *quèren* il corno di montone, lo *shofâr* lo strumento ricavato da un corno d'ariete o di capra che è tuttora utilizzato durante le acclamazioni delle feste solenni ed infine il termine *terû'a* per indicare il clamore. La differenza tra lo *shofâr* e la tromba è evidente negli scritti di Giuseppe Flavio in merito all'ordine divino «Fatti due trombe

¹²H. Hickmann et al., *Ägypten*, Leipzig, Dt. Verl. Für Musik, 1961, p. 41.

¹³Cfr. *Lv* 23.24, *Nm* 10.5-6, *Nm* 29.1, *Nm* 31.6.

¹⁴Dalla Sacra Bibbia *Es* 19,16.

¹⁵*Ivi*, *Es*, 20.18.

¹⁶*Ivi*, *Gs*, 6,13.

¹⁷*Ivi*, *Ger*, 4,19.

¹⁸*Ivi*, *Gs*, 6,5.

(*khatzotzròt*) d'argento; le farai d'argento lavorato a mano; ti serviranno per convocare la comunità e per far muovere l'accampamento» (*Nm* 10.2). In questo passo le trombe realizzate da Mosè sono descritte come degli strumenti con «una canna stretta, di diametro poco superiore a quello di un flauto, con un bocchino abbastanza largo da soffiarci dentro e un'estremità a campana come quelle delle trombe»¹⁹. Questi strumenti si ritrovano inoltre un particolare dell'arco di trionfo di Tito (70 d.C) nel Foro romano a Roma e in alcune monete circolanti all'epoca maccabaica.

David Wulstan ha recentemente dimostrato (GSJ XXVI) che nei tempi biblici esisteva una evidente intercambiabilità tra le funzioni del corno e quelle della tromba ebraica e che i loro squilli posso persino essere stati identici. Il nutrito codice di segnali di guerra per tromba (*hatsotserah*) formulato nel celebre Rotolo della guerra dei figli della Luce e dell'Oscurità ritrovato presso il Mar Morto, mostra uno stretto parallelismo con quello dello *shofàr* della sinagoga, così come risulta da fonti scritte a partire dal Medioevo, in particolare dal codice Adler di New York (v. Sendrey e Wulstan). L'argomento non può essere riassunto in questa sede, salvo notare che il primo squillo dell'es. 7 corrisponde all'"Assemblea" del Rotolo, il successivo all'"Attacco" e il terzo, definito "Come gocce di pioggia", all'"Inseguimento". Un quarto motivo, simile al primo, ma più prolungato, indica la "Ri-Adunata". Confrontando quest'ultimo con il passo Numeri 10 e con le precedenti testimonianze dell'epoca dei faraoni, possiamo ipotizzare l'esistenza di un codice militare bitonale, che sfruttava anche la nota superiore della tromba corta, molto più calzante e imperioso del rauco segnale monotonale cui sembra far riferimento Plutarco nella sua storiella dell'asino. Analoghe figure musicali si possono ipotizzare per la tromba corta che appare presso altri popoli antichi: Ittiti, Assiri (il cui strumento è un po' più grande degli altri) e forse i Macedoni.²⁰

All'interno del mondo ellenico veniva utilizzato inoltre un altro tipo di tromba: la *salpinx*. Questo strumento, impiegato per scopi civili e bellici, fu uno dei protagonisti dei Giochi Olimpici tenutisi in Grecia nel 396 a.C. Tra le varie discipline era presente anche una gara con la tromba. «È probabile che la potenza e il volume del suono siano stati il requisito basilico o il principale criterio di valutazione»²¹ ma quasi sicuramente i giudici dovevano valutare anche la chiarezza di espressione nelle figurazioni ritmiche, in cui i candidati avrebbero dovuto controllare efficacemente la respirazione. Secondo le fonti a vincere questa specialità per ben tre volte in occasione dei Giochi Olimpici fu il primo candidato a non provenire da Olimpia: Archias da Yvla. Un esemplare di *salpinx* è custodito presso il Museum of Fine Arts di Boston: essa si presenta come una tromba lunga 157 cm dalla campana e l'imboccatura in bronzo con tredici elementi cilindrici di avorio tenuti assieme da anelli di bronzo. Il suono della *salpinx* venne definito da

¹⁹F. Giuseppe, *Antichità giudaiche, Vol. III*, a cura di G. Ricciotti, s.l, Sei, 1963, p. 291.

²⁰A. Baines, *Gli ottoni* cit., p. 38.

²¹N. Xanthoulis, "The Salpinx in the Greek Antiquity", *International Trumpet Guild Journal*, 29:1 (2006), p. 39.

Eschilo come «penetrante»²², da Polluce in *Onomastikon* come «ronzio, rumore e battito, ad alta voce, robusto, massiccio, imponente, modesto, feroce, orribile, grandioso, crudele, violento, aspro, terribile, tumultuoso, chiamata di guerra e combattente»²³ e da Aristotele in *Animalia* come «ruvido»²⁴. Grazie al trattato *De Musica* di Aristide Quintiliano siamo a conoscenza del fatto che questo strumento veniva utilizzato prevalentemente per scopi militari:

What most people do not know is that in the perils of battle military leaders often avoid the use of verbal commands since damage would be done if they were understood by those of the enemy who speak the same language. Instead they signal by musical means; using that martial and rousing instrument the salpinx, each command is assigned a specific call. Thus frontal attacks and flanking advances, for instance, have each been given their own particular melodies... another call sounds the retreat, and there are special calls for wheeling to the left or right. Thus they can go through all these battle movements, one after another, using signals, which are incomprehensible to the enemy, but are perfectly clear to their own side, and which are understood the moment they are given. The signals are not heard first by one section, then by the next, the whole army acts at a single sound.²⁵

Dagli scritti di Eschilo emerge inoltre come il medesimo ruolo fosse ricoperto dalla *tyrrhenica tuba*, strumento impiegato dagli Etruschi sia per scopi bellici che per rituali sacri. Nel periodo compreso tra l'inizio della civilizzazione etrusca in Italia nel secolo X e il secolo VI a.C si assistette alla diffusione del *lur*²⁶, unico precedente degli strumenti impiegati dagli *aeneatores* romani. Questo strumento di grande importanza storico-organologica presenta un particolare interessante: un bocchino dalla forma molto simile non solo a quelli utilizzati dai romani ma anche alla forma odierna. Considerato che «i Romani attribuirono agli Etruschi addirittura l'invenzione dei propri corni e delle

²²G. Cassone, *La tromba* cit., p. 14.

²³N. Xanthoulis, *The Salpinx* cit., p. 40.

²⁴*Ibidem*.

²⁵Ciò che la maggior parte della gente non sa è che nei pericoli della battaglia i capi militari spesso evitano l'uso di comandi verbali, dal momento che sarebbe un danno se questi fossero capiti dai nemici che parlano la stessa lingua. Invece si usano come segnali dei segni musicali; usando la salpinx, strumento marziale e stimolante, a ciascun comando viene assegnata una chiamata specifica. Così, ad esempio, gli attacchi frontali e gli avanzamenti del fianco hanno ricevuto ciascuno le proprie melodie particolari...un'altra chiamata suona la ritirata, e ci sono chiamate speciali per spostarsi a sinistra o a destra. Così possono compiere, uno dopo l'altro, tutti questi movimenti di battaglia incomprensibili al nemico ma perfettamente chiari per loro e che vengono capiti nel momento in cui sono dati. I segnali non vengono ascoltati prima da una sezione e poi da un'altra ma l'intero esercito agisce ad un singolo suono. Ivi, p. 42.

²⁶Il termine *lur* si utilizza in Scandinavia per indicare i corni o i corni delle Alpi e, dopo i ritrovamenti in Nuova Zelanda avvenuti nel 1797, viene comunemente usato per descrivere questo tipo di strumento preistorico costruito presumibilmente da popolazioni protogermaniche. Cfr. A. Baines, *Gli ottoni* cit., pp. 38-40.

proprie trombe»²⁷ questa somiglianza potrebbe essere stata frutto della mediazione delle conoscenze etrusche. A confermare questa ipotesi potrebbe essere il geografo e storico greco antico Strabone: «Si dice che anche le insegne dei trionfi e quelle dei consoli e in generale dei magistrati furono portate a Roma da Tarquinia e così pure i fasci, le asce, le trombe e i riti sacrificali e la divinazione e tutta la musica di cui fanno uso in Roma nelle pubbliche manifestazioni»²⁸. In aggiunta a ciò è da evidenziare come tra tutti i termini romani indicanti gli strumenti musicali solamente tre non derivino dal greco: *tibia*, *tuba*, e *lituus*. L'etimologia di quest'ultimo termine si può supporre essere di derivazione etrusca siccome indicava uno strumento in bronzo a forma di "J" utilizzato durante i cortei funebri e poi dismesso dai Romani attorno al I secolo d.C. Di derivazione etrusca è anche il termine *cornu* che all'epoca indicava uno strumento a forma di "C" utilizzato e perfezionato dai Romani che ne cambiarono la forma apportando alcune modifiche. Lo strumento prese appunto la forma di "G" attraverso il piegamento della terminazione della canna d'imboccatura e lo spostamento della campana accanto o al di sopra della testa del suonatore. *Tuba* si riferiva invece ad uno strumento di bronzo dritto dal tubo cilindrico o conico e dalla campana svasata mentre il termine *bucina*, evolutosi in tarda età imperiale nel termine di *buccina*, indicava originariamente tutti gli strumenti di piccole dimensioni utilizzati per suonare i segnali come la conchiglia o il corno di animale. In epoca imperiale la *buccina* divenne uno degli strumenti più utilizzati e dal V sec. a.C. in ambito militare il *buccinator*, impiegato sia come trombettiere di campo che nella milizia equestre, arrivò a costituire una classe sociale ben definita con molti privilegi. La principale fonte indiretta su questo strumento è costituita dal trattato *De re militari* di Flavius Vegetius nel quale, a causa dei frequenti accostamenti tra il corno di bue selvatico e le descrizioni del «carattere fragoroso del suono»²⁹, è facile però confondere i termini *cornu* e *buccina*³⁰. La tromba non venne utilizzata però solamente in ambito militare ma fu protagonista anche di eventi goliardici e processioni; in occasione delle cerimonie di stato più importanti a Roma

²⁷A. Baines, *Gli ottoni* cit., p. 41.

²⁸F. Berlinzani, "Strumenti musicali e fonti letterarie", *Riviste UniMI*, 1:1 (2007), p. 15.

²⁹G. Cassone, *La tromba* cit., p. 16.

³⁰Per un approfondimento sugli strumenti in uso nell'esercito romano Cfr. R. Meucci, "Riflessioni di archeologia musicale: gli strumenti musicali romani e il lituus", *Nuova rivista musicale italiana*, 29:1 (1985).

venivano esibite le *tubae* sacrificali, simili alle *tubae* militari. Dall'età imperiale iniziò inoltre a diffondersi un altro modello simile alle trombe greche³¹, più lungo e dal caneggio più stretto.

1.2 Il Medioevo

Le fonti iconografiche cristiane occidentali attestano l'introduzione e l'utilizzo in battaglia di nuovi strumenti oltre a quelli tradizionali. Conseguenza probabile delle numerose incursioni di Goti e Vandali, fanno la loro comparsa molti strumenti di simili a dei corni ricurvi ma diversi dai *cornua* romani per forme e dimensioni. Le popolazioni barbariche utilizzavano spesso i corni d'animale per i loro scopi militari, differentemente dai bizantini i quali, secondo quanto attestato dai mosaici ravennati di S. Michele in Africisco (540 d.C), usavano impiegare «un corno conosciuto nel gergo militare greco con il nome di *boukina*»³². Proprio questo tipo di corno venne citato assieme alla *touba*³³ dall'imperatore bizantino Maurizio nello *Strategikon* nell'ambito dei segnali militari. Questi due strumenti erano distinti tra di loro e davano origine a dei segnali diversi e ben precisi siccome la *boukina* era uno strumento costituito di legno mentre la *touba* di bronzo: «il *move* (cioè avanti) era dato dalla *boukina*, e lo *sta* (“alt”) dalla *touba*»³⁴.

Nonostante i corni furono ampiamente utilizzati in epoca altomedioevale bisogna evidenziare come anche la tromba dritta sia stata rappresentata in modo frequente

³¹Le trombe a cui si fa riferimento sono quelle rappresentate sui vasi greci. Purtroppo i modelli di tromba greca ritrovati non sono infatti del tutto attendibili. «Lo strumento di circa m.1,5 del Museum of Fine Arts di Boston, costituito da brevi sezioni di avorio raccordate insieme, fu dichiarato proveniente da Olimpia solo dal rispettivo venditore. La cameratura è cilindrica, molto stretta rispetto a qualunque altra conosciuta, con un semplice svasamento l posto del bocchino. La campana di bronzo è analoga a quella del modello romano, non a quella globulare che appare sui vasi e nella statuetta contemporanea abbozzata nella figura 5d (da cui deriva la corrispondente denominazione greca *kōdōn*, campana)» A. Baines, *Gli ottoni* cit., p. 44, nota n. 6.

³²A. Baines, *Gli ottoni* cit., p. 48.

³³Originariamente questo termine deriva da *tubus* ed indicava un «condotto fatto con due alvei di legno tenuti insieme da una corteccia di betulla» Cfr. Ivi, p. 52.

³⁴Ivi, p. 49.

nell'iconografia prima in una forma tozza dal profilo senza campana³⁵ e successivamente con l'estroflessione del bordo della campana. Essa è rappresentata a riproduzione degli antichi esemplari romani nel manoscritto delle *Etymologiae* di Isidoro e in un bassorilievo del battistero della cattedrale di Novara risalente all'inizio del XII secolo. Alla fine di questo secolo in Italia comparvero inoltre alcuni affreschi rappresentanti delle trombe fabbricate in argento, simili alle sei trombe cerimoniali utilizzate nelle grandi processioni e cerimonie veneziane. Ad essere considerati la prima testimonianza dell'influenza musulmana sulla tradizione occidentale della tromba sono invece gli affreschi di Capua, rappresentanti quattro angeli che suonano delle trombe dritte. La tromba musulmana fu una creazione degli ottonari persiani, si presentava con un tubo cilindrico e dei pomi ornamentali originati dalla battitura di un pezzo di ottone o dalla saldatura di due alvei emisferici, e dalla Terza Crociata costituì il nuovo modello di riferimento per la tromba occidentale. Il rispetto della prassi di epoca romana in cui *buccina*, *cornu* e *lituus* venivano impiegati per i segnali militari era presente inoltre già dalla Prima Crociata, come testimoniato dagli scritti di Fulcher di Chartres il quale utilizzò gli stessi termini latini per descrivere gli strumenti arabi. Al fine di terrorizzare i propri nemici gli Arabi utilizzavano spesso degli strumenti molto fragorosi e in ambito militare ciascun funzionario possedeva una propria orchestra, dal numero di componenti variabile in corrispondenza della carica. Dal manoscritto della *Chanson de Roland* emerge inoltre come l'esercito del Sultano dei Mori di Saragozza utilizzasse in particolare due tipologie di trombe: *Al buqat*, corno di animale, e *An nafir*, tromba in ottone a canna dritta di lunghezza variabile tra 60 cm. e 250 cm. Questi complessi strumentali musulmani furono emulati in Europa dove si costituirono i primi *ensemble* musicali a rispetto delle usanze orientali come ad esempio la Banda Civica di Siena che in origine era costituita da tre *tubatores*, un tamburo e una ciaramella.

La Banda Civica di Siena, costituita da un gruppo di pifferi, nacque nel 1257 ed era nettamente distinta dall'antecedente corpo di trombettieri fondato nel 1230 costituito da un minimo di due coppie di strumentisti fino ad un massimo di undici coppie³⁶.

³⁵A testimoniare l'origine del termine *tuba*, derivato da *tubus*, sono ad esempio i ritrovamenti a Novgorod di alcuni strumenti costituiti da un condotto formato da due alvei di legno tenuti insieme da una corteccia di betulla. Cfr. Ivi, p. 52.

³⁶La pratica di abbinare coppie di trombe era comune in tutta Europa. Interessante è il fatto che alcuni trombettieri potessero utilizzare il trombone. Cfr. F.A. D'Accone, *The Civic Muse: Music and*

L'assunzione nel corpo era dettata dalla singola abilità di ciascun trombettiere il quale seguiva un corso di addestramento finanziato dalla città di Siena presso una scuola per trombettieri da Palazzo. I trombettieri avevano numerosi impieghi: alcuni occasionali ed altri di tipo permanente per tutto il periodo in cui venivano assunti. La tromba era effettivamente impiegata dall'ordine cavalleresco come strumento per accompagnare sia i tornei, gli addestramenti, le occasioni festive, le funzioni cerimoniali, le processioni sacre e profane, i matrimoni, le apparizioni pubbliche del Concistoro, l'arrivo di importanti visitatori stranieri che in ambito militare per le segnalazioni e gli annunci dalle torri della città che per le battaglie. Oltre ad essere frequentemente impiegate nelle cerimonie religiose come la cerimonia celebrata all'aperto in Piazza del Campo in occasione dei quindici giorni antecedenti l'Assunzione, le trombe venivano utilizzate anche in contesti laici. Di carattere meno pubblico erano invece le occasioni in cui i trombettisti erano impiegati per intrattenere banchetti e dilettere la nobiltà suonando nelle varie zone del Palazzo. Questi strumentisti dovevano godere di una grande capacità di adattamento considerato che spesso per ragioni pratiche non potevano esibirsi sul proprio strumento ed erano costretti a lunghi viaggi per assistere e partecipare attivamente alle celebrazioni religiose, cerimoniali e diplomatiche di altre città. I trombettieri di Siena dovevano svolgere inoltre altri compiti per poter dilettere la nobiltà come saper recitare, cantare, scrivere poesie e svolgere le funzioni araldiche. Gli strumenti utilizzati da questi musicisti erano probabilmente delle trombe lunghe e delle trombe con canneggio ripiegato rappresentate nelle fonti iconografiche e degli strumenti affini alle quattro trombe dritte della lunghezza di tre quarti di piede (XVII sec.) conservate ora presso il Museo Civico del Palazzo Pubblico di Siena.

Verso la fine del XIII secolo l'impiego della tromba nelle attività cavalleresche era divenuto essenziale ed iniziò ad essere necessario denominare in modo inequivocabile non solo i vari segnali ma anche i suoni. Il registro della tromba cominciò così a delinearsi: il secondo armonico venne chiamato *bass* o *gross* mentre il terzo *folgent* o *volgan*³⁷. I segnali non sfruttavano solo il registro basso dei primi armonici dello

Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, pp. 680-700.

³⁷Questi termini risalgono almeno all'epoca delle crociate ed erano comprensibili a tutti i trombettieri di diversa nazionalità. Nel XVII sec. Girolamo Fantini menzionerà i termini "striano" per il quarto armonico Do3, "toccata" per il quinto armonico Mi3, e "quinta" per il sesto armonico Sol3. Tali

strumento, come si nota nel canto polifonico *la guerre* di Clément Janequin che utilizza i segnali basati principalmente su intervalli di quarta e quinta, ma «grazie al *Ars musicae* (XIV secolo) sappiamo che i suonatori di tromba potevano eseguire gli intervalli perfetti di 8, 5, e 4, ovvero i primi quattro armonici (Do1-Do2-Sol2-Do3)»³⁸. Questo registro sarà inoltre quello in cui la tromba si svilupperà nei secoli successivi fino ad essere chiamata con il termine “clarino”.

Lo sviluppo del clarino partì dall'Italia dove alcuni documenti attestano l'utilizzo di due categorie di trombe nei cerimoniali feudali e cittadini, una tromba più lunga ed una più corta. Come si legge in un documento del 1240 l'imperatore Federico II «regalò alla città di Arezzo quattro *tubae* e una *tubecta*, tutte d'argento»³⁹. Quest'ultimo termine latino utilizzato con i suffissi diminutivi *-ecta*, *-ette* e venne impiegato per designare una tromba corta dal suono più contenuto ed acuto rispetto alla *tuba*. È probabile che inizialmente la tromba corta fosse stata impiegata in occidente con una tecnica molto rudimentale, simile a quella adottata coevamente in oriente, e che si sia sviluppata poi fino ad essere utilizzata nell'accompagnamento delle danze reali⁴⁰. In alcune fonti iconografiche della prima metà del XV secolo compaiono spesso questi due modelli di tromba sia durante le cerimonie che in scene belliche. Mentre fino al 1319 vi era ancora una distinzione tra *trompe* e *trompette*, come si nota da un documento

dove risulta che nel pagamento “di 2 trompeurs e di uno che suona la trompette” i primi riceverono solo un terzo di quanto fu retribuito a colui che suonava quest'ultima.⁴¹

Da un certo momento in poi i due strumenti non vennero più distinti in modo chiaro nei documenti ufficiali italiani e francesi. In Francia il termine più utilizzato divenne infatti *menestrel de trompette*, già in uso nel 1313 come si può notare da una lista di pagamento del conte di Poitou dove compare proprio la dicitura *menestrel de trompette*. In Inghilterra i termini *trompe* e *trompette* furono invece utilizzati come sinonimi e si distinguettero dal termine *clarion* che, come dimostrato da alcune fonti e dalle ricerche di Maurice Byrne, indicava uno strumento più piccolo e leggero rispetto alla *trompe*:

termini vennero utilizzati nella *Toccata de L'Orfeo* di Claudio Monteverdi per indicare i vari registri della tromba. Cfr. G. Cassone, *La tromba* cit., p. 25.

³⁸*Ibidem*.

³⁹A. Baines, *Gli ottoni* cit., p. 67.

⁴⁰Nel 1393 la duchessa di Borgogna danzò al suono di *trompettes* ad Ypres. Ivi, p. 71.

⁴¹Ivi, p. 68.

«Nel 1348 Edoardo III manteneva cinque trombettieri e due clarini, mentre una flotta del 1377 aveva un “clarinista”, due trombettieri e quattro pifferi»⁴². Questi gruppi di suonatori sono citati in modo frequente nei documenti e negli atti proprio per le loro funzioni di rappresentanza che contribuirono a rendere «particolarmente invidiabile»⁴³ il loro stato sociale. Nel Medioevo artisti e musicisti non erano precisamente considerati persone rispettabili⁴⁴, a meno che non fossero stati assunti alle dipendenze di una famiglia nobile, non si trovassero al servizio di una città o di una chiesa⁴⁵. Spesso città e corti europee mantenevano infatti le bande di musicisti al fine di far risaltare il proprio prestigio impiegando i trombettisti prima come «guardiani della città e successivamente come suonatori per le feste cittadine»⁴⁶. Nel 1292 il Comune di Firenze⁴⁷ teneva ad esempio in servizio:

sei suonatori di tuba (una specie di lunga tromba), un suonatore di cennamella (un sonoro strumento ad ancia) e, per quanto concerne li strumenti a percussione, un suonatore di cembalo; nel 1304 fu poi aggiunto all'organico un suonatore di tamburo – il cosiddetto naccherino – mentre nel 1318 si ingaggiò un suonatore di trombeta.⁴⁸

Alla fine del Medioevo si andarono così a costituire due formazioni strumentali: una formata da trombe e timpani ed un'altra da trombe e bombarde che, come testimoniato da Joannis Grocheio, suonavano in un registro grave producendo un bordone. Verso la fine del XV secolo la tromba dritta iniziò a cadere in disuso e venne utilizzata solamente in alcune particolari occasioni come ad esempio per il Palio di Siena⁴⁹ o nelle processioni dogali a Venezia.

⁴²*Ibidem*.

⁴³G. Cassone, *La tromba* cit., p. 27.

⁴⁴P. Lichtental, *Dizionario e bibliografia della musica, Vol. I*, s.l., Fontana, 1826, p. 32.

⁴⁵Molti musicisti erano infatti anche preti.

⁴⁶*Ivi*, p. 28.

⁴⁷Sulle differenze fra la compine di Orsanmichele e Santa Croce Cfr. L. Caffagni, *La Reverdie, “L'uso degli strumenti in Italia nei secoli XIII e XIV e il loro impiego nelle compnie dei laudesi”*, *Musica Antica*, 12:1 (1998), p. 25-27.

⁴⁸G. Lastraioli, *I pifferi della Signoria di Firenze*, consultabile online: https://www.academia.edu/5334296/I_PIFFERI DELLA SIGNORIA DI FIRENZE [Data di accesso: 21.10.2018].

⁴⁹In occasione del Palio vengono utilizzate ancora oggi delle trombe dritte chiamate “chiarine”.

1.3 Il Rinascimento

A partire dalla fine del XIV secolo, grazie allo sviluppo tecnologico della lavorazione dei metalli, si iniziarono a sperimentare varie modifiche agli strumenti come ad esempio l'incurvazione o il piegamento del caneggio mediante l'introduzione di piombo fuso nei tubi. Con la ripresa di questa tecnica, già adottata nell'Età del Bronzo dagli Etruschi, si iniziarono a realizzare degli strumenti a forma di "S" e si ridussero le dimensioni della tromba lunga. All'inizio del nuovo secolo esistevano in Europa degli strumenti in grado di produrre suoni diatonici nel registro medio-grave, probabilmente attraverso l'ausilio di una canna d'imboccatura costruita in modo tale da rimanere immobile mentre il resto dello strumento veniva fatto scorrere su di essa. L'applicazione di questo sistema alla *clareta* non ottenne grande successo, probabilmente a causa della difficoltà d'esecuzione data dallo scomodo e macchinoso movimento nei passaggi virtuosistici all'acuto. La corporazione dei trombettieri e dei timpanisti di Dresda, in difesa della propria tradizione legata all'uso della tromba da campo, proibì ai propri membri l'utilizzo di questo strumento considerato una degenerazione. Sicuramente questa novità costruttiva venne invece mantenuta dagli strumenti dal caneggio più lungo che, dato l'impiego nella tessitura grave, non avrebbero dovuto eseguire alcun passaggio veloce. Purtroppo l'unico strumento tuttora esistente azionabile secondo questo meccanismo è posteriore di due secoli rispetto alla datazione di alcune partiture del XV secolo coeve alle raffigurazioni che ne testimonierebbero l'esistenza. In alcune composizioni a tre voci franco-fiamminghe risalenti ad un periodo compreso tra il 1410 e il 1440 la parte più grave è contrassegnata dai termini *trompetta* e *tuba* e presenta un andamento diatonico che non poteva essere eseguito dagli strumenti impiegati per gli squilli militari ma unicamente da una tromba a tiro, come nella musica polifonica da chiesa cinquecentesca. Le fonti iconografiche francesi ed italiane del XV secolo ritraggono inoltre con una frequenza molto alta sia le bombarde, chiamate presso le corti francofone *haut mènestrrels*, che uno strumento a forma di "S" o uno molto particolare di forma oblunga con la campana vicina al cannello di imboccatura. Quest'ultimo viene rappresentato sorretto dalla mano destra

distesa dell'esecutore sul tubo scorrevole mentre la mano sinistra preme il bocchino sulle labbra con l'ausilio del dito medio e dell'indice.

Le bombarde o complessi di pifferi vengono chiaramente distinti dai trombettieri militari e molti documenti ed inventari registrano il suonatore di bombarda con il termine *trompette des mènestrels* distinguendo chiaramente i trombettieri militari con il termine *trompettes de guerre*. Questi gruppi erano solitamente formati da «uno o due strumenti soprani (cennamelle), da un tenore o da un contralto (la vera e propria bombarda) e da una tromba, di solito collocata all'estremità del gruppo»⁵⁰ «che suonava nell'estensione grave»⁵¹. Secondo alcuni documenti della corte Borgognona gli strumenti adottati in questi complessi venivano acquistati nelle Fiandre:

Nel 1425 una serie di bombarde (2 bombardes à clef, 1 contre e 2 chalemies) e una trompette utilizzata dagli stessi menestrelli risultano infatti fornite da un fabbricante di Bruges; l'insieme delle bombarde costava 14 livres e la tromba 10 (Marix, p.102). Quest'ultima dovrebbe essere proprio una tromba a tiro, lo strumento che oggi viene definito appunto "trombe dei menestrelli". Analogamente in Spagna, presso la corte aragonese, i complessi di bombarde includevano nel 1423 una trompeta dei suddetti menestrelli chiamata più tardi trompeta bastarda (v. Lamaña).⁵²

Sicuramente l'introduzione della tromba all'interno di questi *ensemble* generò inizialmente molti problemi per i suonatori e per questo motivo si può ipotizzare che lo strumento che iniziò ad essere utilizzato maggiormente fu proprio questo modello, attraverso il quale era possibile modificare l'intonazione facilitando le esecuzioni⁵³.

Per quanto riguarda l'Italia è interessante notare come durante la metà del XVI secolo, quando la città di Siena passò sotto il dominio fiorentino, l'attività dei gruppi di pifferi crebbe in modo sostanziale a discapito del corpo dei trombettieri. In questo caso è importante però sottolineare come tra il corpo dei trombettieri e gli *ensemble* di pifferi non ci fosse una barriera insuperabile: alcuni trombettieri, come si è già accennato, potevano far parte della Banda Civica, costituita prevalentemente da pifferi, già nel corso del XV secolo. In particolare coloro che suonavano anche il trombone potevano infatti venire trasferiti anche negli *ensemble* di pifferi che svolgevano quasi le medesime funzioni dei trombettieri. Questi gruppi dovevano di fatto intrattenere i banchetti e le

⁵⁰A. Baines, *Gli ottoni* cit., p. 75.

⁵¹G. Bonino, *La tromba nella storia*, s.l., Lulu.com, 2008, p. 11.

⁵²A. Baines, *Gli ottoni* cit., p. 76.

⁵³Cfr. W. Prizer e G. Facchini, "Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: strumenti a fiato in una corte italiana", *Rivista italiana di musicologia*, 16:2 (1981), pp. 151-184.

processioni dei Priori, suonare durante le cerimonie laiche e religiose più importanti che si svolgevano all'interno e fuori dalla cappella del Palazzo, in piazza del Campo. Il repertorio era basato sia sulla musica sacra che su quella profana e talvolta includeva anche delle parti cantate eseguite dagli stessi musicisti.

La tromba era inoltre già utilizzata all'interno dell'ambiente ecclesiastico, come testimoniano sia Jean Gerson, ecclesiastico di Notre Dame «solo l'organo era adoperato in chiesa, sebbene talvolta si aggiungesse la tromba e, più di rado, gli strumenti ad ancia»⁵⁴, che da alcuni documenti della cappella del duca di Savoia in cui assieme ai cantori viene citato uno strumento che potrebbe essere una tromba a tiro o un trombone. Un'altra importante fonte che testimonia la presenza all'interno dell'ambito liturgico e cerimoniale di questo strumento è data dalle lodi ai tre trombettisti portati dal conte di Warwick in occasione della festa di San Tommaso di Canterbury nel 1415 durante il Concilio di Costanza. La tromba era dunque molto utilizzata in quest'ambito e spesso nelle composizioni viene citata attraverso diversi termini come *tuba* in *Et in terra* di Arnold de Lantins, *trompeta* nel *Kyrie* di Estienne de Grossim, *trompeta* in *Et in terra* di Richard de Loqueville e *trumpetta* in *Ave virgo* di Johannes Franchos.

Dapprima sinonimo di questi termini la parola francese *clairon* appare poi anche come *claret*, in riferimento ai menestrelli della città di Furnes e in alcuni documenti a Francoforte degli anni 1490-1491: in una nota di pagamento sono menzionate sei trombe provenienti da Norimberga chiamate *Feldtrompeten*, i *claret montstücke*, le *mitlean trompeten* e i *quint mondstücke*. Dato il costo maggiore del bocchino da *clareta* rispetto a quello del bocchino per tromba mediana si può supporre che i bocchini *quint* fossero più semplici e permettessero di ottenere un suono ricco e pieno nel registro medio-basso ideale per le fanfare. Il bocchino da *clareta* potrebbe invece aver avuto una struttura adattata per le note acute ed essere stato costruito fondendo e lavorando al tornio un unico pezzo di metallo o attraverso la saldatura della tazza ad uno stelo cilindrico di lamina come osservato da Eric Halfpenny⁵⁵. Altri documenti molto interessanti attestanti le differenze tra la *clareta* e la tromba a tiro sono la

⁵⁴A. Baines, *Gli ottoni* cit., p 78. A tal proposito si ritiene che la tromba utilizzata in questo contesto fosse proprio una tromba a tiro.

⁵⁵Cfr. E. Halfpenny, "Early British Trumpet Mouthpieces", *The Galpin Society Journal*, 20:1 (1967), pp.76-88.

corrispondenza del fabbricante norimberghese Georg Neuschel degli anni quaranta del XV secolo dove vengono menzionati i *claretstücken* ed un registro della corte di Kassel nel quale compaiono *teutschen Trompetten* e *Zugen*. Il termine *Zug* appare anche nella corrispondenza di Georg Neuschel molto probabilmente con il «significato di coulisse del trombone»⁵⁶. Se così fosse, come ipotizzato da Anthony Baines, si spiegherebbe il motivo del costo maggiore del bocchino da *clareta*, accessorio dalla struttura più perfezionata ed adatta alle note acute rispetto a quello per *Zugk-Trommetten*. La parola *claritte* non è però sempre stata utilizzata per indicare il clarino da concerto: essa risulta essere impiegata anche in ambito militare in associazione alla tromba a tiro. Alcuni documenti testimoniano la presenza a Lubeca di un esecutore che aveva l'obbligo di «squillare e suonare ogni sera dell'anno sulla *claritte*»⁵⁷ dalla torre della città. Poiché all'epoca era molto comune affidare alle sentinelle notturne il compito di dare i segnali e suonare al rintocco delle ore durante la veglia è improbabile che questo esecutore «a notte fonda desse prova delle sue doti nel registro acuto del clarino»⁵⁸. Laddove invece questo termine venne mantenuto per indicare le trombe usate nel registro acuto esso iniziò a riferirsi ad uno strumento che incominciava a subire alcune modifiche strutturali. Nel corso del XVI secolo il canneggio, che fino ad allora era rimasto molto simile agli strumenti orientali, venne gradualmente ridotto in larghezza mentre la sua curvatura venne spostata vicino alla campana, eliminando la caratteristica campana sporgente dei modelli precedenti. In questo secolo la tromba divenne inoltre uno strumento simbolo del prestigio e della potenza laica ed ecclesiastica: nel 1507 il Duca Guidobaldo d'Urbino fondò un complesso misto costituito da coro e vari strumenti e dal 1559 introdusse la pratica di far precedere dalle trombe la processione della festa del *Corpus Domini*. A differenza degli altri strumentisti di corte i trombettisti ricoprivano un ruolo diverso poiché presenziavano sia ad eventi importanti di tipo militare e politico che di mondanità. Proprio a tutela di tutti quei musicisti che non si trovavano nella condizione privilegiata dei trombettisti di corte o di coloro che prestavano servizio presso la nobiltà, durante il XV secolo iniziarono a svilupparsi le prime associazioni di

⁵⁶A. Baines, *Gli ottoni* cit., p. 85.

⁵⁷*Ibidem*.

⁵⁸*Ibidem*.

musicisti. Essi dovevano saper suonare almeno sei strumenti tra cui la tromba⁵⁹ ed alla fine di un periodo di apprendistato della durata variabile tra i due e i cinque anni l'aspirante era tenuto a sostenere un esame per affiliarsi al gruppo e diventare a sua volta maestro dei nuovi allievi. Generalmente i musicisti delle varie città erano tenuti ad intrattenere musicalmente le varie sedute del Consiglio cittadino, del tribunale e delle cerimonie religiose. Data la mancanza di fonti scritte è facile supporre che i trombettisti, per adempiere alle loro mansioni, padroneggiassero la tecnica dell'improvvisazione. Le regole per l'improvvisazione presenti nel metodo manoscritto di Cesare Bendinelli *Tutta l'arte della trombetta* (1614) confermano tale ipotesi ma mettono in risalto come questa pratica fosse con tutta probabilità utilizzata dai trombettisti con una certa alfabetizzazione e conoscenza musicale. Tra i manuali per tromba scritti nel XVI secolo sono sicuramente da menzionare i due volumi manoscritti presenti nella Biblioteca Reale di Copenaghen, opera di due trombettieri tedeschi all'epoca al servizio del re danese: Hendrich Lübeck e Magnus Thomsen. Questi due volumi contengono squilli e fanfare per tromba e presentano una curiosa notazione: un pentagramma in cui le linee e gli spazi del rigo musicale indicano di volta in volta i singoli armonici inferiori dello strumento. I segnali ad una voce erano infatti eseguibili all'unisono anche da più trombe e negli armonici Do₂ - Sol₂ e Do₃ - Mi₃.

1.4 Il Barocco

Durante l'età barocca si assistette allo sviluppo e alla fioritura dello strumento oggi denominato con il termine "tromba naturale" per distinguerlo dai modelli di trombe con chiavi, pistoni o cilindri. Solo due esemplari rinvenuti dal costruttore Otto Steinkopf nel corso di varie ricerche presentano effettivamente dei fori di correzione, non generati da

⁵⁹Nel XVI secolo si operò una distinzione tra "trombettisti" o "suonatori di tromba" per indicare coloro che avevano ricevuto una formazione superiore e "trombe" per chi suonava solo dei segnali o squilli. Un documento datato 1721 trovato da A. Bernardini presso l'Archivio di Stato a Napoli conferma l'esistenza di un'associazione italiana chiamata "Capitolazione dei trombettieri". Ivi, p. 100, nota n.1.

deterioramenti del materiale⁶⁰. La tromba barocca, la quale solitamente era sostenuta con una sola mano poggiando l'altra sul fianco, presenta un solo avvolgimento del canneggio cilindrico che si espande fino all'estremità della campana. Gli esemplari tuttora esistenti sono per la maggior parte opera dei costruttori di trombe di Norimberga, che nel 1625 costituirono una vera e propria corporazione. Fino al XVI secolo infatti la costruzione di trombe era a Norimberga un'arte «libera a mestiere a numero chiuso»⁶¹. Le poche famiglie di artigiani che esercitavano questa professione avevano contatti con varie corti dalle quali potevano ottenere diversi privilegi: la famiglia Schnitzer ottenne ad esempio nel 1556 il permesso di poter usare sui propri strumenti musicali il proprio simbolo «A»⁶² e Anton Schnitzer Padre quello di imprimere sulle «trombe costruite da lui e dai suoi eredi il marchio della corona, che non poteva essere copiato da nessun altro costruttore di trombe»⁶³. È da evidenziare inoltre come i maestri di Norimberga fossero gli unici ad incidere il proprio nome per esteso in Europa. A causa dei vari contrasti con gli orafi, generati dall'utilizzo dell'argento per le decorazioni delle trombe destinate alle corti, il Consiglio cittadino decise di tutelare questi artigiani attraverso l'istituzione di un ordinamento corporativo. Solitamente le trombe di Norimberga non hanno una datazione, ad eccezione del gruppo di esemplari di Anton Schnitzer comprendente alcuni strumenti in argento o ottone argentato ora conservati presso il Museo di storia dell'arte di Vienna ed altri due esemplari costruiti a forma di 8. Uno di questi due esemplari annodati è lo strumento che venne donato nel 1615 da Cesare Bendinelli all'Accademia Filarmonica di Verona assieme al trattato *Tutta l'arte della trombeta*. In Austria troviamo inoltre alcuni modelli costruiti da Geyer e dai fratelli Leichmschneider mentre in Inghilterra quelli ad opera di William Bull, Simon Beale, John Ashbury, John Harris e William Shaw. Le trombe inglesi, di cui si ha testimonianza a partire da poco prima della Restaurazione, differiscono da quelle tedesche per «la disposizione della canna d'imboccatura rispetto al ramo della

⁶⁰Tali esemplari risalgono alla fine del XVIII secolo. Il sistema di fori agisce modificando la tonalità della tromba in modo da poter utilizzare altre serie di armonici, intonando dunque gli armonici 11° e 13°. Cfr. G. Cassone, *La tromba* cit., p. 211.

⁶¹R. Meucci, *Strumentaio il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Venezia, Marsilio Editori, 2010, p. 148.

⁶²F. Jahn, "Nürnberger Trompeten- Und Posaunenmacher im 16. Jahrhundert", *Archiv für Musikwissenschaft*, 7:1 (1925), pp. 33. Consultabile online: <https://www.jstor.org/stable/929781> [Data di accesso: 2.11.2018].

⁶³R. Meucci, *Strumentaio* cit., p. 149.

campana»⁶⁴. Nei modelli inglesi esso è difatti quasi a contatto con il cannello che passa attraverso un foro nel pomo mentre in quelli tedeschi i due tubi corrono in modo parallelo.

La produzione musicale barocca per tromba è molto vasta e di grande difficoltà tecnica come si può notare nello sviluppo melodico della tromba nel registro acuto. La concezione musicale del Medioevo in cui si ricercava la massa voluminosa del suono venne infatti contrastata dalla riduzione delle sonorità e da «l'assunzione di un modo di suonare più dolce»⁶⁵. Perseguendo l'obiettivo di ottenere un suono più brillante all'acuto, la forma della campana che all'inizio era molto conica si sviluppò accentuando l'angolo di svasatura. Un altro elemento di innovazione, ampiamente trattato da Cesare Bendinelli nel suo manoscritto, fu inoltre la pratica dell'articolazione della lingua per ampliare la gamma di sfumature sonore cercando di «imitare la voce umana»⁶⁶. In *Tutta l'arte della trombetta* Bendinelli si raccomandava di utilizzare diversi colpi di lingua:

roversia [LE-RE], dritta [TE-RE], THEGHEDEGHEDA, pontile [TE-TE] o altrimenti pur ch'il suonatore se la trovi facile e se ne accomodi, perché con questo potrà poi ricercare l'instromento et passare alle cosse di maggior importanza⁶⁷

Originariamente queste sillabe erano impiegate anche nei segnali di cavalleria per imitare i comandi verbali, come ad esempio l'articolazione *Haue* o “sbuffo”, un veloce *to-o-to* (do3-sol2-do3) con le prime due note legate, utilizzata per il rancio o per concludere i segnali militari. Successivamente queste articolazioni si iniziarono ad uniformare: in Germania e in Austria la terzina di semicrome *Doppelzunge* si accompagnò ad esempio all'effetto *schmetternd*, pratica utilizzata nello *Joshua* di Händel che consisteva nel mettere in vibrazione il metallo dello strumento. Pur seguendo la tradizionale scrittura per tromba in do Bendinelli nella prima pagina del trattato *Tutta l'arte della trombetta* riporta la serie degli armonici in fa, una quinta sotto.

⁶⁴A. Baines, *Gli ottoni* cit., p. 101.

⁶⁵G. Cassone, *La tromba* cit., p. 48.

⁶⁶J. Paras, *The Music for Viola Bastarda in Sixteenth- and Seventeenth-century Italy*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 9.

⁶⁷G. Cassone, *La tromba* cit., p. 125.

Dal momento che egli si avvalse spesso degli strumenti fabbricati da Schnitzer⁶⁸ è molto probabile che avesse fatto riferimento all'ottava superiore.

Nonostante nel XVI secolo fosse abituale intonare le trombe su un diapason molto alto Michael Praetorius ricorda che «in alcune corti tedesche le trombe erano state da poco allungate o erano state munite di ritorte per poterle suonare in do insieme agli altri strumenti e alle voci»⁶⁹. Questi accorgimenti costruttivi divennero una consuetudine in Germania dove nel tardo Seicento vennero introdotti dei legni di origine francese per i quali si dovette iniziare ad utilizzare un diapason più grave, il *Cammerton*⁷⁰. Gli armonici 11° e 13° denominati anche “non intonati” per la loro precaria intonazione venivano inoltre eseguiti senza l’ausilio di alcuna *coulisse* e probabilmente corretti dall’esecutore con il piegamento delle note attraverso le labbra. Il primo esempio di fanfara in cui tutte le parti sono scritte per esteso è la *Toccata de L’Orfeo* di Claudio Monteverdi, opera allestita a Mantova nel 1607 considerata la prima apparizione della tromba all’interno di un organico orchestrale. Molto peculiare è il fatto che nella partitura della *Toccata* Claudio Monteverdi annoti assieme all’utilizzo della sordina⁷¹ che gli strumenti avrebbero suonato un tono più alto. Il complesso di trombe utilizzato da Monteverdi era molto frequente all’epoca. Esso si suddivide in cinque parti: due voci di bordone sono affidate rispettivamente al vulgano e al basso che suonano una quinta Do-Sol per tutta la durata del brano, mentre la terza voce denominata “alto” o “toccata” ripete omoritmicamente la seconda voce, “quinta” o “principale”, eseguendo i suoni armonici al di sotto e assecondandone l’andamento mentre la parte diatonica più acuta era affidata al “clarino”.

Tutti gli strumentisti contribuivano a questa struttura polifonica a cinque o a sei voci realizzando a memoria le parti e procedendo per lo più omofonicamente sui tempi principali della battuta. Questa pratica non doveva essere tuttavia l’unica allora in vigore, a meno che la *Toccata* di Monteverdi non rappresenti un caso del tutto eccezionale. Qui, come è noto, la parte denominata semplicemente “alto e basso” non è una parte di ripieno, ma una vera e propria parte di toccata, apparentemente una riduzione della toccata n.16 di Bendinelli. Essa si può confrontare con quelle riportate nell’es.20, specialmente se le tre note di Thomsen vengono lette mi, do, sol. Tuttavia qualora la versione datane

⁶⁸La tromba fabbricata da Anton Schnitzer nel 1581 ha un tubo lungo 166 cm. corrispondente al fa odierno. Cfr. A. Baines, *Gli ottoni* cit., p. 103.

⁶⁹Ivi, p. 104.

⁷⁰Cfr. Ivi, pp. 103-108 e B. Haynes, *A History of Performing Pitch: the Story of “A”*, Lanham, The Scarecrow Press, 2002, p. 25, pp. 159-166, pp. 269-270, pp. 277-288.

⁷¹La sordina traspositrice per tromba innalzava la tonalità di un tono e per tale motivo si spiega l’annotazione di Claudio Monteverdi. A. Baines, *Gli ottoni* cit., p. 111.

da Schünemann spostando tutte le note all'armonico superiore sia corretta, allora la somiglianza riguarderebbe piuttosto il "The Trumpetts" nel My Lady Nevell's Book. Parimenti la parte di Quinta di Monteverdi è ricavata da una "Quinta o intrada" di Bendinelli e richiamata alla mente la "Entrata imperiale" di Fantini. Le due voci si muovono del tutto indipendentemente proponendo ripetutamente i loro temi, mentre il clarino serpeggia liberamente al disopra contribuendo a una miniatura musicale tra le più straordinarie che siano state mai scritte.⁷²

Il suonatore della parte denominata principale spesso si identificava con la seconda tromba in orchestra. Esso doveva limitare l'utilizzo dello staccato ed evitare di mettere in difficoltà il clarinista con delle sonorità troppo forti. Sebbene i due strumenti presentassero le medesime difficoltà tecniche e differenze timbriche, le differenze stilistiche tra la voce di clarino e quella di principale vennero messe in luce in particolar modo dai compositori tedeschi. Il clarino era la parte più acuta, brillante e melodica, non utilizzava il doppio staccato e dalla metà del XVII secolo iniziò ad essere ampiamente utilizzato nell'orchestra barocca. Mentre nelle formazioni che impiegavano il clarino con voci, violini o altri strumenti⁷³ i problemi di intonazione che talvolta si presentavano potevano risultare molto fastidiosi, negli *ensemble* di sole trombe i problemi legati agli armonici "non intonati"⁷⁴ avevano un peso minore. Celebre per la capacità di riuscire a suonare sulla tromba una scala completa eseguendo anche gli armonici fisicamente assenti nella natura dello strumento fu il trombettista Girolamo Fantini, autore del metodo *Modo per imparare a suonare di tromba* (1638). In questo metodo, oltre ad un'analisi sui modi di suonare in guerra egli approfondì la prassi esecutiva del clarino, utilizzando in molte delle sue composizioni anche alcune note fisicamente ineseguibili. Victor Charles Mahillon ha ipotizzato che Girolamo Fantini avesse utilizzato uno strumento simile alla tromba di legno dritta posseduta dall'ex collezione Correr di Venezia, ora conservata a Bruxelles. Questa tromba ha la

⁷²*Ibidem*. Per visionare l'esempio n. 20 Cfr. Ivi, p. 110.

⁷³Si tenga presente che queste formazioni erano composte da un organico orchestrale limitato, spesso composto da otto violini. Trattandosi di organici piccoli l'esecutore non forzava mai il suono oltre il suo volume naturale e doveva impegnarsi ad imitare il cantabile degli altri strumenti, evitando le differenze dinamiche. Cfr. Ivi, p. 115.

⁷⁴L'intonazione dell'armonico 11° può variare dai modelli di trombe. Alcuni musicisti hanno osservato che le trombe dell'epoca fabbricate in Inghilterra sono intonate e favoriscono il fa naturale. Ciò potrebbe spiegare il motivo per cui Händel assegnò a tromba e coro nell'*Alleluja* del *Messiah* un unisono proprio su questa nota. Cfr. Ivi, p. 114.

particolarità di possedere un bocchino dalla tazza alta e dal foro molto stretto⁷⁵ che si allarga fino a raggiungere le dimensioni del canneggio.

Altri trombettisti passati alla storia per le eccellenti capacità tecniche e virtuosistiche furono Gottfried Reiche, Ulrich Heinrich Ruhe e Johann Pezel, la cui consolidata capacità incoraggiò e stimolò Johann Sebastian Bach «verso l'uso così esteso della tromba nelle sue opere»⁷⁶. A proposito di Gottfried Reiche, trombettista e attivo *Stadtppfeifer* della città di Lipsia, una celebre illustrazione del 1726 dipinta da Elias Gottlob Haußmann lo ritrae con una tromba a forma di spirale ed uno spartito contenente una melodia: *Abblasen*. Lo strumento rappresentato è d'argento ed è avvolto in quattro spire. Presenta una decorazione sulla campana attribuibile alla famiglia Haas⁷⁷ dei costruttori di Norimberga. La canna d'imboccatura e l'asse della campana sono parallele, il bocchino è per tromba e la tonalità dello strumento a ritorta inserita è molto probabilmente in Re. Data l'impugnatura l'ipotesi per cui la tecnica di introdurre nella campana sarebbe stata diffusa fra gli strumentisti al fine di correggere l'intonazione è in questo caso abbastanza improbabile. In Germania gli strumenti spiroidali chiamati anche “trombe italiane”, *Welsche*⁷⁸ o “da caccia” iniziarono ad essere utilizzati per la musica da concerto nonostante con essi non si sarebbe ottenuto «un suono analogo a quello della tromba»⁷⁹. Il termine *Welsche* è frequente nelle lettere di Neuschel con l'accezione di “francese” per indicare alcune trombe più costose rispetto a quelle fabbricate in Germania e di difficile intonazione⁸⁰. Purtroppo non ci

⁷⁵Fisicamente una tazza alta facilita l'esecuzione del registro acuto e rende il suono più chiaro rispetto ad una tazza profonda con cui è generalmente più semplice ottenere un suono più scuro ed eseguire dei suoni ricchi di armonici specialmente nel registro medio-grave.

⁷⁶G. Cassone, *La tromba* cit., p. 55.

⁷⁷Al Trompetenmuseum di Bad Säckingen è presente un esemplare di corno o tromba a tre spire costruito dalla famiglia Haas nel 1688. Oggi per la riproduzione di tali strumenti la casa costruttrice Egger si avvale delle misurazioni dedotte dalle simulazioni computerizzate fatte sul citato ritratto di Gottfried Reiche. Consultabile online: <https://www.eggerinstruments.ch/index.php/en/historical-instruments/historical-trumpets/tromba-da-caccia>.

⁷⁸Cfr. C. Weigel, *Abbildung der Gemain-Nützlichen Haupt-Stände von denen Regenten und Ihren So in Friedens-als Kriegs-Zeiten zugeordneten Bedienten an, biß auf alle Künstler und Handwercker: nach Jedes Ambs-und Beruffs-Verrichtungen, meist nach dem Leben gezeichnet und in Kupfer gebracht, auch nach Dero Ursprung, Nutzbar-und Denckwürdigkeiten, kurtz, doch gründlich beschrieben, und ganz neu an den Tag geleet*, Regenspurg, s.e., 1698, p. 232. Per un ulteriore approfondimento si consulti F. Jahn, “Die Nürnberger Trompeten” cit.

⁷⁹A. Baines, *Gli ottoni* cit., p. 119.

⁸⁰Purtroppo lo strumento a cui fa riferimento questo termine non è stato ancora chiarito. Forse questo termine venne utilizzato per indicare la tromba annodata a forma di “8” costruita da Anton

sono giunte molte informazioni riguardanti questo tipo di strumenti ma alcuni studiosi hanno ipotizzato che il termine *Welsche* potrebbe riferirsi alle trombe annodate a forma di 8 costruite da Anton Schnitzer. L'illustrazione più antica della tromba italiana è contenuta nel trattato *Musica getuscht* di Sebastian Virdung del 1511 in conclusione ad un capitolo sugli strumenti popolari al fine di evidenziarne la versatilità d'impiego. Un altro strumento interessante, frutto delle varie sperimentazioni per correggere i difetti di intonazione e sviluppare ulteriormente la tromba, fu ideato invece da Godfrey Finger attorno al 1685: la *flat trumpet*⁸¹.

Schnitzer Padre o per indicare la «tromba da campo in fa, altrimenti detta francese in quanto introdotta dai francesi» Ivi, p. 108.

⁸¹La *flat trumpet* assomiglia alla tromba a *coulisse* dalla quale si differenzia per essere suonata estraendo la curva del caneggio e non la canna d'imboccatura. Questo strumento è ricordato per essere stato utilizzato da Henri Purcell per i funerali della regina. Cfr. Ivi, p. 161.

CAPITOLO 2 – L’ambiente veneziano

2.1 L’importanza della musica per la Serenissima

Nel XVI sec. la musica giocò un ruolo determinante nella diffusione della «Parola di Dio»¹ a Venezia. Sicuramente il periodo compreso tra il XVI e il XVII secolo fu per Venezia uno dei più floridi: dopo il Sacco di Roma (1527), molti artisti e letterati emigrarono infatti a Venezia, considerata allora la vera erede dell’Impero Romano. La ricchezza e la potenza politica di Venezia si riflettevano nell’espansione territoriale, nell’economia, nell’apparato rituale pubblico nonché nelle arti e nell’attività dell’editoria musicale². Le frequenti occasioni di impiego, come le feste di Stato religiose e politiche, resero la città un polo d’attrazione per tutti gli artisti ed in particolar modo per i musicisti, attratti dalla possibilità di apprendere nuove tecniche e sperimentare nuove sonorità. Gli eventi che vedevano l’impiego dei musicisti erano veramente moltissimi: Francesco Sansovino nella sua celebre opera *Venetia città nobilissima et singolare* descrisse ben quattordici eventi con le relative celebrazioni e processioni dogali. La musica, strumento propagandistico del potere e del mito della Serenissima per eccellenza, era coinvolta nella quasi totalità delle processioni.

Dopo la prima metà del Cinquecento la gestione del mercato celebrativo, e quindi anche di quello musicale, passò dalle mani delle Compagnie della Calza³ al controllo

¹F. Passadore, *The Maestri di Cappella*, in *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, a cura di Katelijne Schiltz, Leiden, Brill, 2018, p. 205. Boston, Leiden, Brill, 2018 (Brill’s Companions to the Musical Culture of Medieval and Early Modern Europe vol. 2), p. 205.

²La pubblicazione nel 1501 delle prime raccolte di musica polifonica di Ottavio de’ Petrucci aveva dato a Venezia un ruolo di preminenza in questo campo fino alla metà del XVII secolo. Sono di particolare importanza le attività delle ditte Gardano, Magni, Scotto e Vincenti. Cfr. C. Sartori, *Dizionario degli editori musicali italiani: tipografi, incisori, librai-editori*, Firenze, Leo S. Olschki, 1958, pp. 176-208.

³Le compagnie della Calza erano costituite da gruppi di patrizi di fiducia delegati dallo Stato. Cfr. E. Paoletti, *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute e i costumi veneziani / rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti ed illustrati da Ermolao Paoletti*, Venezia, Tommaso Fontana, 1840, p. 54.

statale. Mentre le feste e i banchetti⁴ a Palazzo Ducale e nelle case degli aristocratici venivano animate da musicisti e buffoni, nelle Scuole Grandi «erano impiegati cantori professionisti sin dalla metà del secolo XV»⁵ e successivamente anche gli strumentisti, con l'obbligo di suonare nelle chiese ad esse associate. Venezia fu uno dei poli centrali per la produzione e la fruizione della musica ed in particolare della musica sacra. Se originariamente nelle funzioni religiose il compito della musica era legato solo ad alcuni momenti delle cerimonie, con le introduzioni strumentali e dei cori la musica ne divenne protagonista. L'impiego della musica non si limitava alla liturgia ma veniva esteso anche alle processioni, facilitando «forme di devozione collettiva»⁶. Di grandissima importanza, «sia per l'imponenza di tale sede, sia per la qualità delle esecuzioni musicali che ovviamente dovevano essere all'altezza del prestigio ecclesiastico e politico della città»⁷ vi era la cappella della basilica di San Marco⁸.

[...] At that time I heard much good music in Saint Mark's church but especially that of a treble viol which was so excellent that I think no man could surpass it. Also there were Sagbuts and Cornets as at St. Lawrence's feast which yielded passing good music...

The third feast was upon Saint Roch's day, being Saturday and the 6th of August, where I heard the best music that ever I did in all my life, both in the morning and the afternoon, so good that I would willingly go an hundred miles afoot to hear the like... The second room is the place where this festivity was solemnized to the honour of St. Roch, at one end whereof was an Altar garnished with many singular ornaments, in number 60, and candles in them of virgin wax. This feast consisted principally of music, which was both vocal and instrumental, so good, so delectable, so rare, so super excellent that it did even ravish and stupefy all those strangers that never heard the like.⁹

⁴A tal proposito si veda la cena organizzata nel 1579 in occasione dell'arrivo di cinque arciduchi d'Austria in cui «alla cena fusse dalli cantori di San Marco fatta bellissima musica» Venezia, Archivio di Stato, *Commemoriali*, XXIV, c 76v.

⁵D. Bryant, *La musica nelle istituzioni religiose e profane di Venezia*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Strocchi, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1988, p. 433.

⁶L. Boscarato, *Analisi e proposta per un Conservatorio 'open': il caso del «Benedetto Marcello» di Venezia*, Tesi di laurea, 2012-2013, p. 11.

⁷Ivi, p. 10.

⁸Cfr. G. Cattin, *Musica e liturgia a San Marco*, Vol. I-III, Venezia, Fondazione Levi, 1990.

⁹«A quel tempo ascoltavo molta buona musica nella chiesa di San Marco, ma soprattutto quella di una violetta che era così eccellente che penso che nessun uomo potesse superarla. C'erano anche i tromboni e i cornetti come nella festa di San Lorenzo dove vi era buona musica...La terza festa era nei giorni di San Rocco, il sabato e il 6 agosto, dove ho ascoltato la migliore musica di tutta la mia vita, sia al mattino che al pomeriggio, così bella che sarei andato volentieri a piedi a centinaia di miglia per sentire il piacere...La seconda stanza è il luogo in cui questa festa è stata solennizzata in onore di San Rocco, ad una estremità vi era un altare guarnito con molti singolari ornamenti, in numero 60, e candele in cera vergine. Questa festa consisteva principalmente nella musica, sia vocale che strumentale, così buona, così deliziosa, così rara, così eccellente che faceva persino stupire tutti quegli estranei che non avevano mai sentito cose simili» T. Coryate, *Coryats Crudities: Selections*, s.l., Broadview Press, 2017, p. 112.

Come si nota da questo estratto la musica era protagonista anche di altre realtà religiose come le confraternite, le chiese con le loro cappelle ma anche delle abbazie annesse agli ospedali ma anche parrocchie, monasteri, conventi e priorati. Elena Quaranta¹⁰ contò più di duecento confraternite laiche in attivo tra i secoli XIV-XV e quasi altrettante chiese, ognuna con un altare dedicato al proprio santo patrono a cui venivano dedicati dei festeggiamenti con cantori e strumentisti. Tra il 1585 ed il 1615 a Venezia erano attive un totale di 816 maestranze musicali tra ballerini, costruttori di strumenti, cantori, strumentisti e sonadori¹¹:

Il prospetto che segue offre una sintesi dei risultati derivanti dallo spoglio di circa 60 anagrafi parrocchiali su 71:

Maestranze musicali: 816

Cantori: 121
cantori: 82
musicisti cantori: 39

Strumentisti: 545
sonadori: 276
musicisti sonadori: 78
organisti: 95
sonadori de violin: 50
sonadori di liuto: 26
sonadori di arpicordo: 15
sonadori di trombon: 5

Costruttori di strumenti musicali: 139
«lauteri» e «citareri»: 54
«dalli violini»: 14
«dai arpicordi» e dai «manacordi»: 56
«dalli organi»: 13
«dalli flauti»: 2

Ballarini: 11¹²

Da tali dati emerge come nell'intensa vita musicale veneziana, frutto della committenza privata e collettiva, oltre ai musicisti rivestissero un ruolo molto importante anche i costruttori di strumenti musicali, testimoni di un forte mercato di beni musicali «trascendente la sfera della musica professionale e di un fare musica domestico

¹⁰Cfr. E. Quaranta, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica e nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1998.

¹¹Vengono probabilmente chiamati con il termine *sonadori* tutti gli strumentisti a fiato. Il termine musico si riferisce invece a cantori e musicisti professionisti godenti pertanto di uno *status* superiore rispetto ai sonadori. Cfr. R. Baroncini, *La vita musicale* cit., p. 133, nota n. 9.

¹²Ivi, p. 133.

diffuso»¹³. Dalla lettura degli inventari di bottega dei costruttori veneziani e dall'analisi della lavorazione degli strumenti stessi è inoltre evidente come la cura e la ricerca del suono si fosse riflessa nella minuziosità e nella professionalità con cui venivano realizzati gli strumenti. Già dal XIII secolo gli artigiani si iniziarono a riunire in delle corporazioni a scopo solidale ed assistenziale organizzate in modo gerarchico in «piccole repubbliche»¹⁴. Tra gli artigiani più conosciuti vi erano i liutai¹⁵, appartenenti all'arte dei marzieri, un «aggregato di mercanti venditori al minuto qualunque merce»¹⁶, la cui sede di culto era dapprima costituita dalla chiesa di San Daniele nel 1323 e successivamente dalla chiesa di San Giuliano nel 1452. Meno conosciuti ma altrettanto attivi a Venezia erano invece i *flautaj*. Questi costruttori di strumenti a fiato non erano particolarmente conosciuti solo per la costruzione di vari tipi di flauti ma anche di oboi, zufoli, cornamuse, corni da caccia e trombe:

Il Flautajo non è propriamente, che il fabbricatore di Flauti; ma noi sotto a questo nome comprendiamo tutti gli Artefici, che fabbricano stromenti da fiato, come flauti traversi, fluati dolci, o a becco, oboè, fagotti, zufoli, cornamuse, trombe, corni da caccia, ecc...

Nella fabbrica di questi stromenti l'Artefice ha per oggetto la materia, di cui è composto lo stromento, e la forma di esso: la prima comprende la scelta del legno, o del metallo, e la sua preparazione ; la seconda il rapporto del pieno al vuoto , i contorni, le aperture, le grossezze, le lunghezze, larghezze, e profondità , gli accordi, ecc...

Noi parleremo in questo articolo degli strumenti principali.¹⁷

Quanto a' corni da caccia, alle trombe, e al timballi, che sono parimenti stromenti da fiato, si fabbricano da' calderaj, i quali si applicano unicamente a questo genere di lavoro. Vedi CALDERAJ. Noi nulla qui diremo delle pive, de' flauti a becco, de' zufoli, ed altri stromenti da capriccio, essendo questi bandi da ogni musica regolata.¹⁸

Oltre a queste informazioni dall'analisi dei documenti sono emersi alcuni dettagli sulle tecniche e sul materiale impiegato per costruire gli strumenti nonché sui metodi di lavoro basati sulle qualità sonore ricercate negli strumenti. I costruttori modellavano infatti gli strumenti in base alle caratteristiche richieste dai vari musicisti i quali, al fine

¹³G. Vio e S. Toffolo, "La diffusione degli strumenti musicali nelle case dei nobili, cittadini e popolani nel XVI secolo a Venezia", *Il Flauto Dolce*, 22:23 (1987-1988), pp. 33-40.

¹⁴S. Toffolo e S.A. Guerra, "La costruzione degli strumenti musicali a Venezia dal XVI al XIX secolo", *Il flauto dolce*, 14:1 (1986), p. 24. Cfr. S. Pio, *Liuteri & sonadori: Venezia 1750-1870*, Venezia, Venice Research, 2002.

¹⁵Tale termine veniva utilizzato per indicare i costruttori di strumenti ad arco.

¹⁶*Ibidem*. Si noti che negli ultimi decenni della Repubblica erano registrati nei documenti ufficiali solamente cinque liutai.

¹⁷F. Grisellini, *Dizionario delle arti e dei mestieri*, Vol. VI, cit., p. 146.

¹⁸Ivi, p. 150.

di ottenere delle qualità sonore ben precise, utilizzavano degli equipaggiamenti e degli accessori specifici¹⁹. Oltre ai *flautaj*, per la realizzazione di trombe e corni, gli strumentisti si potevano affidare ai *calderaj* i quali inizialmente adoperarono il rame rosso e successivamente l'ottone:

I più intelligenti fra' calderaj si applicano a fare anche dei corni da caccia e delle trombette, adoperando lastra d'ottone in luogo di quella di rame rosso.

Annovi di codesti stromenti in tutt'i tuoni dal B fa sì, ch'è il più alto, fin al C sol ut, ch'è il più basso. Si accordano anche sul suono che li desidera, insinuando nella loro imboccatura dei cerchietti d'ottone concavi, i quali accrescono o diminuiscono l'estensione del suono.

L'arte del fabbricatore de' corni da caccia consiste principalmente:

1. A rendere questo stromento più leggero che sia possibile, battendo l'ottone con un martello da spianare, finchè sia divenuto sottile come un foglio di carta.
2. A condurre impercettibilmente l'apertura di questo stromento in guisa, che cominciando dall'imboccatura, ove non deve avere che due linee di diametro al più, si trovi alla fine di due pollici presso il grande imbuto, o padiglione.
3. A saldare i siti che lo deggion essere con argento fino, ed a contorniare il corno con arte.
4. Finalmente a dare la giusta proporzione alla grandezza del paviglione, relativamente al suono nel quale il Corno da caccia si trova fatto.

I principi non sono i medesimi riguardo alle trombette; poichè dassi alle stesse il doppio della grossezza del metallo, e il loro diametro è quasi sempre uguale da un capo all'altro, fuorchè nel fine, ove si allarga a forma d'imbuto, come nel Corno da caccia ma non già tanto. Elleno sono composte di tre tubi luchi in tutto due piedi e quattro pollici, e vanno congiunti per via di certi cerchietti concavi saldati allo stromento.

Siccome distinguesi il Calderajo nella manifattura di questi ed altri composti stromenti, così pure egli merita il nome di valentuomo nella sua professione, quando sappia ben ridurre una lamina di rame interviene alla scoltura delle stampe.²⁰

Questo documento, oltre a fornire delle informazioni preziose circa la costruzione di trombe e corni, testimonia l'importanza degli ottoni nella musica veneziana, particolarmente presenti all'interno di cerimonie e processioni come attestato dalle fonti iconografiche. Considerato l'uso copioso degli strumenti a fiato e l'importanza della manodopera locale, fondamentale per aver contribuito allo sviluppo di molti strumenti, è molto probabile che approfondendo le ricerche la presenza di tali costruttori a Venezia si scoprirà essere stata maggiore.

Per quanto riguarda la firma degli artigiani veneziani in molti strumenti come cromorni, flauti traversi, dulciane, cornetti e bombarde, annoverati sotto il termine generico di "pifferi", è stato riscontrato l'utilizzo di un marchio molto singolare

¹⁹Nel caso di trombe e corni i bocchini avevano forme diverse in base alle qualità ricercate dai singoli esecutori. Generalmente un bocchino dalla tazza più profonda genera un suono dal timbro più scuro, adatto al registro medio-grave, una tazza più alta, facilitando l'aumento di pressione dell'aria, facilita invece l'esecuzione del registro acuto, generando un suono dal timbro più chiaro.

²⁰F. Grisellini, *Dizionario*, Vol. III cit., pp. 190-192.

assomigliante ad un'orma di scoiattolo. Poichè tale simbolo è presente in un numero variabile da uno a tre si è ipotizzato che il marchio fosse stato utilizzato dagli artigiani della Serenissima per indicare il livello qualitativo degli strumenti o per caratterizzarne l'intonazione oppure per determinare «l'apice raggiunto dalle corporazioni artigiane»²¹.

2.2 La cappella musicale della Basilica di San Marco e le cerimonie di Stato

Sicuramente in ambito musicale nella città di Venezia il prestigio maggiore apparteneva alla cappella musicale della Basilica di San Marco che lavorava alle strette dipendenze dei Dogi ed era impiegata in tutti i riti ecclesiastici e le feste civiche. La cappella era governata da tre nobili veneziani membri a vita della Procuratia de Supra. I procuratori seguivano le volontà espresse dal Doge sia nelle scelte di assunzione o licenziamento dei singoli musicisti che nelle modifiche delle leggi che regolavano la cappella. Mentre gli aspetti finanziari e politici venivano gestiti da specifici organi di governo, l'organizzazione della cappella veniva gestita da una singola autorità: il maestro di cappella²². Nelle istituzioni più modeste il ruolo di maestro di cappella era spesso assegnato all'organista, al maestro del coro o in alcuni casi anche ad un corista molto esperto. Questa figura di grande importanza aveva il compito di istruire i chierici, decidere il repertorio, organizzare le prove, convocare gli esecutori, suonare l'organo e dirigere il coro. Durante le principali solennità dell'anno a San Marco vennero istituite altre due figure professionali: il capo de concerti e dal 1607 il vice maestro di cappella. A ricoprire questo ruolo presso la cappella marciana ed inaugurare la scuola veneziana dando inizio a una lunga successione di compositori, teorici e organisti di fama internazionale, fu nel 1527 il franco-fiammingo Adrian Willaert. Attratti dall'impiego marciano furono anche i suoi allievi Jacques Buus e Cipriano de Rore ai quali succedettero Girolamo Parabosco, Annibale Padovano, Gioseffo Zarlino, Claudio

²¹S. Toffolo e S.A. Guerra, "La costruzione" cit., p. 26.

²²Alcuni documenti attestano la presenza di tale Mistro Zucchetto. Secondo le fonti questo organista avrebbe prestato servizio a San Marco dal 1318 come maestro di cappella. Cfr F. Passadore, *The Maestri* cit., p. 205.

Merulo, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Giovanni Croce, Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli e Giovanni Legrenzi²³.

Il 20 agosto 1490 San Marco venne dotata di un secondo organo poco prima che Pietro de Fossis²⁴ venisse nominato maestro di cappella. L'introduzione di un secondo organo, la distanza tra le gallerie degli organi e il pulpito dei cantori nonché l'assenza di una via diretta che consentisse agli esecutori di spostarsi agevolmente da una postazione all'altra, come accadeva nella Basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo nel corso della medesima funzione *tam in coro quam in organo*²⁵, furono probabilmente alcune delle cause che contribuirono all'istituzione di due distinti gruppi strumentali e corali²⁶. La struttura della basilica di San Marco stimolò la sperimentazione di nuove soluzioni sonore attraverso la sua composizione architettonica che costrinse a porre in diverse parti della basilica non solo i due gruppi corali ma anche i due organi. L'effetto stereofonico ottenuto valorizzava così gli effetti spaziali, i contrasti timbrici e dinamici e l'opposizione tra le parti musicali solistiche e quelle di assieme. I musicisti e i coristi della cappella raggiunsero un livello tanto elevato da essere chiamati a partecipare alle cerimonie istituzionali e politiche più importanti della Repubblica²⁷.

La cappella musicale marciana iniziò ad acquisire una dimensione professionale verso la fine del Quattrocento; nel 1486 i cantori attivi tra adulti e *pueri* erano difatti ventidue e

²³Tali compositori innovarono la musica da chiesa (i mottetti di Willaert, Merulo, Andrea e Giovanni Gabrieli, Monteverdi), la musica organistica (le toccate, i ricercari e le canzoni di Willaert, Buus, Parabosco, Annibale, Merulo, Giovanni e Andrea Gabrieli), della musica vocale da camera (i madrigali di Willaert, Andrea Gabrieli, Croce e Monteverdi), della musica strumentale (i ricercari, le canzoni e le sonate di Andrea e Giovanni Gabrieli, lo stile concitato di Monteverdi, i concerti e le sonate da chiesa e da camera di Legrenzi).

²⁴Pietro de Fossis fu un corista di origini straniere, probabilmente francesi o fiamminghe, attivo come maestro di cappella presso la Cappella musicale della Basilica di San Marco dal 1491 al 1525.

²⁵Cfr. R. Baroncini, *"In choro et in organo"* cit., pp. 49-50, documenti 25 e 26 la testimonianza di Joseph Dalmasono, suonatore di violino e violone della Basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo. Nei due documenti datati rispettivamente 1601 e 1602 Joseph Dalmasono sostiene di suonare entrambi gli strumenti nel corso della stessa messa e dello stesso vespro: il primo in organo durante i concerti e il secondo in coro nella musica grande per continuare i salmi.

²⁶A proposito dei cori spezzati Cfr. D. Bryant, *"The Chori Spezzati of St Mark's: Myth and Reality"*, *Early Music History*, 1 (1981), pp. 165-186. D. Arnold, *"The Significance of Chori Spezzati"*, *Music and Letters*, 10:1 (1959), pp. 4-14. Si ricordi che la pratica dei cori spezzati non sembra essere di origine puramente veneziana. Ciò è dimostrato dagli inventari delle stampe musicali acquistate dalla cappella marciana rispettivamente nel 1607 e nel 1614. Cfr. J.H. Moore, *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, s.l., Ann Arbor: UMI research press, 1981, pp. 84-86.

²⁷Cfr. D. Arnold, *"The significance"* cit., pp. 4-14.

da un'attenta analisi della documentazione degli anni 1570-1610 risulta che nessun cantore poteva accedere in cappella senza essere sottoposto ad una regolare audizione²⁸.

Più tardi Annibale Padovano, assunto nel 1552 come organista a San Marco, organizzò un *ensemble* strumentale per suonare all'entrata in chiesa del Doge e del Senato, per la festività di Natale nel 1563 e Natale e Pasqua nel 1564²⁹. Nel cerimoniale di San Marco di Bartolomeo Bonifacio del 1564 si legge: «in ogni solennità mazor se canta negl'organi dalli cantori over si sona dalli sonatori»³⁰. Durante gli anni in cui Giovanni Gabrieli servì la Basilica, l'organico della cappella si fece ancora più articolato: vennero assunti un gruppo vocale, costituito da dodici a ventidue cantori professionisti, ed occasionalmente vennero impiegati gli «zoveni de choro»³¹ e un gruppo di strumentisti. Nel 1643 l'organico della cappella marciana arrivò a contare la presenza di trentacinque cantori, due organisti, un maestro dei concerti e altri quattordici strumentisti i quali, dopo la morte di Claudio Monteverdi, potevano favorire anche di stipendi più alti lavorando al teatro operistico di Venezia o presso altre cappelle musicali. Nel 1686, sotto la direzione di Giovanni Legrenzi, l'organico si ampliò ulteriormente arrivando a trentasei cantori e trentaquattro strumentisti.

La qualità della musica sacra non era solamente un aspetto importante per la buona riuscita delle cerimonie religiose ma contribuiva ad infondere onore e gloria allo Stato veneziano³². I funzionari del governo erano appunto consapevoli dell'importanza del ruolo ricoperto dalla musica e soprattutto della necessità dello Stato di uno strumento propagandistico così diretto. Uno dei primi documenti attestanti le attività musicali della cappella marciana dove risaltano l'attenzione e la cura della musica da parte delle autorità statali risale al 1403:

Because it is to the honour and fame of our State that there be good singers in our church of San Marco, since this church is the principal church of our city, it was decided by the six undersigned counsellors all in agreement... that eight young deacons of Venetian birth should be hired, who should learn to sing well... and we order the Procuratori of our church of San Marco that according to the power given to us, as we said before, they must give to each of the boys one golden ducat at

²⁸R. Baroncini, *Giovanni Gabrieli* cit., p. 35.

²⁹Cfr. M. Di Pasquale, "Aspetti della pratica strumentale nelle chiese italiane fra tardo medioevo e prima età moderna", *Rivista internazionale di musica sacra*, 2:16 (1995), p. 259.

³⁰*Ibidem*.

³¹Venivano chiamati "zoveni de choro" gli allievi del seminario gregoriano. Cfr. Ivi, p. 33.

³²Sulla musica come strumento di propaganda Cfr. E. Rosand, "Music in the Myth of Venice", *Renaissance Quarterly*, 30:1 (1977), pp. 511-537.

month, to clothe them and to provide them with other necessities ... and the Procuratori will make sure that the singers of the church of San Marco will teach the said boys to sing well...³³

La qualità musicale della cappella marciana era tanto elevata da essere riconosciuta anche dai principi stranieri. L'apprezzamento per l'eccellenza musicale emerge in particolar modo da un commento espresso nel corso della visita a Venezia di Enrico III re di Francia del 1574: «[...] il quale fu da re, sendosi fatte musiche, e concerti divini da i più eccellenti musici d'Europa»³⁴. La tradizione musico-cerimoniale di origini medievali di celebrare i soggiorni dei principi stranieri si ritrova nei documenti attestanti anche molte altre occasioni:

[...] Vi si era fatto un palco novo er li cantori, et aggiunto un organo portatile; acciochè insieme con li due notabili di chiesa, et gli altri stromenti musicali facesse più celebre la armonia, dove intervennero i primi cantori, et sonatori, che si ritrovino in queste parti. [...] Così si diede principio alla messa, cantata in quattro chori con quella solennità che si ricerca.³⁵

Questa sontuosa celebrazione organizzata nel 1585 per l'arrivo dei principi giapponesi comparve anche nella seconda edizione del celebre volume *Venetia città nobilissima et singolare* di Francesco Sansovino³⁶. Per tale occasione le Scuole coinvolte organizzarono dei carri allegorici includendovi anche la componente musicale: la Scuola Grande di San Rocco organizzò un galleggiante rappresentante l'allegoria del Giudizio Universale dove alcuni personaggi, accompagnati da trombe e tamburi, personificavano i morti uscenti dalle tombe.

³³«Perché è per l'onore e la fama del nostro Stato che ci siano buoni cantanti nella nostra chiesa di San Marco, da quando questa chiesa è la chiesa principale della nostra città, è stato deciso dai sei consiglieri sottoscritti tutti d'accordo...che otto giovani diaconi veneti dovrebbe essere assunti, e dovrebbero imparare a cantare bene...e noi ordiniamo il Procuratore della nostra chiesa di San Marco che secondo il potere a noi conferito, come abbiamo detto prima, loro dovranno dare a ciascuno dei ragazzi un ducato d'oro al mese, per rivestirli e per fornirgli quanto di loro necessità...e il Procuratore si assicurerà che i cantori della chiesa di San Marco insegneranno ai detti ragazzi a cantare bene...» Cfr. G.M. Ongaro, *San Marco*, in *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, a cura di Katelijne Schiltz, Leiden, Brill, 2018, p. 22. Il documento originale si trova presso l'Archivio di Stato di Venezia, Collegio, *Notatorio*, reg. 3, fol. 103.

³⁴E. Korsch, *Bilder der Macht: Venezianische Repräsentationsstrategien beim Staatsbesuch Heinrichs III. (1574)*, Berlin, Akademie, 2013, p. 69, nota n. 91.

³⁵D. Bryant, *La musica* cit., p. 438.

³⁶Francesco Sansovino pubblicò il volume nel 1581: la descrizione compare nella seconda edizione del 1604, con aggiornamenti di Giovanni Stringa, canonico a San Marco. Cfr. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in 14. libri da m. Francesco Sansouino. Nella quale si contengono tutte le guerre passate... Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dell'anno 1580 sino al presente 1663. Da d. Giustiniano Martinoni ... Doue vi sono poste quelle del Stringa; seruato però l'ordine del med. Sansouino ...*, Venezia, Filippi Editore, 1968, pp. 457-466.

La musica era un elemento fondamentale nelle processioni e a seconda dell'occasione celebrata il complesso dogale veniva seguito dalle Scuole Grandi, dalle Scuole Piccole, dagli ordini religiosi o dalle corporazioni di artigiani riunite in piccoli gruppi e da una folla indifferenziata al seguito del Doge composta da militari, nobili e cittadini. Dopo essere cresciute d'importanza con la riorganizzazione del governo nel 1297, le processioni dogali vennero nobilitate nel XIV secolo attraverso l'ufficializzazione dell'ordine degli elementi processuali. Le processioni erano di fatto molto diversificate tra loro spaziando da elaborati ingressi ed uscite dalla basilica, accompagnati dalle trombe poste fuori dalla chiesa o sul tetto del portale³⁷, a processioni in cui gli *ensemble* di trombe e pifferi suonavano all'interno della basilica:

El fo' deliberando che i trombetti ed i piffari, i qual servissero nelle solennità et altre cose nostre che per honor della città continuamente i stessero in la città, i fosse dado fra tutti lor 200 ducati al mese.³⁸

Fo zitto ozi a San Marcho a l'altar grandò una solenne messa a trombe e pifari.³⁹

La cappella marciana veniva infatti impiegata per le occasioni ecclesiastiche più importanti come per l'inaugurazione della chiesa palladiana del Redentore⁴⁰. Il repertorio della cappella marciana era molto vasto e comprendeva mottetti, musiche polifoniche a quattro, a cinque e a sei voci composte non solo in occasione delle festività religiose ma anche al fine di solennizzare gli eventi politici. Tra le composizioni musico-cerimoniali più conosciute legate ad eventi politici di grande importanza vi sono: un mottetto trecentesco celebrante la visita del Doge alla chiesa di San Giorgio Maggiore destinato ad essere eseguito nelle cerimonie liturgiche svolte in sua presenza ed il mottetto *Benedictus Dominus Deus* di Andrea Gabrieli con i riferimenti alla battaglia di Lepanto del 1571, solennizzata nella basilica di San Marco⁴¹ attraverso un'esecuzione della cappella marciana. La vittoria veneziana contro i Turchi

³⁷A tal proposito si faccia riferimento alla visita a Venezia di Beatrice d'Este in cui suonarono «li trumbeti nostri sopra la chiesa ad una loggia» Cfr. l'introduzione a G. Rovetta, *Messa e Salmi concertati, op.4, (1639)*, a cura di L.M. Koldau, "Recent Researches in the Music of the Baroque Era", 109, Middleton, A-R Editions, Inc., 2001.

³⁸J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., 12.1, nota n. 185.

³⁹M. Sanudo, *I diarii*, Venezia, Coi tipi dei f.lli Visentini, 1889, col. 391.

⁴⁰La chiesa del Redentore venne eretta dallo Stato veneziano come ringraziamento per la fine dell'epidemia di peste del 1575-1577.

⁴¹Cfr. R. Benedetti, *Ragguaglio delle allegrezze, solennità, e feste fatte in Venetia per la felice vittoria*, Venezia, Perchacchino, 1571, pp. 7-9.

venne celebrata attraverso una festa grandiosa che coinvolse l'intera città: Venezia era colma di decorazioni, vi sfilavano molte processioni ed il «suono di tamburi, di pifferi, & di trombe squarciate»⁴² accompagnava tutta la giornata festiva:

Belle & onorate parimente furono, le dimostrazioni singolari di allegrezza che si fecero l'anno 1571. Per la vittoria che si ebbe del Turco. Et lasciando li altre cose addietro, che si videro in questa materia, due furono gli apparecchi principali: glorificandosi tuttavia in così fatte feste & trionfi, la sua divina bontà. Il primo fu dei Tedeschi, il quale rallegrandosi con la Signoria della Vittoria, ebbero licenza di poter festeggiare, fatte che fossero prima le solennità spirituali.

Essi adunque per tre sere continue acconciarono il Fontico di razzi, & accomodarono di dentro, & di fuori per diversi gradi, lumiee, dal primo corridore fino alla sommità del tetto, che rendevano dalla lunga una veduta quasi d'un cielo stellato. Da prima sera fino alle 5.hore di notte, si udì continuo suono di tamburi, di pifferi, & di trombe squarciate, & sopra i pergoli del Fontico si fecero diversi & rari concerti di musica, con spessi tiri d'artiglierie, di modo, che il luogo rassembrava la casa, & il palazzo della giocondità & dell'allegrezza insieme.⁴³

A risaltare lo stretto rapporto tra musica, poesia e cerimoniale liturgico vi furono numerose manifestazioni artistiche in cui presero parte non solo i cantori e gli organisti ma anche viole, pifferi, trombe e cornetti⁴⁴:

in riferimento alla messa grande celebrata il giorno dopo l'elezione di un doge, che «li sonatori sonano li pifferi dappoi l'epistola [...], et alla elevation li sonano cornetti». Nell'anniversario della sua elezione «[...] se li canta la soprascritta messa [...] con strumenti con li cantori, et in organo alla epistola, et elevation»; se invece, egli vuole «[...] visitar la chiesa del santo qual corre quel zorno et aldir messa granda [...] li cantori [di San Marco] vanno a cantarghela», benché più spesso «l'alde una messa piccola, et li cantori non li vanno». Allo stesso modo, la messa bassa con cui si solennizzava l'elezione di un procuratore, nonostante questa fosse un'occasione decisamente più modesta, comprendeva, secondo una descrizione pubblicata nel 1604, «alcuni concerti [...] cantati [...] da i musici di chiesa» all'offertorio, all'elevazione, ed alla postcomunione. [...] Di altrettanto rilievo erano le celebrazioni con cui, nel 1597, si festeggiava l'incoronazione della dogaresa Morosina Grimani. Nella basilica ducale, «da straordinaria, & forse non più udita musica si cantò il Te Deum laudamus»; dopo, ci si recò per mangiare nella sala del Gran Consiglio, essendo presente «[...] buona copia di valentissimi sonatori di viola, & di piffari c'hor gli uni, & hor gli altri sonavano». Qualche giorno più tardi, di nuovo si andò nella Chiesa di San Marco per la presentazione alla dogaresa di una Rosa Benedetta datale in omaggio dal Papa Clemente VIII: fu cantata la messa «[...] dall'Illustrissimo Legato con musiche & concerti di angelica eccellenza».⁴⁵

Da quanto si può facilmente notare attraverso le descrizioni contenute nel libro di cerimonie della Basilica di San Marco, l'uso di trombe e pifferi all'interno della basilica

⁴²F. Sansovino, *Venetia* cit., p. 415.

⁴³*Ibidem*.

⁴⁴Nel 1568 venne salariato, in occasione di alcune festività, un gruppo di pifferi comprendente anche il cornettista Girolamo Dalla Casa alias “Girolamo da Udene” ed i suoi fratelli suonatori di trombone Nicolò e Giovanni. Questo momento testimonierà, l'inizio dell'utilizzo dei cornetti in luogo delle rumorose ciaramelle. Cfr. E. Quaranta, *Oltre San Marco* cit., p. 237 ; F. Colussi, D. Bryant e E. Quaranta, *Girolamo dalla casa detto da Udene e l'ambiente veneziano*, Clauzetto, Associazione Antiqua: Udine: Società Filologica Friulana, 2000.

⁴⁵F. Sansovino, *Venetia* cit., pp. 436-437.

era molto comune. Essi effettivamente non venivano impiegati solo in occasione dei *Te Deum* ma anche per tutte quelle messe in onore di eventi, personaggi e festività che richiedessero una celebrazione a carattere gioioso. L'utilizzo degli strumenti nelle chiese era diventato talmente frequente che nel 1528 il Patriarca di Venezia istituì un divieto contro l'uso degli strumenti in tutte le chiese ad eccezione della basilica di San Marco⁴⁶. Suddetta proibizione venne ignorata quando l'anno seguente «tybices et sonatores cum tybiis, cornibus et aliis sonis et songbus inhonestis»⁴⁷ parteciparono ad una cerimonia nella chiesa di Sant'Aponal. Tra gli strumentisti scritturati per le celebrazioni più importanti si trovano spesso oltre ai gruppi di pifferi anche i suonatori di violino e violone. Le occasioni di impiego della cappella musicale marciana erano infatti moltissime e durante le feste di maggior importanza venivano scritturati musicisti straordinari. Tale pratica era divenuta una consuetudine ed il numero di strumentisti aumentò considerevolmente tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII secolo: nel 1602, in occasione del Natale, San Marco compensò ben quattordici strumentisti aggiunti⁴⁸. All'inizio di questo secolo le contese e la competitività tra i membri del complesso per godere delle opportunità lavorative straordinarie provenienti da altre chiese e dalle varie confraternite erano molto forti e, al fine di evitare i contrasti tra i vari strumentisti, nel 1614 il capo dei concerti Giovanni Bassano presentò una petizione al Doge per la formazione dell'unione di «*sei sonatori nominati trombonj e piffari di Vostra Serenità*»⁴⁹. Tale unione, comprendente sei musicisti della cappella marciana, si prefissava di dividere equamente le opportunità lavorative che consentivano ai musicisti entrate straordinarie.

Per quanto riguarda l'utilizzo della tromba all'interno della cappella musicale della basilica di San Marco è bene fare riferimento alla lista degli strumentisti pagati per la celebrazione della Messa della Vigilia di Natale del 1602⁵⁰ di cui sfortunatamente non è nota la musica. Sicuramente di grande interesse è una delle quattro edizioni individuali

⁴⁶Cfr. E. Quaranta, *Oltre San Marco* cit., p. 169.

⁴⁷Ivi, p. 171.

⁴⁸Si tratta in particolare di sei tromboni di cui uno anche fagottista, tre cornetti, due violini ed un violone. Cfr. Ivi, p. 440, e R. Baroncini, *Giovanni Gabrieli* cit.

⁴⁹J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe", cit., 12.6.

⁵⁰Cfr. D. L. Smithers, *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721*, London, J.M. Dent and Sons, 1988, p. 91.

ormai disperse di Giovanni Legrenzi⁵¹ di cui purtroppo non si nulla di certo fuori che il titolo: *Sonate a 2.3.4.5.6. e. 7. strumenti con Trombe e senza, ovvero Flauti* op. XVIII⁵².

L'inserimento di suonatori di tromba tra le fila della Cappella Ducale di Venezia dapprima come musicisti soprannumerari, ingaggiati in occasioni particolari come ad esempio le celebrazioni in onore delle vittorie veneziane contro i turchi, in seguito anche con nomine ufficiali è certamente una tra le maggiori novità che caratterizzano il periodo durante il quale Legrenzi ricopre la carica di maestro di cappella a San Marco (1685-1690). Nel gennaio del 1686 Alessandro Fedeli, già attivo tra le fila della cappella come suonatore di trombone, ottiene un aumento di stipendio da 30 a 50 ducati annui per servire come suonatore di tromba. Un secondo trombettista viene aggiunto nel luglio del 1689, Leonardo Laurentii, già più volte ingaggiato negli anni precedenti come musicista soprannumerario. Indicativo del ruolo privilegiato che va a rivestire è lo stipendio con cui viene assunto: 50 ducati annui, oltre tre volte quello di uno strumentista marciano fresco di nomina, a cui venivano assegnati normalmente 15 ducati. È probabile che le *Sonate da chiesa e da camera a 2.3.4.5.6. et 7. Instrumenti con trombe e senza ouero flauti* op. XVIII rappresentassero quindi una produzione musicale legata all'ultimo periodo di attività del compositore. Di esse tuttavia non è rimasta apparentemente alcuna traccia, nemmeno per via manoscritta.⁵³

Nella produzione di Giovanni Legrenzi l'unica composizione sacra a prevedere la presenza della tromba obbligata è il salmo *Laudate pueri dominum* (1667)⁵⁴ riveste un ruolo importante nella produzione di Giovanni Legrenzi. In quest'opera, scritta per tromba solista in Re, due violini, tre viole e basso continuo, la tromba è utilizzata raramente oltre il 13° armonico e riveste tre ruoli:

- Strumento solista
- Strumento di ripieno e rinforzo per gli archi
- Strumento di interazione con le voci

Considerato che questo documento è una fonte di musica scritta espressamente per tromba e destinata all'esecuzione nelle chiese, ci si potrebbe chiedere se le composizioni destinate alla cappella marciana fossero state simili. *Laudate pueri dominum* non solo riveste una grandissima importanza storica ma testimonia come alla fine del Seicento la tromba iniziasse ad essere utilizzata alla stregua delle voci soliste anche all'interno degli ambienti ecclesiastici. Prima di questo momento la tromba, data

⁵¹Giovanni Legrenzi venne nominato maestro di cappella a San Marco il 23 aprile 1685. Cfr. P. Fogaccia, *Giovanni Legrenzi*, Bergamo, Edizioni Orobiche, 1954.

⁵²L. Collarile, "Legrenzi perduto. Appunti di bibliografia.", *Studi musicali*, 38 (2009), pp. 45-54. Per una trascrizione del catalogo di Giuseppe Sala Cfr. C. Sartori, *Un catalogo di Giuseppe Sala del 1715*, «Fontes Artis Musicae», XIII, 1966, pp. 112-116.

⁵³L. Collarile, "Legrenzi" cit., pp. 51-52.

⁵⁴Cfr. F. Passadore e F. Rossi, *La sottigliezza dell'intendimento. Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi*, Venezia, Fondazione Levi, 2002, pp. 595-596.

l'associazione all'ambito militare, era spesso accostata ai rumori prodotti dall'artiglieria, come in occasione dell'arrivo del Duca di Ferrara:

Per tutto lo spatio, che durò, quella notte, non si senti giamai altro, che artigliere, razzi, fuochi, trombe, tamburi e piffari, venivano con grandissima allegrezza tirati, pervenendo si lontano il suono, che tutte le contrade di Vinegia ne risonavano,, & ogni orecchi an'era ripiena.⁵⁵

per l'arrivo di Enrico III di Francia nel 1574:

Descendeus Rex ex Bucintauro ingressus est palatium bombardis, tubis, buccinis, timpani, atque etiam omnium temporum campanis, ingentem sonitum edentibus.⁵⁶

e in occasione della cerimonia organizzata per la nascita di Luigi XIV di Francia. In quest'ultima cerimonia, celebrata nel 1638 nella chiesa palladiana di San Giorgio Maggiore, oltre alle trombe, ai tamburi, ai pifferi e alle viole vennero utilizzati ottanta mortai e cannoni. Trombe, percussioni ed artiglieria, simbolo evocativo della potenza militare, nella città di Venezia erano impiegate sia nelle celebrazioni liturgiche che negli eventi militari anche dopo la metà del XVII secolo⁵⁷. Trombettisti e percussionisti, frequentemente documentati nelle liste di pagamento come «extra pifferi»⁵⁸, venivano impiegati negli eventi militari come la spedizione del Doge Francesco Morosini per il Levante nel 1694. L'importanza della tromba in ambito militare è testimoniata anche nella Sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale dal dipinto seicentesco di Giovanni Le Clerc⁵⁹ dove il Doge Enrico Dandolo ed i militari si preparano ad imbarcarsi per la Quarta Crociata del 1198 assistiti dal Patriarca e dai funzionari della chiesa.

2.3 Zorzi Trombetta e il complesso dogale

Prima del XV secolo gran parte dell'attività militare veneziana si svolgeva in mare e proprio per questo motivo i trombettisti svolgevano un ruolo importante a bordo delle navi nell'ambito delle segnalazioni. La loro attività non era limitata ai servizi svolti a

⁵⁵Ivi, 12.1, nota n. 180.

⁵⁶*Ibidem*.

⁵⁷Un libro pa registra il pamento di due trombettisti nel 1664 e nel 1689. Cfr. E. Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music*, New York, Dover Publications Inc., 1994, pp. 340-341.

⁵⁸Si veda ad esempio la festività per il Papa Alessandro VIII nel 1690 e la celebrazione per la conquista vdi Valon (1691). Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., 12.8.

⁵⁹Appendice, figura 2.1.

bordo delle navi militari ma spesso si estendeva anche alle navi mercantili includendo tutti gli eventi cerimoniali civili che coinvolgevano i mezzi di trasporto marittimo. Sicuramente una delle fonti più interessanti su questo argomento è il manoscritto di Zorzi Trombetta da Modon, oggi conservato presso la British Library, sulla tecnica della navigazione e varie annotazioni personali e musicali. Documento di grande importanza questo libro di appunti è stata la chiave per permettere di comprendere ed osservare in primo piano non solo le conoscenze che oltremodo sarebbero state perdute, ma anche la storia di una «figura chiave dello strumentalismo veneziano dell'epoca»⁶⁰.

Nonostante per gli studiosi la questione di come Zorzi abbia acquisito la sua istruzione e le conoscenze notazionali musicali non sia certa è da tenere in considerazione come alcuni *ensemble* di *pifferi* facessero parte di molte confraternite con sede nelle vicinanze dell'Arsenale. La conoscenza del latino, la qualità della grafia ed il tentativo di elaborare un proprio monogramma sono di fatto degli elementi sufficienti per ritenere che il livello d'istruzione di Zorzi fosse più elevato rispetto ai membri dei ceti artigiani dell'epoca. Tale supposizione potrebbe ricondurre alla località di nascita di Zorzi, ossia Modon. A Venezia la scolarizzazione era proibitiva per molti appunto perchè lo Stato non provvedeva al sostentamento dei maestri, a differenza delle altre città di terraferma del Dogado in cui talvolta poteva esserci una figura predisposta dallo Stato per l'educazione dei giovani. Per quanto riguarda le conoscenze inerenti alla notazione musicale, che all'epoca era riservata solo alle *élites*, si è supposto invece che da ragazzo Zorzi avesse ricevuto alcune lezioni da un maestro ecclesiastico.

Il primo documento riguardante la carriera di questo strumentista è costituito dalle testimonianze circa la sua permanenza a bordo delle navi mercantili della mariniera veneziana. Egli vi lavorò almeno fino al 1449 in qualità di «trombetta»⁶¹ e talvolta anche come «venditor de vin»⁶², professione molto comune all'epoca per i profitti dati dalla grande richiesta e dai bassi dazi imposti ai membri degli equipaggi delle navi. Nonostante la presenza dei trombettisti a bordo delle navi fosse essenziale per la realizzazione delle segnalazioni, gli strumentisti venivano impiegati anche nello svolgimento di altri compiti. Essi dovevano infatti suonare l'adunata «per chiamare a

⁶⁰R. Baroncini, «Zorzi trombetta» cit., p. 59. Cfr. D. Leech-Wilkinson, «Il libro» cit.

⁶¹Ivi, p. 60.

⁶²D. Leech-Wilkinson, «Il libro» cit., p. 28.

raccolta galeotti e pellegrini»⁶³, segnalare le navi o annunciare l'inizio e la fine dei pasti. La tromba non era però l'unico strumento ad essere utilizzato per svolgere queste mansioni. In alcuni registri contabili di Zorzi compaiono difatti due suonatori di pifferi. Siccome in alcuni brani a due e tre voci⁶⁴ annotati nel memoriale compaiono alcune note diatoniche inesequibili dalla tromba naturale, quest'ultimo strumento potrebbe essere una tromba da tirarsi. Sicuramente la polifonia era conosciuta anche all'interno degli ambienti marinareschi e molto probabilmente la scrittura fungeva da supporto mnemonico per l'improvvisazione e l'elaborazione di melodie più sofisticate.

Dopo molti anni di gavetta a bordo delle navi a metà del Quattrocento Zorzi si trasferì in modo stabile a Venezia, dove trovò un ambiente musicale ricco di opportunità. Dato il nobile compito di solennizzare le festività principali, in quel periodo i complessi di piffari godevano di una grande considerazione da parte della Serenissima. A San Marco l'uso di accompagnare la celebrazione di alcune funzioni religiose «con trombe e piffari»⁶⁵ era già una consuetudine⁶⁶:

anche per la più modesta delle scuole onorare il giorno della propria festività principale senza trombe e piffari costituiva una inammissibile inadempienza alla tradizione e un grave danno per la propria immagine.⁶⁷

Ad occuparsi delle attività musicali vi erano effettivamente anche le associazioni di arti e mestieri, più genericamente chiamate *scuole* e le confraternite di devozione a scopi caritativi e assistenziali o "Scuole piccole"⁶⁸, le quali avevano il dovere di celebrare il proprio santo titolare e la vigilia. Tra le cerimonie più spettacolari vi era quella organizzata dalla Scuola Grande di San Rocco, nel cui salone principale venivano eseguiti concerti anche a «dieci tromboni, quattro cornetti, due viole da gamba, un

⁶³R. Baroncini, "Zorzi trombetta" cit., p. 65.

⁶⁴«Dalla conformazione delle singole parti, sembra invece di capire che tutti i brani a due voci, incluse le succitate elaborazioni di *Puisque m'amour*, fossero destinati a due trombe a tiro. Mentre, per i brani a tre voci come *Une fois avant que mourir* l'ipotesi più probabile sembra quella di un tipico *ensemble* forato da due piffari e una tromba a tiro». Cfr. Ivi, p. 67.

⁶⁵Cfr. *Cronaca Malipiero* in *Annali veneti di Domenico Malipiero. Parte Quinta. Degli avvenimenti della città, Vol. VII*, Archivio Storico Italiano, Firenze, 1844, p. 688.

⁶⁶Cfr. E. Quaranta, *Oltre San Marco* cit.

⁶⁷Ivi, p. 69.

⁶⁸Cfr. E. Quaranta, *Oltre San Marco* cit., S. Gramigna, A. Perissa e G. Scarabello, *Scuole di Arti e Mestieri a Venezia*, Venezia, Arsenale, 1981; e G. Vio, *Le scuole piccole nella Venezia dei Dogi-Note d'Archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Costabissara, Angelo Colla Editore, 2004.

violino, sette organi»⁶⁹. Durante la processione gli strumenti venivano inoltre utilizzati per richiamare i confratelli e guidarli al luogo della funzione religiosa dove avrebbero poi accompagnato la celebrazione liturgica⁷⁰. Per aumentare il senso di sfarzo e lusso, prerogative importanti per le confraternite, si usava applicare delle banderuole con le insegne dei sodalizi anche agli strumenti musicali. Tale pratica non veniva utilizzata solo a Venezia dove

la Scuola di Santa Caterina dei Sacchi conservava «4 bandiere da trombetti de cendado [...] dorade cum la figura de madona sancta Catarina», [...] l'Arte dei botteri, similmente, disponeva di «due banderuole da trombeti d'oro [...] e doi banderuole da pifari de cendado» e [...] la più facoltosa Scuola dei Milanesi era dotata di ben «dexe bandere per trombete e pifferi» e di due altre bandiere per «naccarini».⁷¹

ma anche nelle città di terraferma come Treviso. Qui in occasione delle giostre furono utilizzate «banderuole e targhe alla turchesca, tamburi, nacchere, trombe otto, con diciassette sopravesti fra oro, argento e seta»⁷² e «dieci sopravesti d'oro e argento, trombe, pifferi»⁷³. Altri eventi in cui i complessi musicali non potevano mancare erano chiaramente le celebrazioni nuziali in cui venivano impiegate «trombe e pifferi in chiesa»⁷⁴. I servizi musicali prestati dagli strumentisti non erano indissolubili dalla vita sociale patrizia e dei ceti medi ma talvolta si trovavano legati anche agli ambienti monastici. Ai musicisti del tempo infatti poteva capitare di suonare in alcuni monasteri femminili persino con delle intere serate musicali. Nel 1511 il patriarcato di Venezia si oppose alla pratica di fare «de zorni et di nocte matinate, et soni de diverse sorte a monasteri de monache»⁷⁵, fonte di malcostume e imbarazzo per il mondo ecclesiastico, inviando una notifica alla corporazione degli strumentisti. Sorta dal 1468 con lo scopo di raccogliere e tutelare i musicisti professionisti di Venezia, questa congregazione

⁶⁹D. Bryant, *La musica* cit., p. 442. Tale citazione si riferisce ad un concerto eseguito il 16 agosto 1608.

⁷⁰Cfr. E. Quaranta, *Oltre San Marco* cit., pp. 143-181.

⁷¹R. Baroncini, "Zorzi trombetta" cit., p. 69.

⁷²E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Vol. I, s.l., Orlandelli, 1834, p. 355.

⁷³C. Cantù, *Storia per gli italiani*, Vol. VII, Torino, Unione tipografica editrice, 1875, p. 139.

⁷⁴P. Molmenti, *Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, Torino, Roux e Favale, 1885, p. 227.

⁷⁵Tale documento ha la seguente collocazione: Venezia, Curia Patriarcale, sezione antica, *Actorum mandatorum praeceptorum*, n.54 (1508-1512), *Primum Liber actorum*, 24 aprile 1511.

faceva riferimento alla «Scuola di Santa Maria dei trombetti»⁷⁶ con sede nella chiesa di San Silvestro.

Arrivando a militare nel complesso dogale Zorzi divenne così uno dei protagonisti della vita musicale veneziana del XV secolo.

Non sappiamo con precisione quando egli si legò al complesso dogale, ma è verosimile credere che prima di accedervi si sia prodotto almeno per alcuni anni come free lance offrendo i propri servizi a Scuole, Arti, membri della nobiltà e della classe cittadina. Se appare scontata la sua adesione alla Scuola dei trombetti, non mancano indizi per credere che proprio le Scuole, e le Scuole Grandi in particolare, abbiano rappresentato fin dall'inizio, un referente fertile, se non proprio sotto il profilo strettamente remunerativo, sotto quello della protezione sociale. Confortano questa ipotesi, non solo la prassi, consolidata dalle Scuole di devozione, di accogliere gratuitamente nei propri ranghi gli strumentisti, ma anche il fatto che Zorzi - come vedremo più avanti - tra il 1480 e il 1495 risulti affiliato a ben tre confraternite: la Scuola Grande di San Marco, la Scuola di Santa Maria dei Mercanti, e la Scuola Grande di San Rocco.

Il documento più antico, sicuramente datato, attestante l'attività di Zorzi a Venezia, tuttavia, non riguarda i suoi rapporti con le scuole ma la sua militanza nel complesso di «tubetarum et pifarorum» del Doge. Trattasi, precisamente, di una delibera del Collegio, recante la data del 7 luglio 1481, con la quale si risolve di accrescere da quattro a cinque ducati il salario mensile dei membri del complesso. Fondamentale, sia per la ricostruzione e la ridefinizione della figura di Zorzi, sia per la storia dell'ensemble dogale e della musica strumentale veneziana in generale, il documento merita di essere citato e commentato per esteso:

Infrascripti domini consiliarij: attenta parvitate salarij tubetarum et pifarorum Serenissimi Domini Ducis et multis obligationis eorumdem: attentoque etiam multae jam solitae festivitatis civitatis defecerunt: ex quibus non parum percipientes utilitatem, familias nutriebant suas: terminaverunt et deliberaverunt quod addatur unionique eorum ducatus unus auri in mense ex ratione mensis: ita que sicut prius habebant ducatos quinque pro quolibet in mense: et ratione mensis: ut se familiasque suas sustentare sub umbra nostri dominij possint.

[...]

Nomina praedictorum suonatorum

Georgius Nicolai de Monthos	}	tubete
Hieronymus Georgij dicti fiulius		
Petrus Nicolai de Ragusis	}	pifari
Georgius Andree paduanus		
Bernardinus Sigismundi tarvisini ⁷⁷		

⁷⁶R. Baroncini, "Zorzi trombetta" cit., p. 72.

⁷⁷Ivi, p. 73. Il documento originale ha la seguente collocazione: Venezia, Archivio di Stato, *Collegio, Notatorio* (1474 -1481), reg. 12, c. 150, 7 luglio 1481.

Importantissimo documento, quello sopracitato risulta essere la più antica e certa testimonianza dell'esistenza del complesso dogale. Dal momento che già dalla prima metà del Quattrocento l'impiego dei musicisti del complesso dogale all'interno delle liturgie e delle festività cittadine era un'usanza consolidata, il complesso dogale fu attivo sicuramente prima del 1481. Imitato e richiesto⁷⁸ dalle arti e dalle scuole ben prima della data a cui fa riferimento la delibera, l'*ensemble* di pifferi compare di fatto nella descrizione di una processione avvenuta nel 1229 sotto il dogato di Jacopo Tiepolo assieme alle sei lunghe trombe d'argento del Doge⁷⁹. Secondo la leggenda le trombe cerimoniali del Doge furono donate nel 1177 da Papa Alessandro III al Doge Sebastiano Ziani in occasione del suo arrivo a Roma per celebrare l'aiuto fornito al Papato nelle trattative di pace con Federico Barbarossa. Siccome questi strumenti rappresentarono uno dei simboli del Doge, essi contribuirono ad esprimere il potere dell'autorità dogale. La scena proposta da Giulio del Moro in uno dei dipinti presenti nella Sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale, in cui il Doge è inginocchiato ai piedi del Papa mentre riceve i simboli di Venezia, è raffigurata anche in una miniatura veneziana quattrocentesca⁸⁰. I simboli ricevuti dal Doge esprimevano la continuità ed il potere della città di Venezia e per questo motivo non erano associati unicamente alla figura del Doge bensì all'intera autorità dogale che racchiudeva la potenza civica definita da leggi, ordinanze e restrizioni.

Mentre le trombe d'argento e i pifferi erano gli strumenti ufficiali del Doge e presenziavano le processioni ducali principali, gli strumenti processionali comprendevano anche un gruppo separato di trombe e tamburi⁸¹ costituito da un numero variabile di strumentisti:

⁷⁸Cfr. E. Quaranta, *Oltre San Marco* cit., e R. Baroncini in "Zorzi trombetta" cit., p.74.

⁷⁹Tali strumenti sono menzionati anche in una processione pasquale avvenuta nel periodo in cui fu in carica Raniero Ziani, Doge dal 1253 al 1268. Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., 8.1.

⁸⁰I simboli del Doge rappresentati sono rispettivamente: un drappello di otto stendardi di seta, le quattro trombe d'argento, il bianco cero, lo stocco con gli speroni aurei, la sedia, i cuscini e l'ombrello. Il manoscritto contenente la miniatura si trova presso Biblioteca Correr, cod. Correr, 383 cl. I, n. 1497.

⁸¹Il numero di strumentisti poteva variare a seconda dell'occasione ma solitamente questo gruppo era costituito da dodici trombettisti e dodici percussionisti. Per un approfondimento si vedano il resoconto anonimo dell'arrivo a Venezia del Duca di Ferrara Alfonso d'Este nel 1562 presente presso la Biblioteca Nazionale Marciana, Misc. 180.4, p. 6; e i resoconti dell'incoronazione della Dogaresa Morosina Morimini Grimani nel 1597 scritti da Giovanni Stringa e Giovanni Rota cfr. Paragrafo 22.3, note 320-321.

Erant ante palatium super fundamenta viginti tympanistae, induti sagis, & califis sericis, coloris flavi, & caerulei, cum pileolis eiusdem cultus: in fenestra vel pedio primae aulae viginti tubicines, eodem quo tympanistae cultu ornate: Omnes permixto tubarum, & tymponorum millitarium sono, regem venientem salutabant.⁸²

A differenza degli strumentisti del Doge questi gruppi non dovevano sottostare ai protocolli del corteo dogale e spesso suonavano in luogo delle trombe d'argento e dei pifferi quando questi erano assenti. L'*ensemble* dogale ufficiale era composto da cinque musicisti: «tre piffari e do trombetti»⁸³.

La formazione dogale era un quintetto composto da due tromboni (a ciò, data l'epoca, piuttosto che a due trombe a tiro, si riferisce quasi certamente l'arcaicizzante espressione latina «tubete»), e tre piffari (presumibilmente un cialamello e due bombarde).⁸⁴

Alle trombe univansi i pifferi nelle pubbliche andate del doge, siccome più sopra si è accennato alla pag.17 I suonatori di questi avevano veste lunga rossa, con maniche non molto lunghe e suonavano armonicamente non tanto nelle pubbliche comparse del doge quanto ancora nei solenni banchetti. Affine di produrre questi ultimi un'armonia più canora si accoppiavano i pifferi ad alcune trombe, detti tromboni, ed accompagnavano i canti con che rendeansi giulivi i banchetti medesimi.⁸⁵

Inizialmente gli strumenti facenti parte dei pifferi del Doge si può ritenere fossero delle trombe a tiro sostituite poi intorno al XV secolo dai tromboni.

La formazione dogale era un quintetto composto da due tromboni (a ciò, data l'epoca, piuttosto che a due trombe a tiro, si riferisce quasi certamente l'arcaicizzante espressione latina «tubete»), e tre piffari (presumibilmente un cialamello e due bombarde).⁸⁶

All'inizio del XVI secolo le ciaramelle cominciarono ad essere sostituite dai cornetti⁸⁷, già comunemente utilizzati anche nel resto d'Italia. L'utilizzo da parte del complesso dogale è testimoniato da una lettera⁸⁸ del 1505 di Alvise di Zorzi indirizzata a Francesco II Gonzaga di Mantova, nel quale veniva annunciata la spedizione di alcuni arrangiamenti e mottetti strumentali di cui uno per quattro tromboni e due cornetti. Inizialmente sostituite dai cornetti nelle cerimonie e negli spettacoli realizzati in

⁸²Tale citazione si trova in un documento con la seguente collocazione: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Misc.180.6, folio B1 recto.

⁸³J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., 10.1.

⁸⁴R. Baroncini, "Zorzi trombetta" cit., p. 75.

⁸⁵P. Ermolao, *Il fiore* cit., p. 30.

⁸⁶R. Baroncini, "Zorzi trombetta" cit., p. 75.

⁸⁷Nel 1567 Giovanni Bassano, celebre cornettista, si unì al complesso dogale.

⁸⁸R. Baroncini, «Se canta dalli cantori overo se sona dalli sonadori» Voci e strumenti tra Quattro e Cinquecento, *Rivista italiana di musicologia*, 32:2 (1997), pp. 327-365.

ambientati chiusi, le ciaramelle continuarono ad essere impiegate all'aperto assieme ai tromboni:

A seventeenth-century document refers to cornettos playing at the Elevation during the doge's coronation (an event when the doge's pifferi regularly played in St. Mark's), and the instrumental ensemble of St. Mark's itself (separate from the pifferi del doge) comprised only cornettos and trombones as winds from its inception in 1568. It seems highly unlikely that the doge's windband continued to play shawms in St. Mark's and for banquets and dancing in the palace when shawms had been replaced by cornettos for such purposes not only elsewhere in Italy, but also elsewhere in Venice. If this is true, then the pifferi del Doge probably played two different sets of instruments by the mid-sixteenth century and perhaps earlier, depending on the occasion. For performances in St. Mark's and in the palace, the ensemble would have consisted of cornettos and trombones, while for processions outdoors (including the indoor component of many processions that originated outdoors), the cornettos would have been replaced by the louder and more penetrating shawms.⁸⁹

Considerato che nei documenti tra i nomi dei musicisti quello di Zorzi di Nicolò da Modone compare sempre per primo⁹⁰, è facile intuire l'importanza di questo personaggio all'interno del complesso dogale. A confermarlo non sarebbe appunto solo l'innovativo ruolo di secondo *tubeta*, introdotto attorno agli anni Settanta del Quattrocento e «occupato dal figlio»⁹¹ Girolamo, ma anche l'elezione nel complesso dogale, la corrispondenza e le relazioni del secondogenito Alvisè con il marchese di Mantova ed il duca di Ferrara.

L'elezione di Alvisè, verificatasi – come visto – non come avveniva normalmente per coprire qualche ruolo rimasto vacante, ma allo scopo di non privarsi di un investimento prezioso, pone qualche interrogativo circa l'articolazione interna della formazione dogale. Con questa assunzione, infatti, non solo il numero dei membri del complesso saliva a sei ma, almeno in via teorica, si veniva a creare un perfetto equilibrio tra ance e ottoni (3 pifferi + 3 tromboni). Benchè la possibilità di avere tre elementi specializzati nel maneggio degli ottoni possa esser stata occasionalmente

⁸⁹«Un documento del diciassettesimo secolo fa riferimento ai cornetti che suonano all'Elevazione durante l'incoronazione del doge (un evento in cui i pifferi del doge suonavano regolarmente a San Marco), e l'ensemble strumentale di San Marco stesso (separato dai pifferi del doge) comprendeva solo cornetti e tromboni come strumenti a fiato sin dall'inizio nel 1568. Sembra altamente improbabile che il complesso a fiati del doge continuasse a suonare le ciaramelle a San Marco e in occasione dei banchetti e delle danze nel palazzo ducale dato che le ciaramelle erano state sostituite dai cornetti per tali scopi non solo altrove in Italia, ma anche altrove a Venezia. Se questo è vero, allora i pifferi del doge probabilmente suonarono due diversi gruppi di strumenti intorno alla metà del sedicesimo secolo e forse prima, a seconda dell'occasione. Per le rappresentazioni a San Marco e nel palazzo, l'ensemble sarebbe consistito in cornetti e tromboni, mentre per le processioni all'aperto (compresa la componente interna di molte processioni in origine all'aperto), i cornetti sarebbero stati sostituiti dalle più rumorose e penetranti delle ciaramelle.» il documento in oggetto è il cerimoniale di Bartolomeo Bonifacio, del 1564: I-Vnm, cod. Lat. III 172 (=2276), *Rituum ecclesiasticorum*. Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., 10.2.

⁹⁰Molto probabilmente le liste di nominativi furono stilate seguendo un preciso ordine in riferimento all'importanza e ai ruoli ricoperti dai vari musicisti.

⁹¹R. Baroncini, "Zorzi trombetta" cit., p. 72.

sfruttata, va osservato che la presenza stabile di un terzo trombone costituiva per l'epoca una piccola anomalia o, quantomeno, una precoce anticipazione.⁹²

L'autorevolezza di Zorzi emerge inoltre dalle attività da lui svolte dopo il 1493, anno in cui il complesso dogale divenne a tutti gli effetti un sestetto con a capo la sua figura. Zorzi monopolizzò infatti la sezione degli ottoni del complesso dogale per un periodo di oltre trent'anni attraverso i suoi figli, musicisti richiesti anche per le attività musicali organizzate dalle confraternite. In un documento appartenente alla Scuola Grande di San Rocco, a cui i membri del complesso dogale erano affratellati, compaiono effettivamente sia il nome di Zorzi, menzionato per primo, che quello dei suoi figli:

[1494-1495]

Ser Çorçi de Nicholò [da Modon]
Ser Bernardin de Sigismondo pifaro
Ser Nicolò [di Clementi] pifaro[«contra alto»]
Ser Zorzi d'Andrea pifaro
Ser Alvixe de Zorzi trombon
Ser Jeronimo de Zorzi trombon

Ser Bartholamio de Zorzi [aggiunto in brosur]

Li sopraditi sonatori i quali sono della nostra illustrissima signoria son nostri fratelli per i quali sono obbligati a sonar il dì della festa e per suo premio aver chande de doi, pani doi, e non altro per chadauno di loro.⁹³

Il nome di Zorzi è qui l'unico a non essere accompagnato dall'esplicitazione dello strumento suonato e ciò potrebbe essere motivato dall'interscambiabilità strumentale di Zorzi, il quale avrebbe potuto integrare la sezione dei pifferi, o semplicemente dallo svolgimento di un ruolo limitato alla supervisione artistica. L'affiliazione alle diverse confraternite comportava ai musicisti il dovere di suonare per la vigilia e la festa del santo titolare della Scuola in cambio di alcuni privilegi come ricevere le regalie, ottenere alcune abitazioni in concessione o delle provvigioni mensili. La Scuola Grande di San Rocco non fu l'unica a cui alcuni dei membri del complesso si affiliarono il nome di Zorzi «trombetta del prinicipe»⁹⁴ compare infatti nella mariegola della Scuola

⁹²Ivi, p. 77.

⁹³Ivi, p. 78.

⁹⁴Ivi, p. 79.

Grande di San Marco e nella Scuola di Santa Maria dei Mercanti, a cui nel 1493 si affiliò tutto il complesso.

2.4 Le trombe d'argento del Doge

La documentazione iconografica e i documenti attestanti le processioni veneziane in trionfo o con onori descrivono ampiamente due diversi gruppi di strumenti nel corteo ufficiale: le trombe d'argento del Doge e i pifferi. L'importanza simbolica delle trombe d'argento fu molto sentita a Venezia. Secondo la leggenda infatti esse sarebbero state assieme ad otto stendardi un dono del Papa Alessandro III nel 1177 per celebrare il servizio svolto dal Doge Sebastiano Ziani e dai veneziani nella negoziazione della pace tra il Papa e Federico Barbarossa all'inizio di quell'anno. La storia di questi strumenti è tuttora nell'ombra. La prima documentazione attestante la loro presenza all'interno dell'ambiente dogale risale al giuramento del Doge Jacopo Tiepolo nel 1229 in cui venne pagata la costruzione di tre trombe d'argento. Secondo quanto emerge dagli scritti di Francesco Sansovino le trombe d'argento originariamente erano quattro, mentre nel 1289 vennero aggiunti altri due strumenti. Queste trombe subirono diverse modifiche: nel 1318 dal peso di 24 marche passarono a pesarne 30⁹⁵ mentre nel 1473 furono ricostruite da Nicolò Marcello che ne ampliò le dimensioni. Giovanni Grevembroch sostenne che le trombe d'argento non sempre furono effettivamente suonate ma che talvolta, in seguito alla modifica apportata nel 1473, fossero state utilizzate semplicemente come simbolo visivo:

Era convenevole, che il Doge (al quale furono conceduti tanti ornamenti da Monarchi esteri, e permessi dalla propria Republica, la cui Maestà egli sempre rappresentò con la Persona, e con l'accompagnamento del Senato, e delle principali Magistrature) fosse anche preceduto nelle andate pubbliche da pomposo corteggio di Uomini vestiti di panni coloriti, e senz'Armi, con manifesto indizio, che il vero nostro Dominio debba essere volontario con amore, e non con tema.

Fra li Corteggiani altre volte si numerarono alcuni Trombettieri, li quali nel principio furono meno; indi più, e le Trombe non erano così lunghe, come sono al presente portate per mostra da sei Comandadori senza darle fiato, all'opposto del 1473, anno, in cui si ridussero a tal termine, che suonavansi, ond'enunziare al Popolo imminente la comparsa del Principe; ma riuscendo per la lunghezza incommode, erano sostenute d'innanzi dalle Spalle di alcuni Fanciulli.

⁹⁵Tale affermazione viene confermata anche in G. Grevembroch, *Gli abiti veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, Venezia, Filippi, 1970.

La prima volta, che questi moderni Stromenti si usarono, supponesi per publicare la rinomata difesa, e vittoria della Città di Scutari, riportata da Antonio Loredano contro di ottanta mille Aggressori Turchi nella sudetta età, siccome scrissero le Storie, ed espresse poi il famoso Paolo Veronese in un Quadro nella Sala del Maggior Consiglio, sotto cui stà questo Elogio: Scodra bellico omni apparatus diù vehementerque à Turcjs appugnata, acerrima propugnacione retinetur.

Poco prima però nella Chiesa de Padri Agostiniani di S. Steffano era stata introdotta una propria divota Scuola da quelli, che suonavano le Trombe, e i Tromboni, secondo che esprime il vecchio Notatorio della Sacrestia.⁹⁶

Sicuramente le sei trombe d'argento vennero suonate prima del 1473. Per essere mantenute in servizio vennero infatti licenziati alcuni musicisti nel 1458 attraverso un decreto:

Il doge, e per propria autorità e pel decreto del Senato 15 Maggio passato, ordina che l'annua somma di lire 240 destinata pei trombetti e pifferi sia assegnata a mastro Bartolomeo, Matteo di Lazzaro e Lorenzo di Antonio, pifferi, e a Giorgio da Modone e Giorgio di Teodoro da Corfù, trombetti, e a quelli che successivamente eleggerà in lor luogo. Ciò a condizione che tengano continua residenza in Venezia, e si producano ogni volta ne saranno richiesti; che mantengano a tutte loro spese sei suonatori delle trombe grandi d'argento da suonarsi nelle solite occasioni. Tutti gli altri pifferi e trombetti ora in funzione sono cassati. Letta dal doge ai consiglieri: Alessandro Marcello, Lazzaro Moro, Pietro Bembo, Andrea Vendramino, Giovanni Leoni e Domenico Diedo.⁹⁷

Secondo quanto emerge dagli scritti di Marin Sanudo nel 1524 il Doge Andrea Gritti fece nuovamente ricostruire le trombe utilizzando l'argento in luogo del rame con cui erano stati precedentemente costruiti:

Et il Doxe si ha fatto umbrella nuova dil suo bellissima, qual li altri Doxi havia quella di la Procuratoria fo di missier Nicolò Marzello doxe, e li dava ducati 80, iuxta il testamento dil ditto Doxe; ma questo Doxe ha voluto far et sarà sua. Item, ha fatto far, oltre li tromboni, etiam le trombe d'arzeno, che prima erano di rame, ch' è cossa bella e notanda e sona benissimo.⁹⁸

Marin Sanudo scrisse:

Tant ai demoré en cele bele Venise, que je ai veües les procesions que monsignor li dus fait faire a hautes festes: que il ne feroit trespaser por riens qu'eles ne fusent faites chascun an. Premierement fait monsignor li dus la procesion en la Pasque Florie, c'est en la resurexcion de nostre signor Jesu Crist: que il desent de son palés devant la messe, et tres devant lui s'en vont .viij. homes, que portent .viij. confanons de cendals, trestuit a or, ou est portraite la figure de li evangeliste saint Marc: et ont chascun confanon les ches enperials. Et après li confanons s'en vont .ij. damosiaus, que li un porte le faudestoire—c'est la chaere de monsignor li dus—et l'autre le cousin a or. Et après iaus s'en vont .vj. tronbeors, qui tronbent es tronbes d'arjent, et ij. homes aveduc iaus. que vont chinbant avec chinbes d'arjent. Et après iaus s'en vet un clerc que porte une crois mult grant et mult riche, que d'or que d'arjent, a pieres precieuses: et un autre clerc porte li face vangile, mult riche: et un tiers clerc

⁹⁶G. Grevembroch, *Gli abiti* cit., vol. III, doc. 10.

⁹⁷S.n, *Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione Veneta di Storia Patria*, Serie Prima: Documenti, vol. X, Venezia, s.e, 1901, p. 135.

⁹⁸J. Kurtzman e L.M. Koldau, “Trombe” cit., doc. 10.

porte li encensier d'arjent; et trestos ciaux clers sunt vestus de dras de Damedés a or. Et après iaus s'en vont .xxij. chapelains de monsignor saint Marc, vestus de pluvials a or, que vont chantant le procesion. Et après s'en vet monsignor li dus desos l'onbrele que li dona monsignor l'apostoille, et cele onbrele est d'un dras a or, que la porte un damosiaus entre ses mains, que s'en vet totesvoies après monsignor li dus. Et dejuste monsignor li dus s'en vet li primecire de monsignor saint Marc, que porte emitre autretel con fait un evesque; et de l'autre les de monsignor li dus s'en vet li prestre que doit chanter la messe, vestus des armes Damedés, tote a or. Et monsignor li dus porte corone d'or a pieres precioses et est vestus de dras a or. Après monsignor li dus s'en vet un gentil home que porte s'espee, que mult est riche et de grant bonté; et après monsignor li dus s'en vont les gentis homes de Venise, et maint preudomes dou peuple. En tel maniere con je vos ai conté s'en vet monsignor li dus parmi la place de monsignor saint Marc, qu'est bien longue une arbalestree, jusque a une iglise de monsignor saint Jumenians; et d'ileuc s'en retourne ariere tot en tel maniere: et porte monsignor li dus un cierge alumés de cire blanche entre ses mains, mult grant et beaus a mervoille. Et lors s'areste monsignor li dus, a tote sa compaignie, enmi la place, et trois de ses chapelains se metent avant et chantent tres parmi monsignor li dus li biaux respons a tot li vers. Et quant il ont finé, monsignor li dus s'en vet a tote sa compaignie, et en tel maniere, au retourner, s'en entrent en l'iglise de monsignor saint Marc; et quant il est dedens, il s'areste, a tote sa compaignie. Et illeuc chantent ses chapelains, et puis s'en vont trois des chapelains au monter des cancels et dient a haute vois: "Criste vince, Criste regne, Criste inpere: nostre signor Rainer Gen, Dieu grace inclitus dus de Venise, Dalmace atque Croase, et dominator quarte part et demi de trestot l'empire de Romanie, sauvement, honor, vie et victoire!" Et li autres clers respondent et dient: "Criste vince, Criste regne, Criste inpere!" Et li trois chapelains dient de rechef: "Sainte Marie!" Et trestuit li autre respondent et dient: "Tu lui aïe!" Et quant il ont ce dit, li primecire fait oster sa mitre de son chef et prent son fust et comence la messe; et après se s'en vet monsignor li dus desor li percle, a bele compaignie, et li prestre chante la messe. Et après la messe s'en retourne monsignor li dus en son palés et trove les tables mises et manjue, et avec lui trestos li chapelains de monsignor saint Marc.⁹⁹

Peter Downey¹⁰⁰ equiparò erroneamente le trombe d'argento veneziane alle trombe usate presso le corti tedesche da cui si differenziano sia per l'utilizzo che per le dimensioni. Mentre le trombe tedesche venivano utilizzate per annunciare il sovrano enfatizzandone l'autorità personale, le trombe d'argento rappresentavano l'intera autorità dogale e potevano essere utilizzati solamente nelle processioni presenziate dal Doge¹⁰¹. Esse avevano inoltre la particolarità di essere talmente lunghe da richiedere il sostegno di un'altra persona oltre all'esecutore:

Trombettieri.

⁹⁹M. da Canal, *Les estoires de Venise: cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, a cura di A. Limentani, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1972, pp. 246-248.

¹⁰⁰Cfr. P. Downey, "Monteverdi's Mass of Thanksgiving. Aspects of Tensions in Historical Musicology", *Irish Musical Studies, 4: The Maynooth International Musicological Conference, 1995, Selected Proceedings*, I, ed. P. F. Devine and H. White, Dublin, Four Courts Press, 1996, pp. 152-188. J. Kurtzman dimostrò le contraddizioni e la fallacia delle tesi di P. Downey in un articolo "On Musicological Method: A Response to Peter Downey", Ninth Biennial Conference on Baroque Music, Dublin, Ireland, July, 2000. Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 481.

¹⁰¹Nelle occasioni in cui il Doge per cause di forza maggiore non poteva presenziare alle cerimonie le trombe d'argento erano comunque presenti a differenza di altri simboli come il cero, il cuscino, la poltrona, l'ombrello e la spada che venivano omessi. Cfr. S. Sinding - Larsen, *Christ in the Council Hall: studies in the religious iconography of Venetian Republic*, Roma, L'erma di Bretschneider, 1974, pp. 157-158.

Tra i corteggiatori del doge c'erano alcuni trombettieri: più o meno a seconda dei tempi. In principio avevano trombe corte, le quali effettivamente venivano suonate onde annunziare al popolo la imminente comparsa del principe. In seguito le trombe furono fatte d'argento, e ridotte così lunghe che non solo divennero oggetto anzi di apparenza che reale strumento; ma dovevano venir sostenute al dinanzi da un fanciullo. Vuolsi che la prima volta, in cui tali strumenti fossero usati in Venezia sia stata quella nella quale pubblicassi la rinomata difesa di Scutari fatta da Antonio Loredano. I trombettieri sceglievansi dalla classe dei comandatori, e portavano calzoni gialli, calze azzurre, giubbone rosso, e mantello e berretti nera.¹⁰²

Nella rappresentazione di Matteo Pagan del corteo tenutosi in Piazza San Marco per la Domenica delle Palme nel 1556, le sei trombe lunghe cerimoniali¹⁰³, descritte in latino come *sex tubae argenteae* e in italiano come “sei trombe di arzento”, sono appoggiate sulle spalle di sei ragazzi che camminano davanti agli esecutori. I pifferi del Doge¹⁰⁴, posti dietro ai sei servitori degli ambasciatori che seguono le trombe d'argento, sono descritti invece in latino e in italiano con i termini *tubae et barbiton* e “trombe e pifferi” al plurale. Nonostante nella xilografia sia rappresentato un solo trombone, nella descrizione Matteo Pagan utilizzò il plurale per ricordare come nel gruppo di *pifferi* solitamente vi fossero due tromboni. Date le dimensioni anomale degli strumenti, la mancanza di dettagli nonché le errate impugnature delle ciaramelle, molto simili tra l'altro a delle trombe dritte, questa fonte non può essere considerata come uno specchio della realtà. Matteo Pagan non doveva essere sicuramente un grande esperto di musica e perciò si potrebbe spiegare l'utilizzo del termine generico *tromba* per indicare anche il trombone¹⁰⁵. Il termine latino *barbiton*¹⁰⁶, anticamente riferito ad uno strumento simile alla lira ma con delle braccia più lunghe ed il giogo sopra le corde, è invece utilizzato in modo appropriato per indicare le ciaramelle. Gli elementi processionali sono accuratamente etichettati anche in un'altra incisione veneziana, opera di Giacomo Franco risalente al 1610¹⁰⁷. In questa illustrazione il corteo processionale è composto dalle sei trombe d'argento appoggiate sulle spalle di sei ragazzi e dai pifferi del Doge,

¹⁰²P. Ermolao, *Il fiore* cit., p. 30.

¹⁰³Appendice, figura 2.2.

¹⁰⁴Ivi, figura 2.3.

¹⁰⁵Per un maggior approfondimento circa i documenti in cui trombe e tromboni sono distinti senza ambiguità Cfr. G. Stefani, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, S. F. Flaccovio, 1975 e G. Stefani, *Musica barocca*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 32-34, 61-65.

¹⁰⁶Cfr. A. Marcellino, “Gli strumenti a corda nella Grecia Antica: tò bárbiton”, *Rivista Italiana di Musicologia*, 32:1 (1997), pp. 3-24.

¹⁰⁷Appendice, figura 2.4.

costituiti da quattro ciaramelle e due tromboni. In un'incisione coeva¹⁰⁸, opera dello stesso autore, le trombe lunghe del Doge, rappresentate a bordo del Bucintoro nel giorno di Natale, presentano una differenza sostanziale con le trombe cerimoniali tradizionali. Dal momento che questi strumenti non sono così lunghi da necessitare di un supporto aggiuntivo, è ipotizzabile che in alcune occasioni fossero state utilizzate delle altre trombe, più corte rispetto alle trombe lunghe cerimoniali. Tale ipotesi sarebbe confermata dagli scritti di Francesco Sansovino e Giovanni Grevembroch¹⁰⁹ e dal semplice fatto che questi strumenti di dimensioni minori sarebbero stati di minor ingombro nel trasporto navale.

Nell'incisione di Jan van Vianen¹¹⁰ risalente all'inizio del XVIII secolo sono invece assenti alcuni elementi processuali. I pifferi del Doge sono effettivamente composti unicamente da ciaramelle mentre nel corteo, seguito dalle sei trombe lunghe e guidato da alcuni chierici e dal Patriarca, sono assenti alcuni personaggi importanti. Nonostante per la città di Venezia la vita pubblica fosse di fondamentale importanza, talvolta alcuni non rispettavano i protocolli processuali assentandosi dalle cerimonie. Il pretesto per l'imposizione di una multa obbligatoria fu un episodio accaduto nel 1580 quando alcuni Procuratori non rispettarono i propri doveri pubblici assentandosi alla maggior parte dei cortei¹¹¹. In ogni caso la mancanza delle figure che nei cortei anticipavano il Doge, il quale era affiancato dall'ambasciatore imperiale e dal legato papale, potrebbe essere giustificata dalla licenza artistica dell'autore o dalle modifiche apportate agli elementi processuali. Il cerimoniale del Doge stabiliva infatti un ordine di elementi processuali modificato a seconda dell'epoca o della festività celebrata, come descritto nel XIX secolo da Bartolomeo Cecchetti:

Processioni.

1. FUNZIONI SOLENNI CON ONORI.

Vi prendono parte:

I capitani del Consiglio dei Dieci; otto comandadori con stendardi; sei con le trombe d'argento; li restanti comandadori; li pifferi; li scudieri; il cavalier in mezzo; alla dritta il capitano grande; e il

¹⁰⁸Ivi, figura 2.5.

¹⁰⁹Cfr. F. Sansovino, *Venetia* cit., e G. Grevembroch, *Gli abiti* cit., vol. III, doc. 10.

¹¹⁰Appendice, figura 2.6.

¹¹¹Cfr. R. Edwards, *Claudio Merulo: Servant of the State and musical entrepreneur in later sixteenth century Venice*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1999, pp. 152-153.

scalco maggior alla sinistra; il chierico di Sua Serenità; li sei canonici di S. Marco in piviale; li due gastaldi ducali; li quattro secretari di Senato; il cappellano regio (SIC) col candelabro; li due cancellieri inferiori; il Cancellier Grande. Ai di lui lati: Due scudieri colla sedia curiale e cuscino; Sua Serenità con quattro caudatarii; due suoi camerieri; per ordinario il sartor da vesti ed un scudiere; mancando alcuni degli altri suppliscono sempre altri scudieri. Ai di lui lati gli ambasciatori che vi fossero; monsignor nunzio alla dritta; il cesareo alla sinistra e in caso ve ne sia un solo, alla sinistra di Sua Serenità; un scudiere con l'ombrella; altro in di lui assistenza; un N.H. [nobil huomo] con lo stocco ed il suo compagno; il giudice del Proprio; li consiglieri; li capi di 40; li avogadori; li capi del Cons. dei X; li censori; li cavalieri della stola d'oro; la MUDA per ordine di età. Se vi sono titolati vanno li ultimi di tutti.

2. FUNZIONI SOLENNI SENZA ONORI.

Intervengono i suddetti a riserva dei qui sottodescritti: Li comandadori senza stendardi e trombe; li pifferi; il chierico; il cappellano regio; li due scudieri con cuscino e CAREGA; li due scudieri dell'ombrella; il Nobil uomo stocco e compagno; il giudice del Proprio; li cavalieri della stola d'oro.

3. FUNZIONI COLLEGIALI.

Capitani del Cons. dei X; scudieri, cavalier; capitano grande; scalco maggior; tutti i secretari di Senato; cancellier grande; il Serenissimo con due soli caudatarii; i consiglieri; i capi di XL superior; savii del Consiglio; avogadori; capi del Consiglio dei X; censori; savii di terra ferma.¹¹²

A fornire degli ulteriori dettagli sugli strumenti utilizzati nelle processioni sono anche le testimonianze dell'incoronazione della Dogressa Morosina Morosini Grimani (1597). Ampliamente descritta da Giovanni Stringa¹¹³ e Giovanni Rota¹¹⁴ ed illustrata da Andrea Michieli¹¹⁵, più comunemente "il Vicentino" e Giacomo Franco¹¹⁶, l'incoronazione della moglie del Doge Marino Grimani è uno dei rari casi in cui le fonti iconografiche possono essere correlate alla descrizione scritta del medesimo evento. Questo evento spettacolare della durata di quattro giorni fu simile ad una processione ducale per il rispetto dell'ordine degli elementi processuali ma ne differì per l'assenza di alcuni dei simboli dell'autorità ducale. Secondo quanto testimoniato da Giovanni Stringa¹¹⁷, alla processione presero parte quattrocento gentildonne e le loro accompagnatrici, i rappresentanti di tutte le corporazioni artigiane, le varie gilde con le proprie insegne nonché ventiquattro musicisti del gruppo di trombe e tamburi ed altri dodici con pifferi e trombe corte d'argento:

¹¹²B. Cecchetti, *Il doge di Venezia*, Venezia, Stabilimento Tipografico di P. Naratovich, 1864, pp. 293-294.

¹¹³Cfr. la seconda edizione di F. Sansovino, *Venetia* cit.

¹¹⁴Cfr. G. Rota, *Lettera nella quale si descriue l'ingresso nel Palazzo Ducale della serenissima Morosina Morosini Grimani principessa di Vinetia ...*, Venezia, Gio Anto Rampazetto, 1597.

¹¹⁵Cfr. Appendice

¹¹⁶*Ibidem*.

¹¹⁷Cfr. F. Sansovino, *Venetia* cit., p. 420.

seguivano poi ventiquattro huomini vestiti a livrea, che sonavano di tamburi, e di trombe, & altri dodici, che il simil facevano con piffari, & con trombe corte d'argento, vestiti di scarlato.¹¹⁸

Il gruppo di pifferi vestiti di rosso scarlato comprendeva i sei pifferi del Doge e sei trombe corte d'argento, non illustrate da Andrea Michieli. Questi strumenti potrebbero essere stati di dimensioni più corte rispetto alle trombe naturali della lunghezza di otto piedi e potrebbero essere identificate con le trombe dritte di media lunghezza. Tra gli accompagnatori musicali dell'evento vi furono anche gli strumenti a percussione:

àpena era uscito il Sole, che si cominciò, per tutta la Città, udire, in segno delle future feste, tal rumor de tamburi, e suon de trombe, che pareva che due grandissimi esserciti fussero per azzuffarsi insieme.¹¹⁹

Il momento dell'imbarco della Dogaressa sul Bucintoro è rappresentato nel dipinto di Andrea Michieli¹²⁰. Tra i vari strumenti raffigurati si notano una tromba dritta di media lunghezza posta nell'angolo in basso a sinistra e sei ciaramelle molto simili a delle trombe a bordo del Bucintoro: tre vicino alla prua e tre alla poppa. Il medesimo evento è illustrato anche in un'incisione di Giacomo Franco in cui sono raffigurati tre dei pifferi del Doge con delle ciaramelle sulla poppa del Bucintoro. Anche in questo caso la scena è annunciata da una simbolica tromba araldica posta sulla sinistra. Tale tromba dritta di media lunghezza dalla campana particolarmente ampia e svasata non è però l'unica ad essere rappresentata. La cupola del Teatro del Mondo è sormontata di fatto da una statua con una tromba mentre a bordo dalle imbarcazioni sono presenti alcune trombe da segnalazione:

Li Senseri, con tutto che non armassero il loro Bergantino con tanta solennità, & vaghezza, era non dimeno, à guisa di guerra, molto ben fornito di gente, & d'arme diverse, con una bella livrea, co'l Fanò lavorato con oro, con Trombe & Tamburri, che come particolar capi de gli altri, procedevano con grandezza sempre con suoni, & tiri d'Artiglieria.¹²¹

L'artiglieria e i tamburi accompagnarono il suono delle trombe anche durante lo sbarco a palazzo Grimani¹²²:

[...] se n'andarono al Bucintoro, nel quale ascesi, giunsero con quello, & con le piatte Ducali alla casa propria del Doge, posta à San Luca sopra il canal grande; dove giunti, al suono di trombe, e di

¹¹⁸*Ibidem.*

¹¹⁹J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 311.

¹²⁰Appendice, figura 2.7.

¹²¹J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 312.

¹²²Appendice, figura 2.8.

tamburi, & allo strepito di molte artiglierie ascessero tutte le scale, & pervenuti di sopra nella Sala, il Cavaliere del Doge andò à levar la Prencipessa.¹²³

Nella descrizione dell'uscita da palazzo Grimani della Dogaressa il gruppo di ventiquattro trombe tamburi e le sei trombe lunghe d'argento del Doge sono nuovamente menzionati. Poichè gli strumenti di questo primo gruppo non possono essere identificati con le trombe corte d'argento affiancate al gruppo dei sei pifferi del Doge precedentemente citato, esse dovrebbero essere delle trombe piegate:

Andarono prima dodici, tamburi, et dodici trombe, sei pifferi [...] Finita questa cerimonia, le gentildonne cominciarono à discendere le scale facendo spaliera alla Serenissima, laquale si presentò per entrare in Bucintoro con quest' ordine; li primi, oltre li Trombetti & li Tamburri, che già v'erano, furono i Piffari della Serenissima Signoria, vestiti di panno scarlatto alla longa, poi le Trombe d'argento.¹²⁴

In un altro dipinto di Andrea Michieli¹²⁵ testimoniante lo sbarco della Dogaressa si possono notare una ciaramella e due tamburi sul Bucintoro e tre trombe ripiegate con alcuni stendardi ed un tamburo posti in basso a destra.

Da quanto attestato da Giovanni Stringa il punto dove la Dogaressa sarebbe sbarcata per recarsi presso Piazza San Marco era ornato da un grande arco trionfale sul quale era apposto anche un musicista con una tromba, utilizzata come simbolo della Fama: «postasi la tromba alla bocca, risuonar faceva per tutto'l mondo il grido, et le lodi della Serenissima Prencipessa»¹²⁶. Nel terzo dipinto di Andrea Michieli¹²⁷, rappresentante la processione diretta dalla piazza alla Basilica di San Marco, alcuni trombettisti sono rappresentati con delle trombe dritte di media lunghezza. Questi strumenti potrebbero essere identificati con le trombe descritte da Giovanni Stringa nella processione da Palazzo Grimani a San Marco impiegate per annunciare l'ingresso della Dogaressa nella Basilica. Nella descrizione di Giovanni Stringa l'ingresso risulta appunto accompagnato da tamburi, trombe e pifferi e da un *Te Deum* cantato senza l'accompagnamento di alcuno strumento:

fu all'arrivo de i tamburi aperta, i quali facendo ala, insieme con quelli dalle trombe, & piffari, lasciarono entrare in Chiesa tutte le predette Gentildonne, che si accomodarono sopra diverse banche, poste da ambi i lati della Chiesa per quest'effetto; ma nell'entrar che fece la Prencipessa in

¹²³J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 314.

¹²⁴Ivi, nota n. 315.

¹²⁵Appendice, figura 2.9.

¹²⁶J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 319.

¹²⁷Appendice, figura 2.10.

Chiesa le fu fatta una salva bellissima d'arcobugi dalla predetta compagnia di Bombardieri, che erano alla porta, sonando i tamburi, i piffari, e le trombe, che facevano rimbombar l'aere d'una soave melodia.¹²⁸

Il trasferimento della Dogaressa e del corteo alla residenza del Doge è rappresentato invece in un'altra incisione di Giacomo Franco¹²⁹. I pifferi del Doge sono rappresentati al completo, con quattro ciaramelle e due tromboni, a bordo di alcune imbarcazioni della flotta compaiono anche le trombe dritte di media lunghezza. Vicino alla rampa costruita per lo sbarco sono rappresentati anche alcuni musicisti con delle trombe piegate e alcuni tamburi. Gli angoli inferiori dell'incisione sono inoltre incorniciati rispettivamente da una tromba di media lunghezza con una campana molto ampia e da un tamburo¹³⁰. L'ingresso della Dogaressa nel palazzo, descritto da Giovanni Stringa, venne accompagnato da

la dolce armonia de' liuti, cornetti, pifferi, viuole, & altri variati stromenti, che s'udì sempre in tutti i luoghi, mentre passò la Serenità Sua.¹³¹

I musicisti occupati ad accogliere la Dogaressa erano stati impiegati dalle scuole e dalle corporazioni che avevano lavorato per decorare le varie stanze del palazzo:

Seguivano, à questi gli Orefici, che con Trombe, & Tamburi se ne stavano con molta ricchezza nel appartamento [...] Li Sartori erano nell'ufficio della Petitione (così detto) [...] con Trombe & Tamburi, & molti giuovani sfoggiamenti vestiti [...] Nell'ufficio dell'Essaminatore, vi erano i Calegari [...] con vari strumenti musicali, per i quali danzarono gran parte della notte, come gli altri.¹³²

Li Merceri habbero l'ufficio del Forastiero [...] con Musica eletta de' suoni, & canti [...] Li Spadari erano presso questi [li Varottieri] nell'Officio del Procuratore [...] da concerto soavissimo musicale accompagnati [...] Li Tintori erano nell'Officio del Catavero [...] accompagnata d'un dolce commertio di Liuti, & delicate voci, che à tempo à tempo si facevano udire [...] i Pistori, i quali come tutti di natione Tedesca, havevano fuori una gran Bindiera spiegata, con trombe, tamburi, & piffari.¹³³

Il secondo giorno di celebrazioni, dedicato alle danze e ai rinfreschi, fu accompagnato dal suono di tamburi, trombe e pifferi. Il terzo giorno venne celebrata dal

¹²⁸F. Sansovino, *Venetia* cit., p. 421.

¹²⁹Appendice, figura 2.11.

¹³⁰Tale disposizione era frutto di una convenzione dell'epoca per rappresentare simbolicamente l'autorità regale. Per altri esempi iconografici si vedano la *Processione per la traslazione delle reliquie* (XVII sec.) di Francesco Maffei nel Duomo Vecchio a Brescia, *L'Adorazione dei Magi* (1629) di Matteo Ponzoni al Museo Civico di Treviso, *I crociati assaltano Costantinopoli* (1587) di Jacopo Palma il Giovane a Palazzo Ducale a Venezia ed il dipinto di Pietro Damini (1619-1621) presente nel municipio di Padova.

¹³¹J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 325.

¹³²Ivi, nota n. 326.

¹³³Ivi, nota n. 327.

nunzio apostolico una messa papale accompagnata dal coro ed altri strumenti all'uscita della Dogaressa e del corteo dalla Basilica di San Marco:

s'incominciò à cantar Messa, con quella maggiore solennità di ceremonie, e di canti, & suoni, che in sì fatta occasione si ricercava.¹³⁴

La celebrazione continuò poi nella residenza del Doge

dove era apparecchiato un solennissimo banchetto [...] dove fra tanti altri trattenimenti, questo gratiosissimo vi fu, che all'armonia di bene concertate delicate voci.¹³⁵

proseguendo con una battaglia navale:

[...] al suono di molte trombe, se ne vennero alla volta della moltitudine de' vaselli [...] compagnando sempre cotai giuochi con molti suoni de trombe, et de tiri d'artiglieria, oltre il grido de' circostanti spettatori [...]¹³⁶

Al termine dello spettacolo «si cominciava à sentire un'infinità de trombe, et tamburi, che suonavano per molte parti della Città»¹³⁷. Nel palazzo del Doge e della Dogaressa, rimasto aperto ai nobili per tutta la notte, era possibile ballare e festeggiare con l'accompagnamento della musica.

L'ultimo giorno il maltempo costrinse il trasferimento del banchetto a casa Foscari:

impedita dalla pioggia, & dal vento, metter all'ordine la sontuosissima cena, c'havevano preparata, nel Portico Argonautico, per le mogli, & parenti loro, et per le persone proprie co' musiche, et balli, che in essa dissegnavano fare sù per lo canal grande: l'ordinarono nella gran casa de' Foscari, in volta di canale, ove splendidamente cenarono insieme, consumando parte della notte in giuochi, suoni, canti, et balli, con gran diletto, & gioia.¹³⁸

A differenza di molte città italiane, a Venezia dipinti e incisioni testimoniano numerose processioni ed eventi, in modo estremamente dettagliato. Le illustrazioni sopracitate sono realistiche sia nella rappresentazione di figure, costumi e strumenti che nell'ambientazione. Nonostante i vari eventi siano accuratamente illustrati non tutti gli elementi sono sempre realistici. L'incisione di Matteo Pagan è ad esempio molto più accurata del dipinto di Gentile Bellini o dell'incisione di Giacomo Franco mentre i dipinti di Andrea Michieli, nonostante contengano numerosi elementi allegorici,

¹³⁴F. Sansovino, *Venetia* cit., p. 429. Anche in questo caso gli strumenti indicati dal termine “suoni” sarebbero trombe e tamburi.

¹³⁵J. Kurtzman e L.M. Koldau, “Trombe” cit., nota n. 333.

¹³⁶Ivi, nota n. 334.

¹³⁷Ivi, nota n. 335.

¹³⁸Ivi, nota n. 339.

corrispondono alla descrizione di Giovanni Stringa. Oltre a rappresentare realisticamente il ruolo che trombe e tamburi svolsero in tale processione, l'artista sembrerebbe ritrarre i medesimi strumenti illustrati nel 1620 da Michael Praetorius nel *Theatrum instrumentorum*, pubblicato come appendice al secondo volume del trattato *Syntagma musicum*.

Le trombe d'argento rappresentate da Gentile Bellini¹³⁹ e da Giacomo Franco¹⁴⁰ come lunghe e sottili sono sostenute unicamente dagli esecutori, mentre nell'illustrazione di Giovanni Grevembroch¹⁴¹ è un fanciullo a supportare gli strumenti di una coppia di trombettisti. Anche nella rappresentazione del corteo in Piazza San Marco di Jan van Vianen¹⁴² ogni coppia di trombe lunghe è sostenuta da un fanciullo ma gli strumenti rappresentati sono molto più grandi. Gli strumenti illustrati da Matteo Pagan¹⁴³ sono invece tanto grandi da necessitare di un sostegno per ogni esecutore.

Dai numerosi documenti è facile notare come le processioni fossero un cardine della vita cittadina a Venezia. È bene evidenziare inoltre come le trombe d'argento fossero assenti in tutte le processioni non ufficiali. In questi casi i riferimenti ai gruppi di pifferi non includono solamente gli strumenti tipici dell'*ensemble* dogale ma talvolta anche altri strumenti.

2.5 La musica all'interno delle confraternite

Nonostante la cappella musicale della Basilica di San Marco fosse l'ambiente musicale più prestigioso della città di Venezia, per la vita culturale dell'epoca erano di vitale importanza anche altre istituzioni.

Distinte in Scuole Grandi e Scuole Piccole per numero e importanza dei loro membri e sostenitori, sorsero intorno al sec. XIV ed erano delle confraternite laiche, sia di carattere devozionale sia di tipo corporativo, note come Scuole di Arti, Mesteri e Devozione.¹⁴⁴

¹³⁹ Appendice, figura 2.12.

¹⁴⁰ Ivi, figura 2.13.

¹⁴¹ Ivi, figura 2.14.

¹⁴² Ivi, figura 2.6.

¹⁴³ Ivi, figura 2.2.

¹⁴⁴ L. Boscarato, *Analisi cit.*, p. 12. Sugli aspetti socio-politici ed istituzionali di tali congregazioni Cfr. B. Pullan, *La politica sociale della Repubblica di Venezia 1500-1620*, Roma, il Veltrò, 1982.

Con il termine Scuola si è soliti indicare qualsiasi associazione di cittadini organizzata con finalità devozionali e assistenziali e amministrata da laici sotto il vigilante controllo delle magistrature veneziane che ne consentivano l'istituzione, ne approvavano gli statuti, controllavano l'operato del gastaldo e degli altri dirigenti e, in caso di abusi, ne decretavano la soppressione.¹⁴⁵

La presenza di una figura ecclesiastica all'interno di ogni scuola, da cui era pagata, era necessaria non solo per le pratiche devozionali ma anche per l'assistenza spirituale o il primo avvio delle iniziative. L'assistenza era erogata non solo agli associati ma anche ai bisognosi al di fuori della confraternita sotto forma di

assistenza in denaro, in sovvegno medico, in ricovero e mantenimento, in aiuto spirituale e psicologico, in doti per maritare e monacare, in cassette gratuite, ecc.¹⁴⁶

Famose per il loro mecenatismo artistico, le scuole furono il tramite per estendere la conoscenza della musica polifonica anche ai ceti meno abbienti. Chiunque poteva infatti ascoltare musica in qualsiasi chiesa parrocchiale o monastica durante le feste o in occasione delle celebrazioni per il santo titolare della chiesa. Per le Scuole Grandi¹⁴⁷ ad esempio la pratica di ingaggiare cantanti e musicisti della cappella marciana in occasione delle esecuzioni più importanti era abbastanza frequente. Tali occasioni d'impiego, ambite dai musicisti per la possibilità di guadagnare dei compensi straordinari, erano uno strumento chiave per attirare l'arrivo di nuovi musicisti. Oltre alle processioni che si svolgevano per il santo patrono della chiesa a cui ogni scuola era associata e per la prima domenica di ogni mese, tra le celebrazioni più importanti vi erano quella della Purificazione, del Redentore, della *Sensa*¹⁴⁸, della Madonna della Salute ed il giorno di San Marco.

Numerose invece erano le celebrazioni che si potrebbero considerare minori, ma che in realtà pullulavano in tutto il territorio cittadino durante l'arco dell'anno. Innanzitutto la musica veniva impiegata durante la messa, nei momenti della preghiera, dell'Offertorio e dell'Elevazione oppure durante la recitazione dei vesperi e le funzioni delle Quarant'ore. Veniva officiata con l'impiego

¹⁴⁵G. Vio, *Le Scuole Piccole* cit., p.15.

¹⁴⁶B. Betto, *et al.*, *La Chiesa di Venezia nel Seicento*, Venezia, Studium Catholicum Veneziano, 1992, p. 212.

¹⁴⁷La prima testimonianza dell'utilizzo di strumenti musicali nelle funzioni liturgiche risale al 1421 e si trova nella *mariegola* della Scuola di Santa Maria dei Mercanti, attiva presso la chiesa di Santa Maria dei Frari. Da alcuni studi è emerso come dal XV secolo le Scuole Grandi fossero state le prime ad introdurre nelle esecuzioni degli strumenti musicali diversi dall'organo. Solo molto più avanti essi vennero introdotti anche all'interno della cappella ducale. Cfr. J. Glixon, *Honoring God and the City Music at the Venetian Confraternities 1260-1807*, USA, Oxford University Press, 2003. Per un approfondimento Cfr. D. Bryant, *La musica* cit., p. 442.

¹⁴⁸La *Sensa* è la cerimonia dell'Ascensione del Cristo a cui veniva associato lo Sposalizio del mare. Cfr. L. Boscarato, *Analisi* cit., p. 10.

della musica la ricorrenza del santo patrono e titolare della parrocchia, nonché le feste principali dell'anno liturgico come l'Annunciazione, l'Avvento, l'Epifania, tutto il periodo della Quaresima, le feste della Pentecoste e le festività del *Corpus Domini*. Inoltre dopo la peste del 1630-1631 le cerimonie liturgiche a Venezia aumentarono ulteriormente. Le occasioni religiose minori erano rappresentate anche dai momenti dettati non solo dalla liturgia ma anche dai sacramenti. Vi erano le varie celebrazioni private richieste come i battesimi, i matrimoni, i funerali e le messe in suffragio organizzate dalle famiglie più agiate; a queste andavano aggiunte le celebrazioni delle 'messe novelle' dei sacerdoti neo-ordinati e le cerimonie di consacrazione delle monache. Inoltre l'impiego della musica non era esclusivo della liturgia svolta all'interno della chiesa, ma veniva estesa alle celebrazioni nelle processioni.¹⁴⁹

Spesso le processioni partivano dalle scuole per arrivare alla Cattedrale di San Pietro in Castello, alle chiese nelle vicinanze delle scuole stesse, alla Basilica di San Marco o, in occasione dei funerali dei membri delle confraternite, ai luoghi di sepoltura delle salme. Nonostante non sia stato rinvenuto alcun protocollo circa l'ordine degli elementi processuali adottato nelle funzioni non statali, si è supposto che, come nel caso di altre confraternite fuori Venezia, ogni scuola utilizzasse un proprio ordine¹⁵⁰. Data le testimonianze del viaggiatore inglese Thomas Coryate (1608)¹⁵¹, dei libri contabili e degli inventari delle varie scuole, in cui vengono frequentemente menzionate le banderuole per ornare trombe e pifferi nelle processioni, l'impiego di tali strumenti all'interno delle confraternite sembra certo. Generalmente le processioni delle scuole si svolgevano seguendo vari percorsi e spesso erano previste alcune fermate per permettere di cantare le laudi prima di arrivare al luogo della cerimonia. Una delle processioni in cui le fermate erano frequenti era la processione alla Cattedrale di San Pietro in Castello dove il corteo si fermava da nove a quindici volte. Molto probabilmente gli strumenti rivestirono un ruolo importante all'interno di tali cortei, guidando i membri delle confraternite al suono di tamburi, trombe e pifferi.

Le processioni funebri erano indirizzate invece in primis alla casa del defunto ed in seguito al luogo di sepoltura. In questi casi il corteo era solito accompagnare la salma alla tomba predisposta dalla Scuola oppure alla chiesa dove il defunto aveva fatto

¹⁴⁹Ivi, pp. 10-11.

¹⁵⁰Un libro di ordini processuali fu compilato nel 1521 dalla Scuola Grande di San Rocco per descrivere l'ordine degli elementi processuali delle varie cerimonie. L'ordine degli elementi processuali della scuola di S. Antonio a Padova è noto da un protocollo dove non vengono menzionati gli strumenti musicali. Cfr. R. Baroncini, *Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i sonadori di violino della Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 147-151.

¹⁵¹J. Glixon, L. Cesco e L. Urban, *La Scuola Grande di San Rocco nella musica e nelle feste veneziane*, Venezia, Grafiche veneziane s.r.l., 1996, p. 7-9.

richiesta di sepoltura. Da quanto emerge dalle fonti in nostro possesso¹⁵² l'accompagnamento musicale era una rarità, differentemente dalle processioni funebri dell'Europa settentrionale e delle città di Napoli e Firenze. L'assenza degli strumenti potrebbe essere motivata sia dal fatto che ad accompagnare le processioni funebri delle scuole potrebbero essere stati dei musicisti meno esperti sia dalla necessità, in tempi di peste, di evitare raduni della popolazione per non diffondere l'epidemia. Per quanto riguarda la celebrazione dei funerali dogali è da evidenziare invece come questi eventi non fossero improntati sulla celebrazione del Doge in sé quanto sulla continuità dell'autorità statale, escludendo dunque la presenza delle trombe d'argento. Nonostante ciò trombe e tamburi venivano talvolta utilizzati, come nel caso del funerale del Doge Francesco Morosini¹⁵³. A destare grande interesse è inoltre il testamento di Francesco Cavalli, maestro di cappella della Basilica di San Marco dal 1668 al 1676, nel quale egli richiese l'esecuzione di una messa da *Requiem*¹⁵⁴ con la partecipazione dei migliori cantanti e strumentisti della cappella e della città:

Voglio in oltre, che nel termine di giorni otto, doppo la mia morte, mi sij fatto un'Essequie solenne nella detta Chiesa di San Lorenzo con Messa Cantata in Musica Concertata da Morto, dalli migliori Musici, e Suonatori de Cappella e della Città regolata dal Signor Maestro di cappella di San Marco.¹⁵⁵

Fatta eccezione per le processioni principali a cui tutte le scuole prendevano parte, alle scuole era stato imposto il divieto, in occasione delle feste minori, di organizzare i cortei in Piazza San Marco durante il giorno. Per ovviare a tale proibizione alcune processioni, come quella per la festa del Corpus Domini, vennero svolte di notte. Da quanto emerge dai libri contabili delle scuole, per quanto riguarda l'aspetto musicale, mentre alcuni dei servizi liturgici nelle chiese erano accompagnati da un gruppo d'archi,

¹⁵²L'unica testimonianza iconografica in cui sono presenti dei musicisti in un corteo funebre militare è un dipinto di Alessandro Piazza presente al Museo Correr di Venezia. Tale dipinto raffigurava il trasporto della salma del Doge Francesco Morosini accompagnato da otto trombe dritte corte e due tamburi. Cfr. Appendice, figura 2.15.

¹⁵³*Ibidem*.

¹⁵⁴Francesco Cavalli indica anche la strumentazione necessaria all'esecuzione del *Requiem*. Esso prevede la presenza di due violini, quattro viole, due cornetti, due tiorbe, tromboni, un fagotto, un violone e tre organi.

¹⁵⁵J.H. Moore, *Vespers* cit., p. 2.

un'arpa e una viola¹⁵⁶, per ovvie ragioni di praticità i cortei erano guidati frequentemente da trombe, pifferi e tamburi.

2.6 Trombe e pifferi nelle manifestazioni delle Scuole Grandi

Le Scuole Grandi rappresentavano gli interessi di molti professionisti come dottori, avvocati, mercanti e anche dipendenti pubblici. La principale funzione di queste congregazioni era quella di offrire aiuto spirituale e materiale sia ai propri membri che alle persone in difficoltà non affiliate. Note per la loro ricchezza, vennero descritte dall'ambasciatore milanese Battista Sfondrato nel 1497 come «la migliore cosa adunca che habij questa terra»¹⁵⁷. Attorno al XVI secolo le risorse finanziarie delle Scuole Grandi crebbero a tal punto da essere indirizzate in modo cospicuo anche per il decoro dei propri edifici:

Le intrate si spendano parte in ornamenti de le dicte schole, le quale tutte hano li celi et soffitali lavorati et deaurati et de presenti si fano più superbe che mai; faciensi dicte schole con cruste di marmor et prede di molto precio; parte si spendano in molti officij che fano di continuo dove dispensano cera infinita, et il resto tutto va dispensato in adiuto de quelli de cadauna d'epse schole.¹⁵⁸

Nonostante l'ostentazione della ricchezza fosse motivo di aspre critiche, le Scuole Grandi furono apprezzate per essere riuscite «ad abbracciare, nella vita civica e devozionale della città, ogni sorta di dualismo»¹⁵⁹. La fitta rete di attività sociali si estendeva di fatto in tutta la città di Venezia coinvolgendo le diverse classi sociali. L'ingente ricchezza veniva utilizzata principalmente per l'attività assistenziale ed intendeva coprire tutte le esigenze della popolazione veneziana attraverso

¹⁵⁶Cfr. J. Glixon, *Music at the Venetian Scuole Grandi: 1440-1540*, s.l., Princeton University, 1979, p. 7 doc. 40, p. 27 doc. 74, p. 30 doc. 84, p. 83 doc. 210; F. Luisi, *Laudario Giustiniano*, Vol. II, Venezia, Fondazione Levi, 1983, pp. 468-469 docc. 2-3, p. 474 docc. 48-49, pp. 485-486 docc. 2-3, pp. 491-492 doc. 12, pp. 497-498 doc. 15, p. 504 doc. 14; R. Baroncini, *Contributo alla storia* cit., pp. 74-77, p. 93.

¹⁵⁷R.C. Mueller, *A Foreigner's View of Poor Relief in late Quattrocento Venice* in *Pauvres et riches. Société et culture du Moyen-Âge aux Temps Modernes. Mélanges offerts à Bronislaw Geremek*, Varsovie, s.e., 1992, pp. 56-63.

¹⁵⁸*Ibidem*.

¹⁵⁹P.F. Brown, *Il Rinascimento. Società ed economia. La città e la vita sociale*, S.l., Treccani, 1996 consultabile online: http://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento-societa-ed-economia-la-citta-la-vita-sociale-le_%28Storia-di-Venezia%29/ [Data di accesso: 22.12.2018].

l'assegnazione di doti alle giovani spose, all'assicurazione di una sepoltura dignitosa a ciascuno dei propri membri, alla distribuzione di cibo, elemosine, medicine nonché all'assistenza prestata a pellegrini, carcerati e inabili al lavoro:

Queste sei Scuole, maritano ogni anno senza alcun dubbio più di 1500 donzelle con l'entrate dei lasci de i testamenti. Dispensano similmente case, danari, farine, mantelli & altre cose alla povertà per notabil somma d'oro, perciochè ogn'una d'esse fraterne ha di rendita intorno a cinque ò sei mila ducati di stabili & di poderi.¹⁶⁰

La rete di attività e relazioni sociali creata dalle confraternite trovava la propria manifestazione nelle processioni e nelle cerimonie religiose e diplomatiche:

Il ruolo cruciale delle confraternite nella «liturgia urbana» della Venezia del Rinascimento era quello di celebrare l'unità sociale: l'obbligo dei confratelli poveri di sfilare ricordando simbolicamente le origini devozionali del movimento dei Flagellanti segnava il legame tra le classi sociali, sancito sacralmente dalle reliquie esposte alla città.¹⁶¹

Oltre alle processioni che si svolgevano la prima domenica del mese e quelle in occasione della festa per il santo patrono, ad impegnare le scuole vi erano anche altre ricorrenze. Durante le domeniche di quaresima le scuole sfilavano infatti in una processione che arrivava alla Cattedrale di San Pietro in Castello mentre in altre occasioni venivano organizzate alcune processioni alle chiese limitrofe¹⁶². Solitamente i cortei processionali si svolgevano in tutta la città, fermandosi di tanto in tanto per permettere ai musicisti di intrattenere il corteo o ai propri membri di cantare le laudi¹⁶³. Da quanto emerge dai libri contabili e dalle fonti iconografiche, fino al 1530 era molto comune la presenza di un *ensemble* d'archi formato da un liuto, un'arpa e una viola¹⁶⁴, talvolta accostato ai *pifferi* e alle trombe anche all'interno delle processioni e dei servizi liturgici¹⁶⁵. Formazioni di questo tipo sono testimoniate anche dalla tela di Gentile

¹⁶⁰F. Sansovino, *Venetia* cit., p. 99.

¹⁶¹G. Guidarelli, "Le Scuole Grandi veneziane nel XV e XVI secolo: reti assistenziali, patrimoni immobiliari e strategie di governo", *Open Edition Journals*, 123:1 (2011). Consultabile online: <https://journals.openedition.org/mefrm/664?lang=it#bodyftn8> [Data di accesso: 10.01.2019].

¹⁶²Cfr. J. Glixon, *Far una bella procession: Music and Public Ceremony at the Venetian Scuole Grandi in Altro Polo: Essays on Italian Music of Cinquecento*, Sydney, The University of Sidney Press, 1989, pp. 148-175.

¹⁶³Originariamente i preti delle congregazioni usavano intonare dei canti gregoriani. Dal momento che nel XV secolo le esigenze musicali delle quattro Scuole Grandi esistenti all'epoca non potevano più essere soddisfatte dai confratelli esse vennero autorizzate dal Consiglio dei Dieci ad avvalersi di musicisti e cantori professionisti. Cfr. L. Boscarato, *Analisi* cit., p. 13.

¹⁶⁴Cfr. J. Glixon, *Music* cit., p. 199.

¹⁶⁵Cfr. R. Baroncini, *Contributo alla storia* cit., 1994, pp.136-185.

Bellini¹⁶⁶ raffigurante la processione della Croce in Piazza San Marco. Nel dipinto, originariamente commissionato dalla Scuola di San Giovanni Evangelista, i membri della scuola sono posti in primo piano mentre i musicisti sono divisi in due gruppi: a sinistra vi sono i cantanti ed il sopracitato *ensemble* composto da liuto, arpa e rebec mentre a destra vi sono le sei trombe d'argento ed i pifferi assieme agli standardi del Doge.

Le trombe erano utilizzate dalle confraternite veneziane in occasione di processioni e servizi sacri almeno dal 1470, periodo in cui a San Marco probabilmente già militava Zorzi trombetta da Modon. L'accostamento delle trombe ai *pifferi* nella Scuola Grande di San Marco risale al 1515:

Essendo sta per Missier Vettor Ziliol Vardian Grando et compagni principiata una devotissima usanza et a Dio gratissima, pari formiterque honorificha ala città nostra, nec non ala Scola nostra particulariter, zoè ogni prima domenega de chadaun mexe far una bella procession atorno el campo de S. Zuanne e Pollo, accompagnati dai frati della Giesia predicta, ac etiam da molti zentilhomini confradeli nostri ac etiam da i primarii de la Fraternita nostra. In la qual procession se porta del Legno Sanctissimo de la Croxe del Salvador nostro, Missier Jesú Christo, alias donato alla ditta nostra Scuola per el quondam Misser Ambruoso Contarini, come appar in la nostra mariegola coverta de veludo cremexin con le broche dorade. In la qual procession vien portato, come è detto el prefato Sanctissimo Legno suso uno soleretto con la ombrella aluminato de cere et acompagnato cum i cantadori nostri fino all'altar grando de ditta Giesia, et li se canta una messa solemne. La qual finita se retorna a la nostra Scuola cum tutte le predicta solemnità. Et desiderando el predicto Vardian multiplicar le preditte devotion, sí per salute delle anime di fratelli come per honorificentia de la Scuola--la qual de rason se diè exaltar sopra tutte le altre per esser la piú bella et sotto al titolo de missier S. Marco--el preditto Vardian et compagni hano terminato che sempre che ditta procession se farà neli soprascritti giorni, avente i cantadori soprannominati, debi etiam accompagnarne i trombetti et piffari. I quali al'andar et al tornar de la Scuola tal solemnità hac etiam a tutta la messa debano sonar sí de trombe e pifari, come de flauti et corneti I quali trombetti et pifari haver debiano per ogni fiata in simel caxo do di pizzoli, che sarà a rason de anno ducati 4 all'anno. Et cosí sono rimasti d'accordo con i soprascritti piffari i qual promettino attender et non mancar, et farà el debito suo.

I trombi e pifari sono li infrascritti:

Ser Bernardin, fio de Ser Bortolomeo, pifaro del Serenissimo
Ser Gasparo, fio de Ser Bernardo da Toregni
Ser Alvixe da Bassan di Maestro Jeronimo
Ser Ipolito de Ser Salvador¹⁶⁷

¹⁶⁶ Appendice, figura 2.16.

¹⁶⁷ F. Luisi, *Laudario* cit, p. 477, doc. 68.

Esonerati in un primo momento solo dai servizi della prima domenica del mese, trombe e *pifferi* non vennero più mantenuti in forma stabile dalla Scuola Grande di San Marco dal 1527. Per risparmiare denaro la scuola decise di impiegarli solo su base occasionale:

Che non si possa tener salariati, ne cantori solenni, ne sonadori.] Ritrovandosi nella Schuola nostra molte spese superflue e di poco frutto a quella, come è gli trombi et pifferi, che misser Vettor Ziliol nel suo primo guardianato tolse per il prime Domeneghe del meze solamente, con spesa di ducati 4 all'anno. Et nel secondo guardianato tolse cantadori soleni numero 3 con salario de ducati 8 all'anno per uno, le quali se adoperano solamente le prime Domenege di meze, et nelli giorni delle procession. Et havendo la Schuola salariati oltra di questi, Lorenzo, Polo, et compagni, che molte bene sono sufficientissimi per le Domenege ordinarie, come per avanti si soleva fare. Par che tal spesa di cantadori solenni sia superflua alla Schuola, perchè nel tempo delle procession con ducati 2 1/2 per volta si haverà 3 cantadori apresso Lorenzo, che faranno quello istesso che fanno questi salariati di fermo, et forse meglio, e non si spenderà più di ducati 7 o 8 all'anno tra tutti, dove a questo modo si vegnerà a sparagnar ducati 16 de cantadori et ducati 4 de sonadori, che in tutto farà ducati xx all'anno: cosa certo da far, et massime ne gli tempi senestri, che hora si ritroviamo. Et però: L'anderà parte, che io Domenego Ciera Guardian sopra ditto metto, che havendo io insieme con misser Andrea di Dominici Guardian da mattin cassati ditti cantadori per la libertà a nui nella creation sua concessa, come appar nel'altro notatorio in carta 108. Che de cetero alcun Guardian Grando ne da mattin non possi tuor piui cantadori solenni, ne sonadori, se primamente non sarà tolta licentia dalla Banca con li xiii. aggiunti, et confermata poi per il Capitolo General. Intendiandosi de cantadori salariati di fermo, ma havendo nelle procession di bisogno di 3 cantadori solenni, siano ritrovati per misser lo Guardian Grando et Guardian da matin un quel più avantazo che per conscientia loro li farà possibile di fare, como nel proemio di sopra è diachiarato. Sotto pena a chi contrafacesse a dicto ordine di pagar ogni cosa da li suoi propri over beni, et ducati x di pena, la qual se intendi esser de gli syndici nostri.¹⁶⁸

La Scuola Grande di San Marco non fu l'unica confraternita ad utilizzare anche le trombe. La loro presenza è riscontrabile infatti anche in altre scuole come la Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia. In un documento datato 1530 viene descritta una messa organizzata per la dispensazione delle doti alle figlie dei fratelli defunti:

Dovandosi in questo zorno far la dispensa delle novize fiole de fradeli morti de la Schuola per conto de la Comesaria del quondam Messer Alberto Grifalconi, justa el solito, et ratiunandose la Schuola nostra eser messa conzada et adornada per la solennità pasata de Madona S. Maria che fo a dí 8 del presente, non volendo el spatabile Messer nostro Vardian Paesti de dita Schuolla mancar de solenizar questo zorno ad laudem Beate Marie Virginis, se reduce a la Scuolla vestito si come fosse nelle prezendenti solennità et gratie el numero de li eletori de dite novize con molti de li prinzipali de la Schuola et assai popullo nel qual zorno eziam personalità li fo el Magnifico Messer Piero Zen Capo de Excellentissimo Consegio de X ad instantia de qual e de suo ordine fo ditto una Messa pichola la qual sua magnificentia alditte, da poi fu cantata una solene Mesa in canto con diachono et subdiachono, sonadori de trombe e pifari et corneti et eziam organo et cantadori, con universal satisfazion de tutti, et compitta la Messa se reduseno in lo Albergo de la Schuola et feze la elezion de le dite novize come qui de sotto apar anotado.¹⁶⁹

¹⁶⁸Il documento si trova in Scuola Grande di San Marco, Registro 18, Notatorio 3, 1526 -1538, fol. 4, a di x Febrer M.D.xxvi.

¹⁶⁹F. Luisi, *Laudario* cit., p. 500, doc. 32. È interessante notare che l'utilizzo di questi strumenti violasse la proibizione del Patriarca istituita nel 1528. Alcuni studiosi hanno supposto che in occasione di

Essendo la differenziazione tra *trombe*, *pifferi* e *cornetti* molto chiara, si può supporre che gli strumenti denominati con il termine generico *trombe* siano effettivamente delle trombe e non dei tromboni. Prima della seconda metà del Quattrocento i termini *tromba* e *trombetta* si riferivano generalmente alle trombe dritte lunghe o corte, alle trombe piegate o alle trombe da tirarsi. Nella seconda metà del secolo invece, il termine *tromba* iniziò ad essere utilizzato anche per indicare il trombone, rendendo così molto difficile la distinzione tra i due strumenti nella maggior parte dei documenti.

Data l'associazione all'ambito militare di trombe e tamburi, nel 1439 il Patriarca emanò un divieto contro l'uso di tali strumenti da parte delle Scuole Piccole. Tale proibizione potrebbe suggerire che l'impiego di trombe e tamburi fosse divenuto alquanto comune anche all'interno delle Scuole Grandi le quali, data la possibilità finanziaria, non avrebbero rinunciato alle proprie risorse strumentali¹⁷⁰. La gestione finanziaria delle Scuole Grandi in ambito musicale fu difatti oggetto di una forte polemica durante la metà del XVI secolo. Il malumore scaturì dall'idea diffusa che le risorse finanziarie fossero state indirizzate alla musica e al decoro delle confraternite piuttosto che all'assistenza dei più bisognosi. Sulla base di tali convinzioni, al fine di evitare sprechi di denaro, nel 1553 il Consiglio dei Dieci proibì l'assunzione dei cantanti e abolì l'unione¹⁷¹ costituitasi a San Marco. Le varie Scuole Grandi protestarono contro il regolamento assieme ai propri musicisti, i quali di contro si lamentavano degli stipendi troppo bassi, citando l'ingiunzione del salmo: «psallite Domino in cithara et voce psalmi in tubis ductilibus et voce tube cornee»¹⁷². In seguito il Consiglio dei Dieci annullò la proibizione imponendo solo una limitazione agli stipendi erogati ai cantanti.

Verso la metà del XVI secolo durante le processioni l'impiego dei gruppi d'archi iniziò ad essere sempre più frequente, a scapito dei fiati. Nonostante gli eventi di spicco venissero ancora celebrati in pompa magna, nel periodo dell'epidemia di peste del

questo particolare evento fosse stata richiesta al Patriarca una dispensa. Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 238.

¹⁷⁰Lo splendore della *caritas* veneziana e delle pie associazioni veniva pubblicamente ostentata anche attraverso la musica nelle processioni e cerimonie. Cfr. L. Boscarato, *Analisi* cit., pp. 12-14.

¹⁷¹Il tentativo di creare un'unione di cantanti pose le basi per le successive unioni, nate con la finalità di ridurre la concorrenza e il lavoro straordinario. L'unione più longeva fu quella degli strumentisti di Giovanni da Bassano. Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., 13.4.

¹⁷²*Ibidem*.

1630-1631 iniziarono a diminuire drasticamente le assunzioni dei musicisti. Dopo la fine della peste le poche occasioni di impiego si limitavano infatti alle feste patronali ed altre occasioni festive. Gli unici spettacoli sontuosi erano organizzati per le processioni degli eventi speciali come, dopo l'epidemia del 1575-1577, la celebrazione della pace tra Enrico IV di Francia e Filippo II di Spagna (1598). Per la celebrazione di tale evento la Scuola Grande di San Rocco fece sfilare alcuni carri allegorici. Uno di questi rappresentava la diffusione della Fama¹⁷³ attraverso un giovane elegantemente vestito che suonava «una tromba squarciata da guerra eccellentissimamente»¹⁷⁴ mentre gli altri erano allestiti in modo tale da rappresentare i continenti d'Europa, Asia, Africa e America. Nella descrizione di Giovanni Stringa¹⁷⁵ i tamburi non vengono menzionati ma l'associazione della tromba squarciata all'ambito militare è palese. Di seguito si riporta il testo della descrizione della processione:

Ma non tacerò anco di raccontare quai segni di allegrezza mostrarono questi Signori quando si hebbe certa nuova della felicissima pace seguita tra Henrico Quarto Rè di Francia, & Filippo II. Rè di Spagna l'anno 1598. imperoche havuta questa nuova, tosto il Prencipe, con la Signoria diede ordine tra le altre cose, che fosse fatta una solennissima processione per render gratie a Dio, che s'habbia degnato di far, che questi due così gran Regi della Christianità potentissimi difensori della sua Santa Fede, insieme si pacificassero.

Fù adunque ordinata simile processione per il giorno di Sant'Anna, Madre di Maria Vergine Santissima, che viene a 26. di Luglio. Nel qual giorno disceso in Chiesa il Prencipe con la Signoria, & udita Messa, che fu solennemente & molto per tempo cantata; poi che si fini alle 11. hore, si diede principio all'ammiranda processione nel modo qui sotto descritto. Era già stato dato ordine quale delle sei sehole [*recte*: schole] Grandi dovesse esser la prima, quale la seconda, & quale la terza, e così di mano in mano: e però comparendo prima la Schola della Misericordia co i soliti doppiieri d'argento, e di legno dorati innanti, si vidde dopò quelli un solaro, portato da diversi huomini, che havea di sopra una Donna viva, in habito signficante la Madre di Misericordia, che con l'ampio suo manto copriva figliuoli, & figliuole; & dietro à questo seguivano tre altri solari, carichi di nobilissime argentarie in varie forme: ne veniva dopò un'altro, nel quale vedevasi un'huomo con bellissimi abiti all'antica signficante Mosè, che da un Monte, ivi fabricato, faceva con la sua Verga scaturir dalla pietra viva acqua, con la quale cavò la sete al popolo d'Israel: questo era seguito da tre altri carichi d'argenti; & poi ne venne uno, dov'era una bellissima donna viva, riccamente ornata, che tenendo nelle mani una nuda spada, & bilancie, significava la Giustitia con le proprie insegne; poscia venivano tre altri parimente carichi d'argenti; e dietro uno con un'altra bellissima donna, mirabilmente adornato, con motto, che diceva

¹⁷³Si noti che l'associazione della tromba alla Fama era già stata utilizzata l'anno precedente per la celebrazione dell'incoronazione della dogaressa Morosina Morosini Grimani. Tale associazione è presente in numerosissime rappresentazioni come ad esempio ne *la personificazione della Fama* (1635-1636) di Bernardo Strozzi alla National Gallery di Londra, nel *Trionfo di Venezia* (1583) di Paolo Veronese nella Sala del Maggior Consiglio a Venezia, ne *L'allegoria del Podestà Vincenzo Dolfìn* (1647) di Giulio Carpioni al Museo Civico di Vicenza o nella *Glorificazione del Podestà* (1677) di Giulio Gabriel alla Rotonda di Rovigo.

¹⁷⁴Cfr. la seconda edizione di F. Sansovino, *Venetia* cit., p. 433.

¹⁷⁵*Ibidem*.

Mulier Amicta Sole;

E con un drago finto, che significava Antichristo, predetto, & figurato nell'Apocalisse da San Giovanni Evangelista; dietro alle quali erano portati tre altri d'argenti; e poi seguiva uno con un Padre Eterno in una Nuvola, al qual facevano oratione molti, tutti inginocchiati, tutti vivi, & riccamente ornati. Questo era seguito da tre altri pur d'argenti ripieni, & ad essi ne seguiva uno con una bellissima donna, figurata per la Pace, accompagnata sopra il solaro istesso da un meraviglioso, & nobilissimo concerto di liuti, che eccellentissimamente suonavano, & davano a tutti contento. Ne veniva dietro à quello un'altro con una artificiosa Fonte, portatile, la qual era situata in un monte, tutto composto di argentarie di molto valore, seguito da tutti li fratelli della Schola, i quali oltre le candele grosse di cera, che tenivano in mano, haveano anco in segno di letitia di questa Pace, & del nome della lor Schola una rama d'olivo per cadauno, che rendeva a'riguardanti una bellissima vista.

Dietro a questa Schola, comparve quella di San Marco, portante come la prima li suoi doppiieri d'argento, & dorati con l'insegne di essa; & dopò venne un solaro, nel qual era figurato una bruttissima stanza della Invidia; nella qual vi era una donna viva, figurata per l'istesa Invidia, di quella bruttissima, & attenuata faccia, che da dotti si dipinge: poi vi era un solaro di argenti, & immediate dietro veniva un'altra con una Chiesa, & una gran palla, figurata per il Mondo, à cui seguendo il solaro di argenti, n'era portato uno con alcune bellissime dongelle vive: l'una era figurata per la Pace, le altre destinate al suo servitio: dietro vi era il solaro d'argenti; & lo seguiva l'altro con due donzelle bellissime vive, l'una figurata per la Giustitia con la sua spada, & bilancie, l'altra per la Pace con le sue insegne; le quali due si baciavano: con un motto di lettere sotto a' piedi loro, che diceva:

Iustitia, & Pax osculatæ sunt:

Et dietro poi era un'altro d'argenti: poscia seguiva un'altro con una bella donna, figurata per la Fede, con le sue insegne, che tal la dimostravano; & era questo seguito da un'altro d'argenti, & esso da quello, nel quale era San Marco con la Chiesa, cioè due figure, che ragionavano insieme; poi seguiva uno di argentarie, & in fine molti altri con reliquie di Santi, col suo guardiano, & capi, & con la sua compagnia di Fratelli di schola, con molte belle argentarie, accommodate in guisa di tante piramidi, & con le sue candele in mano in molto numero.

La terza schola fu quella di Santa Maria della Charità, con molti doppiieri d'argento in più numero dell'altre, & di legno dorati, con le sue solite insegne. Questa portava otto solari di santissime reliquie nobilissime, tra quali vi era del vero legno della Santissima Croce di Christo, tre spine della sua corona, che portò al tempo dell'asprissima sua passione; un pezzo della vera colonna, dove da gli Hebrei fu battuto; Un pezzo della vera sua Santissima Veste inconsutile, e molti ossi di Santi martiri, & non martiri, & tra un solaro, & l'altro di questi erano sei grossissime torcie accese; poi veniva un solaro con una bellissima Donna, attornata da molti figliuolini bellissimi, de' quali n'haveva anco in braccio, ch'era figurata per la Carità, riccamente ornata: Seguiva poscia uno con un Sansone vivo, che tenea la mascella dell'asino in mano, & di sotto a' suoi piedi havea molti Filistei uccisi: lo seguiva un'altro con la bellissima Regina Saba, che visitava il Rè Salomone, figure vive, à meraviglia ornate di habiti ricchissimi; & dietro veniva quello, sopra il quale vi era una ammiranda donna di bellezza, figurata per la famosa, & bella Iudith, che haveva la scimitarra nuda in mano sanguinata, & haveva tagliata la testa ad Oloferne, & vi era con mirabil industria, & artificio fabricato il letto, dove dormiva esso Oloferne, nel quale vi era un'huomo, che pareva senza il capo, con molto sangue sparso in terra, & sopra i lenzuoli, & la sua testa era in un bacino, il qual'era d'un'huomo vivo, ma con tal meraviglioso artificio coperto il corpo, che non si vedea altro, che il capo, che pareva del decapitato Oloferne nel bacino, quale era diviso in due parti, per pigliar in mezzo il capo del vivo, che à punto pareva il morto, cosa, che faceva stupir ogni uno di tanto artificio.

Dopò veniva un solaro con un figliuol vivo, significato per San Vettore, tormentato sopra una grande Ruota in presentia d'un giudice, & satelliti, tutte persone vive, ivi benissimo situate, & con habiti conformi allo stato, & grado, che si vuol significar di cadaun di loro; & dietro seguiva il

solaro, che portava prima Mosè con molto popolo Hebreo, nel luogo, che dice la scrittura, AD AQUAM CONTRADICTIONIS; accompagnato dalle tre Virtù Theologiche, & dalle quattro Cardinali, tutte figure vive ornatissime, & dietro a questo seguiva una Nave, tutta formata di ricchissimi argenti, & parte dorati, nella quale v'era la Santa Chiesa, e molte donzelle di Martirio di sette fratelli. Questo era seguito da uno elefante, a meraviglia fabricato, che haveva sopra il dorso un gran castello con un motto dentro. Venivano dopò molti altri solari, & piramidi d'argenterie, & il Guardian Maggiore, e capi della Schola col resto delli fratelli di quella in gran numero, con le sue candele in mano accese.

La quarta schola fu di San Theodoro Martire, adornata di molti doppieri d'argento, & di legno dorati, come con le sue insegne similmente dorate, & dopò seguivano due Reliquiarj bellissimi, circondati da molti lumi, a' quali seguiva il solaro con San Theodoro armato d'arme bianche, d'argento con un serpente finto, e quattro putti; dopò veniva uno d'argenteria ricchissimo; & dietro un'altro con una bellissima donna viva, con abiti, & armi in monte sotto à i piedi, significante la Pace; poi un'altro con infinite catene d'oro di grandissimo prezzo; & quello à dietro rappresentava la Temperantia viva, & bellissima con abiti ricchissimi; dapoì succedeva un'altro con molte santissime reliquie di Santi, tutto addobbato di catene d'oro di grandissima valuta; dietro al quale si vidde venir un'altro con una bellissima Vergine, viva, intitolata per Venetia, accompagnata dall'alicorno, & elefante finti; ma vestita riccamente con gioie, perle, & ori in quantità [RECTE, quantità].

Veniva poscia dietro ad essa un'altro parimente d'argenterie carico; & poi un'altro con un'altare, & con Santa Maria Maddalena viva, adornato di molte reliquie; & dietro un'altro bellissimo ripieno di argenti; à cui seguiva quello dell'Abondanza, ch'era una bellissima giovane, sedente sopra una Sede ricchissima, attornata da molti frutti, spiche di formento, & altro, che così si faceva conoscer per tale: poi seguivano uno di argenterie, & immediate era portato dietro un'altro, che teneva quattro bellissime giovani, ricchissimamente ornate, significanti le quattro Virtù Theologiche, & seguendo un'altro solaro d'argenti, venne quello, dove sedeva Iddio Padre Eterno, & stava sopra la palla del Mondo, & à i piedi di quella erano cinque valenti Musici, che cantavano con somma melodia, ringratiando sua Divina Maestà della Pace, data à questi due Rè: poi veniva un solaro tutto dorato con una figura alta d'argento di San Teodoro, à cui seguivano il Guardian Maggiore, & Capi della Schola, col resto de' suoi fratelli con le candele accese in mano, come l'altre.

La quinta Scola fu quella di San Rocho, con li suoi doppieri d'argento, & dorati, con l'insegne come l'altre: poi n'era portato dietro un solaro d'argenti, & di oro ricchissimo; poi seguiva un'altro sopra il quale vi era il Papa vivo in habito Papale con la sua Mitra bellissima [SIC] in testa, il quale teneva, stando in una Sede ben addobbata di seta, & oro, le mani giunte, ringratiando Iddio, che l'haveva essaudito di questa santa Pace tra essi due potentissimi Rè di Francia, & Spagna, quali avanti sua Santità inginocchiati, erano figurati da due giovani con le corone regali in testa, & armati d'arme bianche, & havendo un mondo in mezzo, si abbracciavano, come fatti amici; seguiva un gran solaro di argenterie, & immediate era portato sopra un'altro un giovane bellissimo, che haveva un piè sopra il Mondo, & l'altro, come in aria, & non cadeva, riccamente vestito, & suonava una tromba squarciata da guerra eccellentissimament, intitolato per la Fama, che andava per tutto il Mondo: Veniva seguendo un solaro di argenti, e poi quello, dove sedeva una giovane bellissima sopra un toro finto di legno, ma coperta d'una pelle taurina con le corna tratte dal vivo, & haveva sopra a' piedi un moto, che diceva:

Exultat Europa:

Dietro alquale caminava uno di argenti, & poi il solaro dell'Asia, che era una donna sopra un Camello finto al naturale con moto, che diceva:

Asia pavet;

Poi veniva un'altro d'argenti; & seguiva quello dell'Africa, che era una donna nera sopra un Cocodrillo sedente, vestita al modo, che tal figura è rappresentata dal pennello de' Pittori de' nostri

tempi, con un moto sotto, che diceva:

Africa sperat;

Et poi un'altro d'argenti; qual era seguito da quello, dov'era un Demonio, uscito da una grande caverna, con molti serpi in testa, & nelle mani, il qual si lagnava, e disperava di questa pace. Veniva poi il solaro dell'Americha, figura di donna viva, sedente sopra uno rivovente, vestita come s'usa in quei paesi, ma riccamente con tal motto;

Laetatur America;

Dopo veniva un solaro d'argenti, & indi seguiva un'altro d'una bella Pace, che era una giovine bellissima, vestita riccamente in abiti, che tale la significavano, con la favilla di fuoco, che abbruciava l'armi della guerra, e davanti à lei prostrata vi era una figura d'un giovane vivo armato tutto, fuor che la testa, il qual tenea una scimitarra in mano, intitolato per la guerra, & havea la faccia ferita fintamente, & cruentata di sparso sangue.

Seguiva un solaro d'argenti, & poi la Giustitia, che era una bellissima giovine con ricco habito, essa significante, con la spada ignuda in mano, & le bilancie con tal motto:

Iustitia ultrix;

Un'altro ne seguiva d'argenterie; & poi quello dell'Abondanza, adobbato d'infinita copia di frutti, sopra di cui, era un'altra giovane bellissima, vestita riccamente con un motto, che diceva:

Annonæ copia;

Un'altro carico d'argenti veniva; Et dietro un'altro d'un giovane, che batteva danari molti con un motto, che diceva:

Divitiarum affluentia;

Ne veniva poscia portato uno altro con una bellissima giovane intitolata l'Industria, adornata, & cinta da mille belle inventioni di cose, eða significanti, insieme con una nave al naturale, con un motto, che diceva:

Industria Fœlix:

Poi un'altro d'argenti, & quello della Allegrezza, che era una bellissima dongella, che sempre rideva, con motto, che diceva:

Hilaritas publica;

Et fu in questo notato da i riguardanti come cosa allegra, e ridicolosa, che mentre questa giovane voleva esequir l'ordine, datoli da i superiori di rider fintamente, conveniva per forza rider di vivo cuore, invitata à questo da molti, & da infinite donne, che veduta tal figura, & il suo carico, ridevano di gran voglia, in modo che bisognava per forza alla giovane rider molto più di quello, che havria fatto da per se: Seguivano poi quattro Reliquiarj bellissimi accompagnati da lumi, & argenti infiniti.

Finita questa, comparve la sesta schola di San Giovanni Evangelista, con li suoi soliti doppiieri d'argento, & inaurati, & con le sue bellissime insegne; & dopò vennero li sette peccati mortali in un solaro, tutte figure vive, con tal motto;

Ex peccatis;

Un'altro con molti huomini, d'habiti diversi, con tal motto;

Hominum:

Poi uno con la figura della guerra, piena d'armi, & d'instrumenti da guerra con tal motto;

Bellum cuius causa:

Un'altro con una figura intitolata per la terra confusa, con mille effetti ingenui significanti tal confusione, con motto, che diceva;

Confusa terra;

Poi un solaro con un Nettuno vivo, sopra un bellissimo carro Marino, tirato da due finti pesci, con tal motto:

Confusoque mari,

Seguiva poi un'altro con una figura al naturale d'una tremenda morte, con molti huomini morti, & distesi à i suoi piedi, con tal motto:

Mors triumphat in mundo;

Uno altro solaro, dove un'huomo metteva fuoco in diversi castelli, & terre, ivi figurati con tal motto:

Ob quod incendium;

Seguiva un'altro con una giovane viva, figurata per la rapina, con molta compagnia d'huomini, con motto:

Hominumq; rapinas,

N'era portato dietro a questo uno con una palla del Mondo grande, cinta da quattro furie infernali, che havevano serpi in testa, & nelle mani, con motto, che diceva;

In manibus furiarum cadit:

Gli seguiva quello, dove era una bellissima giovane riccamente vestita con la Croce, & Calice in mano, intitolata per la fede, con tal motto;

At firma fides:

Un'altro di molti fedeli, che pregavano Christo, con tal motto:

Et fidelium orationes operantur:

Un'altro, dove si vedeva che Christo mandava un bellissimo Angelo, con tal motto:

Quod Christus Angelum mittit:

Un'altro con la pace figura viva riccamente vestita, e attorniata da infinite arme bianche in monte tutte confuse, con tal motto:

Ad reponendam Pacem in universo;

Un'altro con una figura, significante l'Allegrezza con tal motto:

Ex qua cum gaudio permanebit in terris,

Un'altro con un'altra figura viva di bellissima donna, intitolata la Ricchezza, tutta vestita d'oro, & attorniata da molte ricche cose con tal motto:

Et divitiarum religiosè, & iustè.

Finito di passar questi venivano quindici solari carichi di varie argenterie nobilissime di grandissimo prezzo; poi due Reliquiarj accompagnati da molti lumi, & seguivano il Guardian Grande, e Capi della schola, con tutti gli altri fratelli, con große candele di cera, accese in mano.

Queste furono le sei schole grandi della Città di Venetia, solite venir alle pubbliche processioni, & specialmente in tal occasione d'una tanta Pace, & allegrezza universale. Volle per settima in numero comparire in processione un'altro, che fu quella del Santissimo Rosario posta in Chiesa delli Padri de i Santi Giovan, & Paolo, la qual comparse con tre bellissimi Reliquiarj, attorniata da molti lumi davanti, & da dietro; poi venne un solaro con quattro figliuoli, che cantavano musicalmente in lode della pace; seguì un'altro con l'Imperatore, che haveva à piedi un Moro ucciso da uno, che li stava in pie di innanzi con uno grandissimo spadone, & uno, che pregava Dio, con tal motto:

Exaudiat te Dominus in die tribulationis:

Un'altro con due Fratini, vestiti uno in habito di San Domenico, l'altro di San Francesco, che si davano la mano, con un motto:

Stemus simul, quis contradicet nobis?

Un'altro co'l Papa in habito Papale, inginocchiato davanti ad un Crocifisso, tenuto da due Angeli, con li due Rè Franza, & Spagna dietro le spalle, che si davano la mano, con un motto, che diceva;

Exaudita est oratio tua.

Un'altro, dove era un S. Giacinto vivo, che faceva oratione all'Altare davanti la Regina del Cielo, con un motto detto da lei:

Gaude fili Iacinte, &c.

Si come è descritto nel suo Altare, vita, & miracoli; Un'altro con le tre individue persone della Santissima Trinità, con una bianchissima colomba, che guardava hora il padre & hora il figliuolo, un'altro con tre giovani, che sonavano uno con spinetta, l'altro con viola da gamba, e l'ultimo con violino i quali facevano una musica eccellentissima in modo di ringratiare Dio di questa Santissima Pace; & dopò seguirono li Padri Dominicani; poi tutti li Padri regolari di tutta la Città secondo li loro ordini, de i quali molti portavano infinite, e belle reliquie in mano, circondate d'oro, & d'argento, vestiti di ricchissimi Piviali, con lumi in mano, & dietro seguì tutto il clero di Venetia, cantando tutti il TE DEUM LAUDAMUS; innanti l'altar grande, & portando anch'essi molte reliquie, che lunga cosa saria à raccontar tutto.

Dopò il clero si levò il Capitolo de i Canonici di Chiesa, col Prelato loro, detto Primicerio, ornato de i sacri abiti Pontificali, il quale caminava † dietro la miracolosa Imagine di Maria Vergine, dipinta da San Luca, coperta di ricchissima ombrella portata da sei Cavalieri Nobili Veneti, con grandissima riverenza, & divotione.

Et passati tutti questi, si mosse la Corte del Prencipe, secondo li soliti ordini, & con pompa, & maestà, s'incaminò dietro la persona sua, vestita d'argento, accompagnata dalli soliti Ambasciatori di Prencipi; & seguita da i Procuratori di San Marco, dalla Signoria, e dal Senato, quali fatta l'istessa strada delle schole attorno la Piazza, se ne ritornarono tutti prima in Chiesa di San Marco, poi al Palazzo Ducale; & così si diede fine alla processione.

Le quali cose riuscirono tutte eccellentissimamente, senza confusione, ò strepito alcuno; & fu cosa notabile, che tutti quei fanciulli, & dongelle de i solari, ebequirono à punto gli ordini impostili; facendo tutti quegli atti, & gesti, che rappresentano le figure, & historie, con bellissimo, & facil modo.

Dove di tanto numeroso popolo, che à sì grandissimo, & magnifico spettacolo comparse, non fu per uno, che restasse scontento, ò biasmasse alcuna delle predette cose, ò rappresentationi.¹⁷⁶

2.7 Trombe e pifferi nelle manifestazioni delle Scuole Piccole

Il termine Scuola Piccola venne utilizzato a Venezia per indicare tutte quelle congregazioni che non erano Scuole Grandi. Nel periodo che va dalla fondazione delle prime confraternite nel XIII secolo alla caduta di Venezia alla fine del XVIII secolo nella città erano in attivo circa quattrocentocinquanta Scuole Piccole¹⁷⁷, ciascuna con un proprio scopo, organizzazione e funzione. Dagli statuti dei diritti e dei doveri degli aggregati delle varie scuole emerge in modo molto chiaro come gli interessi in campo artistico fossero coltivati con grande entusiasmo. Dalla *mariegola*¹⁷⁸, che costituiva assieme alla conclusione di un accordo con una chiesa ospite una delle prime azioni necessarie per la fondazione di una confraternita, emerge talvolta l'attenzione e la cura per la qualità delle esecuzioni musicali. Non poche volte, infatti, i limiti delle spese che la scuola poteva affrontare nell'organizzazione delle cerimonie e celebrazioni erano indicati dagli statuti. Nella *mariegola* della scuola della Beata Vergine della Pietà nella chiesa di San Silvestro e in quella della scuola di San Teodoro si trovano delle indicazioni precise sulle spese da indirizzare alla musica:

Item volemo, et ordinemo che nel giorno, che si farà la Festività della Madonna nostra di Pietà, sia cantata la messa con cantori, et organo, et che il Guardian, che sarà di tempo in tempo possa spender per far detta Festa delle danari della nostra scola ducati diece et non di più.¹⁷⁹

nel giorno della festività di San Teodoro debba mandar doi soleri da San Marco a Rialto. Sopra uno dei quali sia posto uno vestito da San Teodoro con il drago, e sopra l'altro un angelo, che invita le persone alla festa. E siano essi soleri mandati con trombe e pifferi, e possa cada un Gastaldo spender di quello della Scuola L.10 di più di quello li ordine la Maregola, che sono L.8 in tutto.¹⁸⁰

¹⁷⁶Ivi, pp. 432-438.

¹⁷⁷Le Scuole Piccole non erano ovviamente attive tutte insieme. Cfr. E. Quaranta, *Oltre San Marco* cit.

¹⁷⁸Il termine *mariegola* deriva dal latino *matricula* o *regola madre*. Era lo statuto dei diritti e dei doveri degli affiliati alle libere associazioni di arti e mestieri o a quelle a scopo devozionale. Cfr. R. Zipoli, *Marco Foscarini: una scuola pubblica a Venezia*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 162-163.

¹⁷⁹J. Glixon, "Far il buon concerto: Music at the Venetian Scuole Piccole in the Seventeenth Century", *Journal of Seventeenth Century Music* 1:1 (1995), nota 13. Disponibile online <https://sscm-jscm.org/v1/no1/glixon.html#FN13> [Data di accesso: 20.11.2018].

¹⁸⁰E. Quaranta, *Oltre San Marco* cit., p. 146.

Mentre alcune scuole si attenevano scrupolosamente alle restrizioni economiche imposte dalla *mariegola* altre, come la scuola di San Teodoro, sforavano le spese previste al fine di ingaggiare musicisti migliori. Questo fu uno dei motivi per cui tra Quattro e Cinquecento si iniziò a permettere ai tre funzionari della scuola di contribuire al finanziamento e all'integrazione dei fondi. Lo statuto della scuola della Trinità prevedeva un tetto di otto ducati che, grazie alle sovvenzioni dei funzionari¹⁸¹, poteva essere abbondantemente sfornato. Dati i pagamenti a musicisti del calibro di Giovanni Croce, Baldassarre Donati, Gerolamo da Udine, Vincenzo Bell'haver e Giovanni Gabrieli, la qualità musicale della scuola della Trinità doveva essere molto alta. Anche la scuola di Santa Maria dei Mercanti era molto legata alla qualità musicale, dal 1506 il suo *ensemble* vide difatti la partecipazione molto frequente di alcuni membri del complesso dogale¹⁸².

Anche le scuole a scopo devozionale facevano riferimento ad un proprio santo patrono, rappresentato sull'altare della chiesa associata. Sebbene per designarle venisse utilizzato il termine *Piccole* non tutte queste confraternite corrispondevano letteralmente a tale appellativo. In molti casi effettivamente il numero di aggregati superava anche i limiti legali¹⁸³ fissati dal Consiglio dei Dieci per le Scuole Grandi. La scuola di Sant'Orsola, oltre ad essere dotata come le Scuole Grandi di una sala riunioni esterna, contava ad esempio circa ottocento affiliati¹⁸⁴. In occasione della vigilia e della festa del santo protettore, nel 1516 e nel 1517 vennero inoltre pagati sei trombettisti e pifferi per suonare sia durante la messa che nella processione da San Marco a Rialto¹⁸⁵.

I benefici offerti ai membri delle Scuole Piccole erano anche di tipo spirituale e comprendevano solitamente una messa funebre, la sepoltura della salma e le commemorazioni per l'anniversario del defunto, considerate essenziali per la salvezza

¹⁸¹Talvolta si arrivò ad una spesa di ventiquattro ducati, interamente finanziata dai tre funzionari della Scuola. Anche più avanti, nel 1641 e nel 1642, la Scuola di Santa Caterina da Siena utilizzò delle ingenti somme di denaro per la musica. Cfr. J. Glixon, "Far il buon concerto" cit. 133-136.

¹⁸²Cfr. J. Glixon, *Con canti et organo: Music at the Venetian scuole piccole during the Renaissance*, Pinnewood, Harmonie Park Press, 1997, p. 130.

¹⁸³Il limite era stato fissato ad un massimo di seicento membri. Cfr. B. Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice: the Social Institution of a Catholic State, to 1620*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1971, p. 86.

¹⁸⁴Molto interessante è la descrizione della festa svoltasi in occasione della vigilia della festa di Sant'Orsola. Cfr. E. Quaranta, *Oltre San Marco* cit., pp. 143-144; J. Glixon, *Con canti* cit., p. 128.

¹⁸⁵Le processioni delle Scuole a San Marco e a Rialto erano molto frequenti. Cfr. E. Quaranta, *Oltre San Marco* cit., pp. 143-144.

dell'anima. Tali confraternite non erano frequentate solamente dal ceto medio risedente nelle vicinanze della chiesa a cui era associata la scuola ma talvolta anche da nobili. Le occasioni religiose che coinvolgevano gli affiliati erano solitamente limitate alla commemorazione del santo patrono ma potevano includere anche i festeggiamenti per altri eventi come per la prima domenica di ogni mese o per alcune funzioni settimanali. Differentemente delle Scuole Grandi, che comprendevano frequenti processioni pubbliche e servizi regolari nella chiesa o nella scuola stessa, le Scuole Piccole non erano così impegnate. Le cerimonie più importanti infatti avevano per le Scuole Piccole dei costi troppo alti. Come si nota nel protocollo della processione patronale della scuola di San Giovanni Battista e Sant'Ambrogio dei Milanesi (1420) tali spese erano impiegate anche per il pagamento dei musicisti:

çiaschaduno scolaro e fradello de la dita Scuola lo qual si serà in Venexia [...] si se debia esser con uno bello modo e costume ordenado, e assunarse in la Ruga di Millanisi, e là avere uno çiroto de çiera in mano e poi partirsse de la dita Ruga con quatro trombe e trombete e nachar(i)ni, con do çiamelle, e con tanta solennitade e festa quanto plu se po' secondo che parerà a li diti priori e degani che serà in quello ano; e vegnire a la dita capella de la dita nostra Scuola, çioè de miser Santo Çiohane Batista e de miser Santo Ambroxo Confessore, posta in gixia de madona Santa Maria delli Frati Minori, e là fare la nostra offerta ordenada mentre a la messa de la nostra Scuola [...]¹⁸⁶

Tra gli strumenti più utilizzati vi erano tromboni, pifferi, trombe, trombette e naccarini. I naccarini, testimoni del contatto arabo tramite i commerci e le Crociate, furono tipici delle processioni del XIV secolo e vennero coinvolti frequentemente anche nei servizi liturgici della fine del XV secolo. L'associazione delle «quatro trombe e trombete»¹⁸⁷ ai *nacharini* presente nella mariegola della scuola dei Milanesi potrebbe suggerire che le trombe utilizzate fossero state di diverse dimensioni. Il termine *tromba* si sarebbe potuto riferire appunto sia a degli strumenti dritti e lunghi che a delle trombe da tirarsi mentre *trombetti* a degli strumenti dritti e corti oppure a delle trombe piegate e quindi visibilmente più piccole.

Molto probabilmente gli strumenti menzionati con il termine *tromba* nei documenti¹⁸⁸ risalenti a questo periodo storico dovrebbero riferirsi a delle trombe e non

¹⁸⁶Ivi, p. 147.

¹⁸⁷Mariegola della scuola dei Milanesi, Venezia, Archivio di Stato, monastero di Santa Maria Gloriosa dei Frari, b. 100, n. 1.

¹⁸⁸Cfr. L. Cellesi, *Documenti per la storia musicale di Firenze*, «Rivista musicale italiana», 35, (1928), pp. 562-581.

a dei tromboni. Nelle liste dei partecipanti alle attività musicali delle scuole tra il 1373 ed il 1613 il termine *trombone*¹⁸⁹, che dalla metà del XV secolo era definito dalla parola latina *tubicinone*¹⁹⁰ non appare infatti distinto dai gruppi di *trombetti* e *pifferi*¹⁹¹, *trombe*, *pifferi* e *nacharini* e *cantori* e *suonatori* proprio perché veniva annoverato sotto il termine generico di *pifferi*. Fonte di grande ambiguità questo termine venne impiegato dalle scuole per indicare i gruppi composti da ciaramelle, cornetti e tromboni a cui potevano unirsi anche altri strumenti come cornamuse e flauti: «ac etiam a tutta la messa debano sonar sì de trombe et pifari, come de flauti et corneti»¹⁹². Questi gruppi di pifferi venivano categoricamente distinti dai gruppi di trombe, definiti dai termini *trombe*, *trombette*, *trombettini*, *trombecte* o *trombectini*:

adunati, et congregati tutti per dovere fare la festa de Santa Maria de Gratia in la Glexia¹ de Sant'Eustachio, la qual festa viene a mezzo agosto, e per dovere accrescere et multiplicare la scola si mettemo soldi diese per borsa ciascaduno de noi, e di questi dinari femo principio, e si togliono due trombe, due pifferi, e uno naccharino per honorare la detta festa, e del resto de denari principio de fare uno pasto.¹⁹³

Un esempio molto interessante circa l'utilizzo della tromba si trova nella celebrazione della Pentecoste della Scuola dello Spirito Santo. Nel 1691 essa salariò di fatto un coro di dodici cantanti, tre organisti, un violone, due viole da gamba, quattro violini, quattro viole, due cornetti una tiorba ed una tromba tutti provenienti dalla cappella marciana:

Che sia obligato esso Maestro di Capella di far cantare a tutte sue spese nelle tre feste delle Pentecoste ogni giorno, le solite hore Messa et Vespero, cioè la prima festa con dodeci musici de' migliori della Capella di San Marco, che saranno tre soprani, tre contralti, tre tenori, e tre bassi [sic], con tre organi, un violon, due viole, quatro violini, quatro violette, due cornetti, una tiorba, et una tromba, et che anco detti sonatori habbiano ad essere de' migliori della sudetta Capella. Et nelle altre due feste susseguente vi doveranno esser delli sudetti musici parte otto, et sonatori il terzo di meno del primo giorno. In tutte le sudette tre messe vi gabbiano ad essere li Mottetti e Sonate solite praticarsi.¹⁹⁴

¹⁸⁹Cfr. R. Barclay, *Design, Technology and Manufacture Before 1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 25-26; D.M. Guion, *The Trombone: its History and Music*, s.l., Scarecrow Press, 2010.

¹⁹⁰Dal XV secolo il termine *trombone* frequentemente si trova espresso dalla parola latina *tubicinone*. «Cum duobus sotiis et uno tubicinone, vulgariter detto trombone, in quantum dictus magister habere possit dictum trombonem, in pyffaros et pro pyffaris palatii magnificorum dominorum» Cfr. F. D'Accone, *The Civic Muse* cit., p. 555.

¹⁹¹Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., 14.7.

¹⁹²R. Baroncini, "Se canta" cit., p. 341.

¹⁹³Mariegola della Scuola della Beata Vergine Assunta, Venezia, Archivio di Stato, Provveditori di Comun, Registro R, f. 105.

¹⁹⁴Venezia, Archivio di Stato, *Notatorio 1679-1701*, cc. 110-111.

Data l'accuratezza nella descrizione dei singoli strumenti anche qui il termine *tromba* sembra non si riferisca in alcun modo al trombone. Nonostante potenzialmente il trombone avrebbe potuto costituire con i cornetti un *ensemble* di pifferi, in questo periodo i cornetti iniziarono a non essere più utilizzati. La tromba inoltre, citata nella lista successivamente alla tiorba, a San Marco era già utilizzata¹⁹⁵.

Come si può notare gli *ensemble* composti da strumenti a fiato erano impiegati molto frequentemente all'interno delle confraternite. La scuola del Venerabile Sacramento, con sede nella chiesa di San Giuliano, stipendiava appunto dal 1502 i musicisti per la festa del *Corpus Domini* mentre la scuola di San Teodoro organizzò nel 1490 una grande processione accompagnata da trombetti e *pifferi* per celebrare il passaggio a Scuola Grande. Al fine di ridurre le spese e le responsabilità dei singoli funzionari, nel 1626 alcune scuole decisero di aumentare il numero dei funzionari da tre a sei e di tagliare le spese. La scuola della Beata Vergine Assunta di San Geremia, tradizionalmente legata alle esecuzioni musicali, per ridurre i costi di mantenimento nel 1626 licenziò il cantante Zuanne Arzignan¹⁹⁶ ed il trombonista dell'*ensemble* strumentale, giudicati degli elementi superflui. Le monache del convento dello Spirito Santo rimproverarono all'omonima scuola l'inadeguatezza delle celebrazioni in occasione della prima giornata di Pentecoste da cui erano stati esclusi i musicisti:

Et una volta già pochi anni volevano far cantar la messa granda [...]. ma con così poca solennità et musica, che causò più tosto derisione che devotione, se bene havevano incaparati, et apparecchiati, e pronti li migliori musicisti della Città, si da voce, come da instrumenti, come è antico costume, et per disprecio non volse il guardian di quel anno lasciar far la musica solita et ordinaria, ma li fece tacee, se ben poi li dui di seguenti, havendo egli dormito su quella sua opinione, si fece in chiesa la musica consueta delli altri anni.¹⁹⁷

Verso la metà del XVII secolo la musica iniziò a diventare un mero intrattenimento, perdendo in parte la funzione devozionale. Per porre rimedio alla

¹⁹⁵Una lista di pagamento attesta il nome di Alessandro Fedeli nel 1664 e quello di Lunardo Laurenti nel 1689. Il documento si trova presso Procuratori di San Marco de supra, Chiesa, b. 91. proc. 208. Il documento è citato in s.n., *Fiati: II Sezione Antichi Libri e strumenti moderni*, p. 53, elemento n. 29. Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota 226.

¹⁹⁶Zuanne Arzignan, operativo anche presso la Scuola Grande di San Rocco attorno al 1641, fu membro della Cappella della Basilica di San Marco dal 1600 al 1620. Cfr. J. Glixon, "Far il buon concerto" cit., nota n.17. disponibile online <https://sscm-jscm.org/v1/no1/glixon.html#FN13> [Data di accesso: 20.11.2018].

¹⁹⁷J. Glixon, *Con canti* cit., p. 132.

situazione, su consiglio delle autorità clericali, il governo emanò nel 1639 un decreto straordinario con l'intento di regolare la musica in tutte le confraternite:

L'illustrissimi Signori [...] Proveditori di Comun, havendo dall'espositiione fatta per parte della Corte Patriarcale de questa Città conosciuto quanto con zelo proprio di Christiana religione si procurir di ridur le musiche solite farsi nelle solenità festive a quella regola decorata e devota che ben corrisponda alla Pietà publica, mentre massime sono passati per gli abusi a tal segno che non sono ne gl'habiti de musici medemi ma etiamdio negl'instrumenti musicali et nelle parole che si cantano si vede anzi riguardarsi il diletto de gli ascoltanti che la divotione, alla qualle è ordinato l'instituto pio di simili solenità. Hanno li Signori Illustrissimi, confirmandosi con la religiosa applicattione della corte medema patriarcale, ordinato che in avvenire siano tenuti li guardiani, gastaldi, e ogni altra sorte di capi delle dette scole all nostro magistrato soggiete, nelle solenità di musiche non permettere che siano usati instrumenti se non gli ordinarii usati nelle Chiese, astendendosi particolarmente dal uso di instrumenti bellici, come sono trombe, tamburi, et simili più acomodati ad usarsi negli esserciti che nella casa di Dio, similmente obligandosi medesemente a fare che li musici tutti, così ecclesiastici come secolari, vadano vestiti con le cotte, habito proprio da usarsi nelle Chiese, et finalmene a non permettere che in esse musiche sia fatta trasposittione di parole, overo cantate parole inventate da nuovo e non descritte sopra libri sacre, salvo che all'Offertorio, all'Ellevattione, et doppo l'Agnus Dei, et così ali vesperi tra li salmi, si possano cantar motteti di parole pie et devote, et che siano cavate da libri sacri, o auttori ecclesiastici sopra il qual particolare potranno et dovranno quelli che non havessero cognittione bastevole ricever l'instruttione da Reverendi Parochi, et sacerdoti delle chiese, o altre persone inteligenti, sotto pena che per caduna volta contravenendo di ducati 25 [...]¹⁹⁸

Nonostante l'emanazione del decreto alcune confraternite come la Scuola dello Spirito Santo continuarono a sfiorare le spese previste dai propri statuti e ad impiegare gli strumenti come trombe e tamburi¹⁹⁹. La presenza degli strumenti legati all'ambito militare nelle celebrazioni sacre così come lo spreco di denaro continuavano ad essere una costante. In occasione della sua festa patronale la scuola di Santa Caterina di Siena, solita spendere cinque ducati, nel 1630 ne spese trenta²⁰⁰ e, negli anni 1641 e 1642, persino quarantotto ducati. Tale somma venne effettivamente utilizzata in gran parte per pagare il maestro Natale Monferrato²⁰¹, che diverrà di lì a breve maestro di cappella a San Marco. Le ingenti spese indirizzate ad un unico maestro, piuttosto che ai singoli esecutori o a compagnie di musicisti e cantanti, erano giustificate dal fatto che questa figura avrebbe dovuto provvedere interamente all'organizzazione musicale, non solo componendo i lavori da eseguire ma anche convocando personalmente gli esecutori.

¹⁹⁸J.H. Moore, *Vespers* cit., pp. 278-279.

¹⁹⁹Cfr. J. Glixon, *Con canti* cit., p. 134.

²⁰⁰Cfr. J. Glixon, "Far il buon concerto" cit., nota n. 19.

²⁰¹Cfr. J. Glixon, *Con canti* cit., p. 136.

2.8 La tromba nell'opera veneziana

La città di Venezia era uno dei principali poli di sviluppo e diffusione del teatro d'opera. Essa fu infatti la prima ad ospitare un teatro pubblico destinato ad un pubblico pagante: il teatro di San Cassiano²⁰². Edificato vicino a Rialto dalla nobile famiglia Tron ed inaugurato nel 1637, esso avviò una lunga tradizione che presto vide l'apertura all'opera in musica di altri cinque teatri stabili: nel 1639 il teatro di San Moisè e quello dei Santi Giovanni e Paolo, nel 1641 il teatro del Novissimo, nel 1651 il teatro di Sant'Apollinare ed un decennio dopo il teatro di San Luca. Tra le famiglie patrizie che ne finanziarono la costruzione ed il riadattamento, affidandone poi la gestione agli impresari, vi furono i Tron, i Vendramin, i Giustinian e i Grimani. Dal momento che prima del 1637 il teatro privato costituiva un atto di mecenatismo offerto da un nobile ai suoi pari, l'edificazione del teatro di San Cassiano segnò una svolta importante non solo per la città di Venezia ma anche per il resto d'Europa.

Originariamente all'interno dell'opera veneziana la tromba non venne inclusa negli organici orchestrali. Essa fu infatti solamente rappresentata da altri strumenti attraverso l'iterazione delle figure ritmiche tipiche degli squilli militari. Nelle prime opere veneziane ogni riferimento all'ambito bellico veniva espresso attraverso l'imitazione²⁰³. Talvolta la tromba poteva essere citata in modo esplicito come ne *La finta pazza* di Francesco Saccati e Giovanni Consolini: «Suona d'intorno alla fiera tromba»²⁰⁴, anche se nella maggior parte dei casi veniva semplicemente emulata. Tale stratagemma poteva essere utilizzato anche per esprimere i contrasti amorosi come ne *L'incoronazione di Poppea* (1643) o ne *Il ritorno di Ulisse in patria* (1640) di Claudio Monteverdi, in cui i riferimenti alla guerra sono espliciti. Il culmine della tensione creatasi nel duello tra Iro ed Ulisse sfocia appunto in un'aria di *battaglia* in cui dominano le figure ritmiche utilizzate dalla tromba in ambito militare.

Durante la seconda metà del XVII secolo quelle che in origine avevano costituito delle semplici imitazioni si svilupparono in delle vere e proprie arie d'opera. Le opere a

²⁰²Cfr. S.n., *La Serenissima nel gran teatro del mondo*, a cura di Paolo Fabbri, in *Musica nel Veneto*, Milano, Federico Motta, 1999, pp. 58 e ss.

²⁰³Si veda ad esempio l'opera di Francesco Cavalli *Le nozze di Teti* (1639), considerata il primo esempio dell'imitazione della tromba. Cfr. E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice, The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 330, nota n. 16.

²⁰⁴Ivi, p. 330.

sfondo militare come *Il Medoro* (1658) di Aurelio Aureli e Francesco Lucio erano naturalmente quelle a presentare il maggior numero di imitazioni nei recitativi e nelle arie. Adottato per esprimere una grande varietà di emozioni, dalla gioia alla vendetta²⁰⁵, questo stile diventò un elemento tipico dell'opera veneziana. Per il pubblico infatti la possibilità di ritrovare all'interno di uno spettacolo le proprie emozioni e di poter interpretare le opere empiricamente iniziava ad essere una necessità. Nonostante l'assiduo utilizzo della tecnica imitativa possa apparentemente sembrare in contrasto con l'assenza fisica della tromba, è da considerare come l'imitazione rispecchiasse *in toto* l'estetica dell'opera veneziana²⁰⁶. Ipotizzato che la tromba fosse stata effettivamente presente in tali esecuzioni la sua inclusione nell'organico orchestrale non avrebbe infatti influenzato né la struttura delle arie né il loro impianto tonale. La maggior parte delle arie in questo stile era difatti in Re maggiore, tonalità funzionale per la tromba²⁰⁷.

Incostanza trionfante (1657-1658) su libretto di Andrea Piccoli e musica di Pietro Andrea Ziani è da considerarsi come uno dei primi esempi operistici di utilizzo della tromba all'interno dell'organico orchestrale²⁰⁸. Destinata ad inaugurare nel 1658 la riapertura del teatro del teatro di San Cassiano per conto dell'impresario Marco Faustini l'opera, la cui musica è stata sfortunatamente perduta, mette in scena un momento di tregua della battaglia mossa dalle Amazzoni contro i Greci. Nonostante i combattimenti siano assenti l'opera mette in risalto il «lato guerriero delle Amazzoni»²⁰⁹, carattere che potrebbe essere stato espresso in musica da Pietro Andrea Ziani attraverso alcuni strumenti legati all'ambito militare. Da un libro contabile emerge infatti come all'interno dell'organico orchestrale siano stati utilizzati i *trombetti*:

TEATRO S. CASSIANO

1657/58: *Incostanza*

Padre Ziani	L. 40
Violon	L. 15:10
primo violin	L. 14

²⁰⁵A tal proposito si veda l'aria di Rodope in *Le fortune di Rodope e Damira* (1656) di Aurelio Aureli.

²⁰⁶Cfr. E. Rosand, *Opera cit.*, p. 331.

²⁰⁷Cfr. Appendice, tab. 2.1. e tab. 2.2.

²⁰⁸Cfr. J. Glixon, "Marco Faustini and Venetian Opera Production in the 1650s: Recent Archival Discoveries", *The Journal of Musicology*, 10:1 (1992), p. 61.

²⁰⁹A. Garavaglia, *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, Milano, LED, 2015, p. 101.

secondo violin	L. 12
prete dalla viola	L. 7
primo clavicembalo	L. 12
secondo clavicembalo	L. 12
teorba prima	L. 15:10
Signor Carlo	L. 28
accordar tre	
strumenti	L. 14:10
trombetti	L. 9:6
	<hr/> L. 169:16 ²¹⁰

Un altro esempio operistico in cui si ritrova la presenza della tromba è la sinfonia di apertura dell'opera *Adelaide* (1672) di Antonio Sartorio²¹¹. Mentre l'opera si apre con una fanfara di due trombe e archi in Re maggiore, scritta ad imitazione della *Toccata* iniziale de *L'Orfeo* (1607) di Claudio Monteverdi, l'aria successiva *Vittrici schieri*, in cui la protagonista si trova al centro di una processione trionfale, vede affidare agli archi l'imitazione delle trombe. L'opera *Massenzio* (1673) di Antonio Sartorio rappresenta invece uno dei primi utilizzi della tromba come strumento obbligato²¹² e come allegoria della Fama di Dio. Considerato che nella seconda metà del XVII secolo la tromba iniziava a farsi strada come strumento utilizzabile anche per i ruoli più solistici, all'interno del repertorio operistico venne utilizzata dal 4° armonico in su come strumento di dialogo con il solista. I diversi approcci con cui venne utilizzata la tromba emergono dalle arie del primo atto (*Su trombe guerriere*) e terzo atto (*Seguaci campioni*) dell'opera *Giulio Cesare in Egitto* (1676) di Antonio Sartorio. Nonostante il linguaggio della tromba includa in quest'opera numerosi virtuosismi ad imitazione del canto, la sua associazione all'ambito bellico rimane inalterata. Lo stretto legame con la scrittura vocale fu uno degli elementi che intorno alla fine del XVII secolo contribuì alla crescita ed allo sviluppo della tromba all'interno dell'orchestra d'opera, influenzando anche i compositori di altre città italiane.

²¹⁰*Ibidem.*

²¹¹Eleanor Selfridge-Field ipotizza che Antonio Sartorio abbia introdotto in quest'opera la tromba. Essa venne infatti utilizzata anche in alcune opere precedenti come *Ermengarda* (1669) di Antonio Sartorio e in *Attila* (1672) di Pietro Andrea Ziani. Cfr. E. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 107.

²¹²Cfr. J.A. Sadie, *Companion to Baroque Music*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 37.

CAPITOLO 3 – La tromba squarciata

3.1 *I diarii* di Marin Sanudo

Uno degli enigmi che ruotano attorno agli strumenti utilizzati nelle processioni e nelle cerimonie veneziane riguarda la nomenclatura, la forma e l'uso delle trombe *squarzade*. Tale ambiguità nasce principalmente da due descrizioni della *missa di ringraziamento*¹ eseguita sotto la direzione di Monteverdi a San Marco per celebrare la fine ufficiale della peste del 1630-1631, e dalla classificazione di alcuni strumenti della collezione dell'Accademia Filarmonica di Verona². Ampliamente citate da Marin Sanudo, Francesco Sansovino e Giovanni Stringa nei loro scritti³, le trombe squarciate sono state menzionate per la prima volta nel XVI secolo. La testimonianza più antica si ritrova infatti nella descrizione di un banchetto organizzato dal cardinale veneziano Domenico Grimani il 16 marzo 1505 contenuta in una lettera di Marin Sanudo:

Luni, a di 5 mazo fo concistorio publico per l'audientia a li oratori di la illustrissima Signoria, la quale da la santità dil nostro signor li fu data con summa et benigna gratitudine. Et oravit dominus Hieronymus Donato, doctor, sapientissime, et deteno la obedientia, come è il consueto. Poi se partirono, con el reverendissimo cardinal Grimani, di palazzo, e acompagnati tutti da tutta la sua fameglia, honorevelmente vestiti, e non da coroto, come usavano per la morte di la madre, ma tutti ornatamente vestiti di veluto et veste paonaze e di scarlato, et veneno al suo pallazo, dove a l'intrare era prima:

La porta in capo la schala era ornatissima di festoni antiqui, arme dil pontifice, et arme dil cardinal, con molti San Marchi de oro e colori fini, con tanti trombeti, pifari, e tamburlini et grandissimo numero, et con tanto cridar: Marco, Marco, et Grimani, Grimani, che tutto il mondo pareva risonar di alegrezza. E intrati ne la corte, ch'è spatiosa e granda, la qual era adornata di bellissimi razi a figure, festoni antiqui, et arme, et san Marchi, ch'era bellissimo a veder.

A l'intrare di la prima sala, la porta similiter ornatissima, e la sala, di bellissimi razi a verdure, conzi a quadroni, con colone bianche lavorate, con capitelli e basse a l'antica, fra uno quadron e l'altro, e sopra ditte colone; sotto li travi una arma dil papa e una arma dil cardinal e uno san Marcho grande, tutte benissimo lavorate d'oro e di collori fini; e a basso, intorno ditta sala, tavole tutte per ordine preparate benissimo.

A l'intrar di la seconda sala trovarono la porta, chome l'altre adornata, e havea una grande e spatiosa antiporta di bellissimo campo d'oro, e la sala aparata di bellissimi razi a figure; e in capo di quella

¹Cfr. J. Kurtzman, "Monteverdi's Mass of Thanksgiving Revisited", *Early Music*, 22:1 (1994), pp. 63-64.

²Cfr. Capitolo 3.4.

³Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., 33.1 e ss.

una credenza grande et ornatissima de molti vasi d'oro et de arzento grandissimi, e di diverse foze, e nobelmente lavorati a l'anticha, sì di forme, come de fogliami di rilievo e de taglio, in grandissima quantità, che da molte persone furon stimate da 15 in 20 milia ducati.

Poi, a presso a ditta credenza, era un'altra credenza di taze, scudele e scudelini e tondi d'oro e d'arzento, e altri arzenti menuti da adoperar a lo pasto a tutte imbandisone, oltra li sopraditti di la credenza grande; e chi scrive fu deputato al governo di tutti arzenti, sì de oro come arzento.

A l'insir de ditta sala, per intrar in la camera dil reverendissimo cardinal, era a la porta una portera di veluto paonazo in doi peli, rechamata d'oro a lavori antiqui con l'arma sua; et soa signoria menò tutti oratori in ditta camera, oranta di panno paonazo per lo coroto, e li mostrò a presso a quella la sua libreria, fornita di grandissima quantità di libri bellissimi, et de gran copia de figure de marmoro, et molte altre cosse antiche, tutte trovate a la sua vigna, sotto terra, cavando per la fabricha dil palazo, che 'l fa edificare in essa.

Da poi, viste tute queste cosse, el reverendissimo cardinal, con li oratori, vene fuora in ditta prima sala, et a sonni di trombeti, pifari et tamburini, fu data aqua ruosa e di lavanda a le mane, con bazili e ramini d'oro e d'arzento, a 74 persone, che furono a tavola, computati li oratori, et altri zentilhomeni che erano con l'oro. I quali tutti, secondo suo grado, per hordine posti a tavola el reverendissimo in capo di la prima tavola, su una cariege di veluto paonazo, et li oratori, con alcuni altri zentilhomeni, su cariege, chi di panno d'oro, chi di cremesin, et chi di veluto paonazo o verde, e d'altri colori, con franzoni tutte e pomi d'oro nobelmente lavorati de fogliami e frisi scolpiti; et tutti ditti pomi à forma di vasi antiqui et altre diverse et nobel foze.

Data l'aqua a le mane, e tutti sentati a tavola, missier Zuan Bolognese, camerier e schalcho secreto dil cardinal, che ordinò et apresentò ditto pasto et la prima bandison, mandò, su tondi d'oro e d'arzento, confetione damaschine, zoè zuchate, zedri, limoni e pere; moschatelle, con fiori e ruose molto galante, con malvasia moschatella; e sonno accompagnati con piffari e trombeti.

Poi 18 confetiere d'oro e de arzento, con 74 pignochate dorate e soi biscotelli, accompagnate con tamburini et arpe.

Poi capi di late, con zucharo et aqua ruosa, in taze, a tutti li oratori, una taza per uno, et tutti gli altri a dui per taza, acompagnate da una suave musicha, la qual durò fin al levar de le fritole de fior sanbucho, con zucharo et aqua ruosa, e fiori e ruose, che fo portate similiter in 18 piati d'oro e d'arzento.

Poi 18 piate de suppe de duca, con animelle e teste di capreto dorate, zaschun con la sua bandirola d'oro con San Marcho et arme dil cardinal, acompagnate a son di trombe squarzate.

Poi 74 taze di pollastri, fatti a la chatelana, a una taza per persona, portate in tavola con soe similiter bandirole, a son de arpe, cimbali et violete.

Poi 18 piati de arosto menuto, a quaie 10, pizoni 6 e polastri 6 per piato, con naranze garbe e ceriese in taza, con sapore de salsa bastarda, e vin San Severin dolce, acompagnati con un'altra excelente musica, la qual durò fin al levar di pastizi menuti in guazeto, che foron portati da poi lo arosto menuto, in scudele d'oro e d'arzento, a una scudela per persona.

Poi 18 piati de arosto mezano, a doi fasani e uno pavon per piato, tutti vestiti el collo e la coda de suo pene, et il petto a tutto dorato, con manestra fior de zenestra, e sapor salsa reale, acompagnati con certa sorte de buffoni, che di persona, bocha, ochij, naso et atti, tutti si contrafeva, et filava et feva molte altre bufonarie da rider; e tutti preditti piati ciaschum con sua bandirola.

Poi 18 piati de miraustro, a 8 pizoni per piato, con naranze dolze e vin bianco brusco, acompagnate da dui bufoni spagnoli, con zimbali d'arzento in man, che cantavano a l'improvviso, l'uno a dasto di l'altro, et dicevano molte dilectevole cosse; e questo durò fin al levar dil rosto grosso, che fo piati

18, a lire 10 lonza de vedello, uno capreto, una spalla de chastrato, dui caponi e quatro polastri per piato, con sapore camellino, menestra de biselli freschi, e vino Grignano dolce. Et durò ditte bufonarie fino al levar di le crostate, che l'uno e l'altro vene di poi el miraustro, con suo simile bandirole.

Poi piati 18 de alesso, a lire 10 di petto de vitello, lire 10 de castrato, mezo capreto, 4 caponi et 4 polastri per piato, con menestra de bianco manzar sfilato, limoni, salsa verde e vin San Severino brusco, con arpe e viole, si questo alesso et tutti ditti piati, si de l'uno como 18 piati di salumi dorati a meza summata, doe lengue e uno persuto per piato, che fo portati di poi ditto alesso; et tutti ditti piati, si di l'uno como di l'altro, con suo simile bandirole.

Poi 18 piati de pastizi asutti, a pastizi tre per piato, con limoni batutti con zucharo e sale, con alcuni bufoni, che con atti, senza palla, veniano zucando a la palla, et deva e rebateva, segnava, perdeva e vinceva le chaze, e fevan parole e questione insieme, l'è fallo, non è vero, l'è mia, non è vero, femol dire etc., come comunamente intervene a chi zoca daseno, con tanta galantaria del mondo; e tutti i piati con con [sic] suo simile bandirole.

Poi 18 piati di caponi coperti, a caponi 4 per piato, dui coperti di bianco con granati, e dui coperti di paonazi, con confeti bianchi folgnati, acompagnati con piati 18 di salzizoni bolognesi, tutti dorati, a 4 salzizoni per piato, et acompagnati da un bufon albanese, che se chiama Barleta, vestito tutto d'oro con uno suo tamburo fornito tutto d'arzeno, et uno campagno, con una violeta, che sonoron alcuni canti soavi, dellicati et molto degni, tutte con simel bandirole.

Poi piati 18 de porcho zengiaro, caprioli e lepri, con la sua piparata, e ziascun con la sua simile bandirola, acompagnate con arpe e violete.

Poi taze 64 de zeladina dorata e vin Corso asutto, con un'altra musica, non men suave e degna de le altre, la qual seguitò fin al levar de 18 piati de torte de più colori, con fave fresche e carzoffi cotti e crudi, con piper e caso sardinale, im piati d'oro e d'arzeno, che l'uno e l'altro furon portati di poi la zelladina, et zascuno con la sua simile bandirola, con fenochij freschi e fenochij zuchati su tondi d'oro e d'arzeno.

Poi recotta batuta, con zucharo, aqua rosa e fiori de borazine, con dui putti vestiti da pastori, con zonzade in mano, et apresentole recitando alcuni versi in laude di la illustrissima Signoria, dil reverendissimo cardinal e di prefati oratori.

Poi 18 marzapani in 18 piatti d'oro e d'arzeno, et altratanti piati d'oro e d'arzeno con persegue condite in zucharo, et zaschun piato con la sua bandirola dorata con ditte arme, acompagnate con una zentil morescha, ballata con summa galantaria.

Poi, levato uno mantile, fu data aqua rosa de levanda a le mane a son de pifari, trombetti et tamburini, e venne confeti menuti, che foron coriandoli da Palermo, canella zuchata dorata, seme di melon, andisi folignato, mandole e pignoli et storte, con lebia e dui compagni, che sonoron due viole grande da archeto, con grandissima suavità et gratitudine di tutti.

Scrita per Raynero di Fideli ad Alexandro Calzedonio.⁴

Gli strumenti musicali citati nel documento sono trombetti, pifferi, tamburini, arpe, cembali, viole, violette, un tamburo d'argento e trombe squarciate. Le *trombe squarciate*, menzionate mentre suonano da sole senza accompagnamento strumentale, sono palesemente distinte dai *trombetti*, non annoverati nel termine generico *pifari*.

⁴M. Sanudo, *I diarii*, 6, Bologna, Forni, 1969-1979, pp. 171-173.

Dal 1499 ne *I diarii* di Marin Sanudo compaiono spesso sia i termini «trombe et pifari dil Doxe»⁵, con cui vengono indicati chiaramente sia le trombe d'argento che l'*ensemble* di pifferi del Doge, che le formazioni strumentistiche non ufficiali: «trombe, pifari, corneti et altri instrumenti musici»⁶. Nonostante alcune voci⁷ de *I diarii* dimostrino come Marin Sanudo fosse in grado di distinguere le trombe dai tromboni, gli strumenti annoverati con il termine *tromba* non sono sempre inequivocabili. Ambigua, per esempio, è la descrizione della cerimonia per l'ingresso del parroco Agustin Querin nella chiesa di Santo Stefano il 18 maggio 1533⁸, dove non si capisce se il termine sia stato utilizzato in riferimento alle *trombe squarciate* oppure a degli altri strumenti. L'equivocità del termine *tromba*, che come già accennato poteva talvolta essere associato al trombone, è evidente anche in altri documenti come in un rapporto datato 28 luglio 1521 riguardante una festa nella residenza del Doge⁹ o in alcuni riferimenti alla presenza di trombe e pifferi a San Marco posteriori al 1564¹⁰. Tali lacune terminologiche, comuni a molte fonti sino alla fine del XVI secolo, iniziarono ad essere progressivamente colmate nei secoli successivi quando, dato il crescente uso degli strumenti come elementi indipendenti, si necessitò di un'identificazione più accurata. Nel 1612 *il Vocabolario degli Accademici della Crusca* iniziò infatti a distinguere esplicitamente i due termini, racchiusi dapprima nella medesima voce:

Tromba. Strumento di fiato, proprio della milizia, fatto d'ottone [...] E Trombone diciamo a uno strumento musicale di fiato.¹¹

per poi dedicare una voce separata anche al trombone nel 1741. Nonostante tale fonte presenti un uso toscano dei termini è da ricordare che a Venezia le trombe erano distinte dai tromboni in modo più chiaro rispetto ad altre città attraverso l'uso di termini alternativi. Nella lettera di Marin Sanudo il termine diminutivo *trombetti* è appunto

⁵M. Sanudo, *I diarii*, 37, S.I., s.e., 1970, p. 470.

⁶M. Sanudo, *I diarii*, 21 cit., col. 130. Si noti come questo documento confermi l'utilizzo dei cornetti tra i gli *ensemble* di fiati già nel 1515 sostituendo gradualmente le ciaramelle.

⁷Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 410, doc. 4.

⁸Cfr. Ivi, nota n. 394, doc. 51.

⁹Cfr. Ivi, 34.2.

¹⁰Il documento estratto dal *Rituum ecclesiasticorum cerimoniale* di Bartolomeo Bonifacio a cui si fa riferimento ha la seguente collocazione: Venezia, Archivio di Stato, San Marco, *Procuratia de Supra*, reg. 98, cc. 103-104.

¹¹*Vocabolario degli Accademici della Crusca: con tre indici delle voci, locuioni e proverbi latini, e greci, posti per entro l'opera*, Venezia, Giovanni Alberti, 1612, p. 909.

utilizzato per distinguere questi strumenti sia dalle trombe squarciate che dai pifferi. Le stesse distinzioni compaiono in numerosi altri documenti come nella descrizione dell'elezione di Papa Leone X, celebrata il 13 marzo 1513:

Sul campo di San Polo fo fato un gran foco, et a la caja di Alexandro Nerli, licet el sia a Fiorenza, dove stanno li soi factori, fo fato assa' feste di trombe, pifari, trombe squarzade e una cena molto honorevole, a la qual vi fu domino Petro di Bibiena e alcuni zentilhomeni, tra li qual sier Hironimo Lipomano et Io, et ne manzò assa' persone; e cussì feno tre zorni continui.¹²

Le trombe squarciate vengono differenziate dalle trombe e dai pifferi anche nel resoconto di una commedia di Angelo Beolco svoltasi in Piazza San Marco durante il carnevale del 1524:

Era uno di loro con una vesta d'oro, et haveano assà virtù: prima buffoni Zuan Polo e altri, item Ruzante padoan, altri vestiti a la vilanesca che saltavano e ballavano benissimo; et sei vestiti da vilani putati (?) [sic] che cantavano villote, et cadaun havea cosse rustical varie in man, come zape, badili etc., pale, vange, rastelli, etc. Item trombe, pifari, pive et trombe squarzade. Et questi deteno una volta per piazza, poi la sera con li torzi impizadi andono per la terra, e a hore una di notte veneno in palazzo dil Doxe in corte a mostrar le soe virtù. Poi andono in procuratia da sier Marco da Molin procurator, che feva un festin, poi in diversi luogi, a la fin veneno a cena a l'hostaria de la Simia; sichè speseno per uno in tutto ducati . . .¹³

e nella descrizione di una di una festa notturna datata 8 febbraio 1526:

È da saper: come di ordine di Capi dil Conseio di X fo fato proclame publice, che niun più questa quaresema si possi stravestir sotto pena etc. et cussì niun si stravestite; et questa sera ha compito questo carlevar tanto festoso più che carlevar sia stato zà molti anni prima. Di maschare numero grandissimo di varie foze; ma il forzo barbachieppi [sic] villani con done assai, qual erano vestite con li habiti loro solo la maschera davanti il viso, con perle et cadene di oro assai. Item, vestite con veste e cape, e con fantesche li teniva la coda drierio e vecchie da drio; poi vestiti da senatori di scarlato e di seda, homini a manege ducal. È stato etiam assai mumarie sontuose la notte con trombe et pifari e trombe squarzade e torzi, et ogni sera che usite fuora è venute in corte dil palazzo dil Serenissimo a far un ballo. Domenega da sera, eri da sera et questa sera a hore 1 e meza vene una mumaria di 18 vestiti con foie di carta biava a modo herba che pareano homini antichi, et in mano uno baston sotil tutti, qualli ballono chiaranzane molto intrigate, varie e tutte a tempo con ditti bastoni, che mostrono grande ateza tutti a moverli al tempo dil son, e durò assai. Poi feno zuogar do puti di schrimia gaiardamente, che fu bel veder; ma haveano solum 6 torze. Questi erano todeschi di Fontego mercadanti. Oltra di questo è stato fatto molti bancheti et di valuta, tra li qual tre sontuosi, quello di sier Fantin Corner di la Piscopia, quello dil patriarca Grimani di Aquileia, et quello dil cavalier di Garzoni, come ho scritto di sopra. Ma non solum questi, ma in caxe particular fra amici compagni el parenti, adeo li fasani valeano in questi zorni lire 13 il per, et le pernize lire . . . il paro, caponi e galine in quantità. Concludendo, fo un carlevar zà molti anni non tanto festivo come è questo, nè è seguito alcun disordine fatto per mascare; questo perchè non ha portato arme nè bastoni. Iddio meti queste feste in felicità a la Republica nostra, che dubito grandemente non sia il contrario, et maxime per le nove venute da Constantinopoli per lettere dil Baylo, di 6 Zener, che 'l Signor turco fa potente exercito per terra per l'Hongaria, et conza la sua armata. La qual nova ha stornito molti, et è stà l'ultimo dì di carlevar. Et è andati bellissimi tempi senza pioza; et fate in

¹²M. Sanudo, *I diarii*, 16 cit., col. 38.

¹³M. Sanudo, *I diarii*, 35 cit., col. 393.

questo anno noze para . . . da Marzo in qua. Nè restarò de dir questo, che a le noze degne, nel forzo è sta fatto un pasto a tutto il Collegio, Avogadori, Consejo di X et molti di Pregadi, ai qual si feva un festin con donne, soni e canti etc., licet per parte presa quelli di Collegio non pol andar a noze soto pena, ut in ea, presa ne l'anno . . . Nè voglio restar di scriver questo: a Roma questo anno il Papa non ha voluto si fazi mascare, nè etiam a Padoa et Verona.¹⁴

L'utilizzo delle trombe squarciate senza l'accompagnamento di altri strumenti è attestato invece in numerose occasioni come nella descrizione dei festeggiamenti per un matrimonio il 3 marzo 1511:

In questa sera fu fato do festete per causa di noze: una a cha' di sier Zorzi Corner, cavalier, procurator, per la fiola maridata in sier Zuan Antonio Malipiero, quondam sier Nicolò; l'altra da sier Alvise Pixani dal bancho, per la fiola maridada in sier Vicenzo di Prioli, di sier Lorenzo. Et fo assa' done in una e l'altra festa et maschare; et, licet la terra fosse in spexe et in cordoglio, pur ozi fu fato 3 bellissime mumarie: prima li compagni eterni si vestiteno tutti a manege dogal di seda e becheti di seda e d'oro, e barete di seda; era per signor sier Daniel Barbarigo, quondam sier Andrea, e cadaum uno fante avanti con uno torzo di lire X per uno, e trombe squarzade, et andono a cha' Pixani e feno la festa, e con le done balono in campo e li cenono.¹⁵

nella descrizione della processione svoltasi in occasione dell'ingresso del Re di Francia per il ricevimento del Papa a Bologna il giorno 8 dicembre 1515:

L'ultima mia fo di Rezo, e li stesemo la note. E il giorno drieto venissemo a Modena, dove si ave letere di la Signoria, di 3. Et eri la Majestà dil Re vene alozar miglia do di qui, si chiama el ponte dil Reno, dove etiam alozò l'orator Griti, et per la streteza si haveva di alozamenti, venissemo nui zentilhomeni alozar qui in la terra, e in questa matina a bona ora lo andassemo a incontrar. Et di tutti li zentilhomeni venuti de qui, questi soli fono a tempo: sier Trajan [sic] Bolani, sier Mafio Lion, sier Agustin da Pexaro, sier Hironimo di Prioli fo dal Banco, el Marsilio et el Merchandelli. Li altri sono zonti la sera e da poi pasto, nè hanno visto l'intrata nè l'audientia publica, che è stata subito da poi disnar. L'ordine di la intrata fu: in prima 200 balestrieri di la guardi dil Papa, tutti vestiti a la sua livrea, con le sue trombe squarzade inanzi; sequivano [sic] poi li 200 zentilhomeni di la guarda dil Re, tutti vestiti de sagioni d'oro e di seda et pochi vestiti di pano; seguivano poi 21 zoveni de cardinali con le bolze de scarlato rechamade con le arme a l'usanza loro messe a traverso il colo dil cavallo; drieto li qual seguivano li zentilhomeni e signori mandati dal Pontefice contra la Majestà Christianissima; poi venero li nostri oratori in compagnia di alcuni capitanei francesi; poi 19 cardinali, drieto li qual era la Majestà dil re in mezo di do altri cardinali, videlicet San Severino e Ferara. Drieto Sua Majestà seguivano poi 4 al paro, che era el ducha di Barbon gran contestabele, monsignor de Vandomo, el ducha de Lorena et monsignor de Longavilla, drieto a li qual erano li altri signori dil sangue, et poi il marchese de Saluzo, el signor Fedrico fiol dil marchese de Mantoa, monsignor de Lutrech, monsignor de la Tremoglia, el magnifico Lorenzino; drieto seguivano li altri signori francesi, e poi tutti li arzieri e balestrieri di la guarda dil Re, che erano a la summa de 600, tutti vestiti a la sua livrea. Et gionti al palazzo dil Papa, di soto è alozata Sua Majestà, li oratori e nui venisemo a disnar. E subito havessemo disnato, li oratori con tutti nui andassemo da Sua Majestà, e stati che fussimo un pezo li, venero zoso li cardinali San Severino e quel di Ferara, e disseno ch'el Pontefice era in ordine si Sua Majestà voleva andar a l'audientia; el quale subito leveo et andoe di sopra. Nui erano davanti, et intrassemo dentro. L'hordine fu questo, che trovassemo lo posto avanti intrasemo in la sala guardata da guarda dil Papa, e in la sala era Sua Santità sopra una sedia suso uno pulpito di 4 scalini, et intorno sedevano tutti li cardinali; perhò, zoxo dil pulpito; Sua Majestà entrò dentro, e come el fu zercha 10 passa largo dal Pontefice, el si cavò la baretta, et andò suso el

¹⁴M. Sanudo, *I diarii*, 40 cit., cols. 810-811.

¹⁵J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 383, doc. 40.

pulpito et se ingenochiò et basò il piede et poi la mano a Sua Santità. Et levatosi el Pontefice, lo abrazò et basò, e disero alcune parole che non se intesero, e tutti quelli signori francesi andorno a basar il piede a Sua Santità. Et da poi questo, Sua Santità si levò in piedi e tolse il Re a la sinistra et andorno soli in camera, dove stetano molto pocho. Et ussito il Re, tutti li cardinali lo acompagnorno zoso a la sua stantia. El Pontefice era aparato con uno pivial d'oro, e in capo una mitria da vescovo con molte zoje. Questa matina li oratori hanno ricevuto di 4 etc. Mi ho dimentichà di scriver, driedo la guarda dil Papa, era tutta la guarda di sguizari di esso Pontefice, potevano esser a la summa di 200, tutti vestiti a la sua livrea.¹⁶

nella proclamazione di un trattato a Venezia il 18 gennaio 1517 in cui in occasione della messa la processione venne guidata unicamente dalle trombe squarzade:

Veneno fuora di chiesa con trombe squarzade per la porta di la chiezia che va in Palazzo et ussite in Piazza, e li piovani tutti con li piviali belli, poi il Patriarca nostro driedo li calonegi, il qual era con la mitria in testa, poi il Doxe portato su la chariega, et zonto a la Piera del bando, si stallò Soa Serenità, tenuta con la cariega in alto, et era un grandissimo popolo per aldir la publication di la trieva. Et poi una gran rozata de trombe squarzade, fo per Nicolò [...] comandador, vestito di paonazo, con uno mantello a fanestrele di scarlato, publicata; qual Alberto Tealdini secretario ge la lezeva; la copia di la qual sarà scritta qui avanti. Poi con gran cridor di: "Marco, Marco," seguì la procession di andar in chiezia et poi in Palazzo, e licentiono li oratori.¹⁷

nella descrizione dello sbarco a San Marco del duca di Milano e dei suoi compagni dal Bucintoro il 19 ottobre 1533:

Da poi passate queste ragate il bucintoro tornò a San Marco al pontil, et li, con torze e trombe squarzade, smontò la excellentia dil duca, et volendo li compagni acompagnarlo a la soa habitatione, soa signoria, per non andar di notte per piazza e non dimorar più il bucintoro a tornar indriedo dove i dieno far la festa, montò in una barcha, et si fè butar a la sua caxa in rio di Procuratori.¹⁸

e nella descrizione dell'arrivo a San Marco di una flotta guidata dal capitano Piero Pagan il 19 settembre 1511:

Di Chioza, di sier Alvixe Liom, podestà, di ozi. Come quelle barche di Chioza, capetanio Piero Pagan, numero 16, haveano preso alcune barche con fassi 500 di azal, badilli etc. in bocha di Premier e parte di fuora, qualle andavano a Ferrara. E nota. Dite 16 barche, tutte, ozi vene vogando fino a San Marco con trombe squarzade, cridando: Marco, Marco, et portono el dito botim fato, qual si partiva juxta il solito.¹⁹

Talvolta le trombe squarciate compaiono assieme ad alcuni strumenti a percussione nelle fonti legate agli ambienti militari e navali anche con il termine «trombe da bataja»²⁰. L'accostamento a tamburi, tamburini e naccare è ad esempio riscontrabile nella descrizione di una processione organizzata il 16 aprile 1512 per l'arrivo ad

¹⁶Ivi, nota n. 388, doc. 45.

¹⁷Ivi, nota n. 389, doc. 46.

¹⁸Ivi, nota n. 393, doc. 50.

¹⁹Ivi, nota n. 384, doc. 41.

²⁰M. Sanudo, *I diarii*, 13 cit., col. 144.

Alessandria dell'ambasciatore del Sultano di Costantinopoli. In quest'occasione le trombe squarciate vennero suonate a cavallo assieme alle percussioni per accogliere l'arrivo della flotta, accompagnare l'ambasciatore alla sua residenza e, assieme a «bombarde et rochete assassine»²¹, per i festeggiamenti serali:

1512 a' 16 april. In Alessandria zonzesemo a dì 17, poi nanti zorno se tirasemo con le galie solo al Farion, et a una hora di zorno el vice consulo, che era missier Alvise Mora, con li altri mercandanti si veneno con un palaschermo fatto de un gripo fornito de pani d'oro, veludi cremesini, scarlati, et altre barche et nave fornide a foza di palaschermi, et la magnificentia di missier montò in gripo con alcuni de nui vestito con la veste dogal di restagno d'oro fodrà di armelini, con tutta la compagnia parte vestita de seda, parte de scarlato et parte de ruosa secha, et veniseno a la marina dove vegnando, le zente che erano nel Farion nuovo comenzorno a trazer al qual e ne l'intrar del porto, et cussì quelli del Farion vechio, et algune nave ragusee che erano in porto con l'armada del signor Soldan. Zonti veramente a marina, trovasemo aparechiato uno pontil con scarlati et altri pani, et in terra el signor armiraglio de Alesandria nominato Codabardi de bonissimo aspecto, de età de anni 45, quale è armiraglio de 1000 lance, dignità propinqua al signor Soldam, et eso armiraglio era con più di 200 mamaluchi a cavallo et grandissima quantità de mori, et saludò la magnificentia de l'ambasador et cavalcò apresso lui, et pur assa' de la compagnia nostra a cavallo con trombe squarzae et tamburli de la galia inanci, et traseno tute le artelarie de le galie; le qual dete tanta reputation, che mori podarano saciarse de dir che mai sentiteno el mazor strepito che quello respeto al basilisco et al canon, et dicevano essera la 1.a artelaria del mondo, et cavalcavano ben visti con tuta et bona ciera dil mondo. Et cavalcando a la volta de la casa de l'armirao, passasemo nanci i fontegi de veneciani, dove erano consati tuti veludi ed altri pani de seda et le strade coverte con scarlati et altri pani con festoni, arme Trivisane et moti, quali dicevano: Benedictus qui venit in nomine Domini, loquens contritus est et nos liberati sumus, et altri assai a questo proposito. Le strade veramente erano piene de mori et more, inanto che tutta la terra era corsa a veder la venuta di sua magnificentia. Acompagnato l'armirao a casa, tolseno licentia et lui mandò el suo Diodar, ch'è la prima persona habia quei signori apresso loro, con grandissima quantità de cavali et varie sorta de quei sui instrumenti, pive, trombe et nacare; dove andasemo ad alozar in una casa dil Soldan la più bella sia in Alesandira fata aparechiar per sua magnificentia, tuta quanta piena de profidi, serpentini, et tute le porte lavorate intarsia de ebano, avuolio et li salizi a foza di quelli de la chiesa di San Marco, et li alozasemo facendo cortesie asaisime, a' quei mori. I marcadanti veramente nostri de tuti do i fontegi, fontego grando et fontego picholo, 3 notte feceno grandissimi fuogi con trombe squarzae et tamborini, bombarde et rochete asaisime, balando et festigando sopra le taraze; sichè se concludè non esser stà fatto simel honorificencie per ambasador niun.²²

Le trombe squarciate sono inoltre associate alle trombe *da battaglia o da guerra* e palesemente distinte dalle sei trombe lunghe d'argento anche in altri documenti. Nella descrizione della processione per la proclamazione pubblica di un trattato di pace il 20 ottobre 1511 le «trombe di bataia e tromboni»²³ sono di fatto separate dalle «trombe dil Doxe et li pifari vestiti di scarlato»²⁴ come nella proclamazione del duca di Urbino

²¹J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 385, Doc. 42.

²²*Ibidem*.

²³M. Sanudo, *I diarii*, 13 cit., col. 144.

²⁴*Ibidem*.

come capitano generale²⁵ o nella descrizione della celebrazione avvenuta il 15 maggio 1513 per il nuovo capitano generale di Venezia²⁶.

All'interno della città lagunare l'associazione delle trombe squarciate agli strumenti utilizzati in ambito militare era molto chiara. Nella descrizione della processione della Scuola Grande di San Rocco, in occasione della celebrazione della pace tra Enrico IV di Francia e Filippo II di Spagna (1598), Giovanni Stringa fa esplicitamente riferimento ad «una tromba squarciata da guerra»²⁷. La medesima associazione venne riportata anche nel 1534 in un documento pubblicato da Giacomo Benvenuti attestante il pagamento di alcune trombe squarciate da parte del Senato veneziano:

per trombe squarzade n.o 4 che andò avanti la colation, adoperati nella regata et battaglia.²⁸

Siccome alcune fonti usate da Marin Sanudo ne *I diarii* non sono dell'autore, bensì di ambasciatori e funzionari anche di altre città, la sua terminologia risulta essere non sempre chiara e coerente. Nonostante la varietà lessicale i termini *trombetti*, *trombe squarzade* e *tromboni* mantengono la loro identità e specificità differentemente dagli strumenti annoverati con i termini *trombe* e *pifferi*. Le *trombe squarciate* inoltre risultano essere quasi sempre associate agli strumenti a percussione e all'ambito militare, elementi fondamentali per ipotizzare che tali strumenti siano da considerarsi un tipo particolare di tromba.

3.2 Le descrizioni della *missa di ringraziamento* di Claudio Monteverdi

Gli equivoci generati dal termine *tromba squarciata* sono frutto anche dell'assenza di dettagli e associazioni chiare all'interno dei due documenti riferiti alla descrizione dell'esecuzione musicale della *missa di ringraziamento* di Claudio Monteverdi, eseguita il 21 novembre 1631 nella basilica di San Marco durante la festa della

²⁵J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 389, doc. 18.

²⁶M. Sanudo, *I diarii*, 16 cit., col. 251.

²⁷F. Sansovino, *Venetia* cit., p. 433.

²⁸J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 412. Cfr. G. Benvenuti, *Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in S. Marco: tomo I: Musiche strumentali e per cantar et per sonar sino al 1590*, Milano, Edizioni Ricordi, 1931-1932.

Presentazione della Beata Vergine. L'evento decretò la fine ufficiale dell'epidemia di peste e per questo motivo rimase celebre come una tra le festività più importanti per la città di Venezia. Fino ad ora le uniche testimonianze dell'impiego della *tromba squarciata* in un'esecuzione di musica appositamente scritta per un evento, lo scritto del cronista Marco Ginammi²⁹, testimone dell'evento stesso, e una descrizione presente nei *Cerimoniali* dell'Archivio di Stato di Venezia, risultano essere fonti di straordinaria importanza³⁰. Tali documenti sollevano inoltre un quesito circa l'esecuzione di tale *missa*. Non essendoci pervenuta alcuna partitura espressamente dedicata, la musica della *missa di ringraziamento* è stata identificata infatti con alcuni frammenti de *La selva morale* di Claudio Monteverdi. È stato supposto che la *missa* polifonica a quattro voci in Fa, il *Concertato Gloria a 7* e il *Credo Concertato* contenuti nella *Selva morale* (1641) di Claudio Monteverdi costituiscano alcuni dei frammenti della *missa di ringraziamento*³¹.

All'interno della descrizione di Marco Ginammi, contenuta in una lettera indirizzata a Marc'Antonio Padavino, compaiono riferimenti a trombe, trombetti, trombe squarciate, tamburi e tamburini:

Marco Ginammi, La Liberatione di Venetia. All'Illustriss. Sign. Sig. mio Osservandiss. Il Sig. Marc'Antonio Padavino, Residente Veneto a Napoli. Con Licenza de' Superiori. In Venetia, MDCXXXI. In Barbaria dalle Tavole, Appresso Gio. Battista Conzato.

Illustriss. Sig. Sig. mio Osservandiss.

Credo, che le voci della fama haveranno portato costà à V.S. Illustr. Il grido de gli applausi fatti dalla pietà di questo Senato il giorno della Presentatione della B.V. Ma essendo i suoi rapporti alterati, e minuiti dalla passione, e dal capriccio, hò preso resolutione di appagare il gusto della sua curiosità con un distinto racconto di tutti quei particolari, che io hò potuto osservare degni della sua notitia.

Sappia dunque V.S. Illustr. che mentre che la morte faceva un miserabile trionfo di cadaveri, & che per lo spatio di mesi quattro incrudeliva con feragge memorabile, non perdonando nè anco alla ritiratezza de i più saggi, nè a i rimedij dei più sperimentati, la mente religiosissima di questi Padri, gelosi della preservatione della commune conservatione, ricorse co i voti ad implorare la benignità delle gratie del Cielo, da che sperimentava vana l'esperienza dell'arte. S'obligorono all'erectione d'una Chiesa dedicandola a Santa Maria della salute, e designorono il loco dalla parte della Doana di

²⁹Il testo integrale è riportato qui di seguito e in J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 474, doc.1.

³⁰Cfr. M. Sanudo, *I diarii 6* cit., pp. 171-173, J. Kurtzman, "Lessons" cit., pp. 113-132, e J. Whenham, "Monteverdi's *Selva morale*" cit., p. 517.

³¹Cfr. J. Kurtzman, *Monteverdi's Mass of Thanksgiving: Da Capo*, in *Fiori musicali: Liber amicorum Alexander Silbiger*, ed. Claire Fintijn and Susan Parisi, Sterling Heights (MI), Harmonie Park Press, 2010, pp. 95-128, J. Kurtzman, "Lessons" cit., e J. Whenham, "Monteverdi's *Selva morale*" cit.

Mare; dove è quella della Santa Trinità, come già ne diedi ragguaglio a V.S. Illustrissima li 9. Aprile passato, mentre fu fondata la prima pietra di essa. La misericordia di Dio inesausta nella disperatione de i suoi favori, ha voluto riconoscere co'l premio della ricuperatione della salute la divotione de i loro preghi, e l'humiltà de i loro cuori. Onde memore la gratitudine del Senato della sua obligatione, terminato il contagio, prese Parte di pubblicare la liberatione della Città alli 21. Novembre 1631. (che a questo modo la peste ha durato mesi sedeci) e visitare con ogni solennità la Chiesa votiva, obligandosi ogni anno à simile visitatione. La benignità di Dio, che voleva gradire con occhio favorevole l'espressioni devote di coloro, che si confessavano tanto obligati à gli effetti delle sue gratie, e che si lagnavano, che l'opere esterne non fossero vevoli à scoprire i desiderij del cuore, fece che giorno così memorabile fosse sereno, & illuminato da i raggi del Sole, benché fossero molti giorni prima, che non si haveva potuto godere una minima serenità, trovandosi nel rigore dell'inverno, cosa che accresce maggior veneratione al miracolo. La Piazza era tutta addobbata. Non vi era cosa, che non rapisse, e rendesse confusa la curiosità degli occhi. Non si rende così ammirabile, nè così venerabile il Cielo per l'infinità, & per la varietà de i suoi lumi, come lei appariva quel giorno. L'haverebbe creduta V.S. Illustrissima un Teatro per rappresentarvisi sopra le meraviglie del Mondo. Le Colonne, i Portici, e le fenestre erano tutte arricchite di superbissimi Arazzi, Cuori d'oro, e Tapeti. Sotto le Procuratie nuove l'Asia, e l'Assiria facevano pomposa ostentatione dei suoi piu degni lavori. V'erano in diversi pezzi effigiati quei miracoli, che si guadagnarono dalla antichità tutta la gloria dell'ammirazione con sì ingegnoso artificio, che accrescevano il merito a i veri. Si vedevano i Trionfi della Pittura espressi in diversi quadri, che rapivano il cuore per gli occhi. Sembravano persone vive, che tacesero ammirando però apparato così degno. Tutti i volti erano ornate di festoni con vaghissima fattura. A mezza a' detti Portici v'era il Tribunale adornato, e pomposo de i Signori sopra Proveditori, e Proveditori alla Sanità. Pendevano al di fuori appoggiate alle Cornici le insegne delle loro case, tutte adornate di degnissimi lavori. Nel mezzo di queste armi sorgeva un vaghissimo Quadro; che era brazza undeci di altezza, e nove & una quarta di larghezza, vi si scorgeva nel Cielo la Beata Vergine, appoggiata sopra la nuova Chiesa, supplicata dal canto destro da San Marco, & dal Beato Lorenzo Giustiniano, & dall'altro da San Rocco, e San Sebastaino. Si vedevano supplici, e genuflessi, implorate soccorso alle comuni infelicità del contagio. Si osservavano con gli atti riverenti, e co' voti guadagnare pietà, e misericordia per maggiormente impetrare le gratie dalla Vergine, mostravano le miserie della Città espresse nell'infima parte del Quadro. Vedevasi altri cadere languendo senza un minimo sollevamento di consolatione, ò d'aiuto degli amici, o de i parenti. Altri nelle braccia de i suoi piu cari esalavano gli ultimi spiriti della vita, forse con maggior sentimento per la certezza del loro pericolo. Altri con sommessi preghi, ò piu tosto con mesti singulti imploravano gli aiuti dell'arte. Altri inanimati da gli horri della morte incrudelivano contro se stessi per non morire. Altri ad esperta mano facevano mostra miserabile di mortifere piaghe. Miravasi finalmente terrore, squallore, miserie da impietosire l'inumanità di quegli occhi incapaci d'humanità. In somma potevasi dire, che qui fossero visibili le pubbliche calamità, & che qui fosse espressa la commune afflittione. Tutto ingegnoso artificio del penello del S. Bernardino Prudenti, che (con stupore di chi lo sà), di commissione de' Signori alla Salute lo perfettionò in quattro giorni. La brevità dello stesso tempo servì per tutti gli altri apparati. Era tutta la strada, che principia dal capo della piazza fino in capo alla strada di Ca Giustiniano à S. Moise da un canto, e dall'altro arricchita di superbissimi Arazzi. Dalla porta grande di San Marco, per dove usciva la Processione, vi erano le antenelle, e di sopra distesi li soliti panni bianchi, che terminavano fino all'altro capo del ponte. All'uscita della Piazza vi era un bellissimo Portone con festoni, e Pitture di straordinaria vaghezza. Ve n'era un'altro a San Moise, e uno all'entrare della suddetta strada. Tre ve n'erano sopra il Ponte, uno in mezzo, e due dai capi tutti eretti con bellissimo ordine. Il Ponte era appoggiato sopra una quantità di burchi, nel mezzo v'era il volto capacissimo per il transito delle barche. Era bipartito con giuditioso disegno, onde in un medesimo tempo, senza incomodo, e senza calca andavano, e venivano le genti. Della Chiesa votata appena se ne veggono i principij, onde è cosa maravigliosa, che in soli quattro giorni ne habbino formata una di tavole assai capace, senza che si veggano i precipitij delle case rovinate, senza che appariscano nè rovine, nè pavimenti mal compresi. Haveva detta Chiesa nella facciata tre porte, v'erano le sedie per il Serenissimo Principe, & per altri Senatori. Le ricchezze, gli addobbi, e i lumi, che l'adornavano di dentro erano d'infinito prezzo. Si vedeva sopra un'Altare eminente l'immagine della Beata Vergine, sotto i cui piedi era il modello della Chiesa, che si deve fabricare. A hora di Terza calò sua Serenità in Chiesa di San Marco, con Stendardi, **Trombe**, Sedia, & altri

adornamenti, che si usano nelle festi più solenni, e ne i giorni più memorabili. Nello stesso tempo i Signori Sopra Proveditori, e Proveditori alla Sanità, che sedevano nella Piazza, fecero, che un Comandatore sopra un pergoletto fabricato per questo effetto, pubblicamente dicesse le seguenti parole. Il Serenissimo Prencipe fa sapere, & è di ordine dell'Eccellentissimo Magistrato della Sanità, che ritrovandosi per gratia del Signore Iddio, & per intercessione della gloriosissima Verg. S. Maria della Salute la Città di Venetia ridotta nel primo stato di salute, si publica libera da Contagio. Le quali voci furono accompagnate da un lietissimo grido di Popolo suonando le campane, sbarandosi un'infinità di coette, [codette = rifles], e d'altri fuochi artificiali, roccandosi **le trombe**, [not the Doge's trumpets mentioned above] e **tamburi** con fragore, e strepito così grande, che pareva cadesse il Cielo, ò che si profundasse il Mondo. Di poi si levarono incaminandosi in San Marco, ove sederono nel Coro, al loco apparecchiato, dirimpetto all'Illust. & Reverendiss. Primicerio. **Qui vi si cantò una solennissima Messa, facendo il Sig. Claudio Monteverde Maestro di Capella gloria del nostro secolo, alla Gloria, & al Credo unire il canto con le trombe squarciate, con isquisita, & meravigliosa armonia.** Terminata la messa, li Signori sopra Proveditori, & Proveditori alla Salute ritornarono nella Piazza, e s'affisero al loro Tribunale. Di subito s'incaminarono le sei scuole Grandi con ordine così regolato, con addobbi così ricchi, con maestà così grande, che l'occhio confondeva la sua virtù in osservare la quantità de i loro pregi. La Prima ad apparire fù quella di San Rocco: fù Seconda la Carità: Terza San Marco: Quarta la Misericordia: Quinta quella di San Teodoro: l'ultima fù San Giovanni, & tutte con tanta copia di argenti, & con tanti lumi, che rappresentavano un meraviglioso apparato del loro splendore. Seguirono poi li Frati di più Ordini raccolti sotto 21 stendardo. Li Padri Tolentini, ò Teatini, che non erano soliti intervenire à publica processione vennero ornato con Piviali, e reliquie in mano essendo interzati due Padri, e due Chierici con candellieri d'argento, con candele accese caminando con grandissima divotione. Seguivano S. Domenico: S. Francesco di Paola: S. Sebastiano: S. Maria di Gratia: Crociferi: Serviti: Carmeni: S. Stefano: Capuccini: Conventuali, Osservanti che in mezzo havevano li Padri del loro ordine Riformati: S. Gio. & Paulo: Gesuati: S. Salvatore: S. Michiele: S. Giorgio: i Padri di San Spirito, ancor loro non soliti ad entrare in processione: la Carità: & S. Maria dall'horto: la maggior parte delli sudetti con Piviali, con reliquie in mano, ò candele accese, solari d'Argenterie, & altri misterij con le scole delle loro Chiese concorrendo uno à gara dell'altro di comparire più pomposi, e divoti.

Dopò vennero tutti gli Sacerdoti, e Canonici raccolti sotto 11. stendardi, con infinite reliquie, ornati di manti d'oro, e di perle che stancavano con le loro meraviglie i desiderij dell'istessa curiosità. Seguiva il Seminario, **dopò 12 Tamburini** vestiti à livrea di raso giallo, e sbare rosse, e gialle, **con 12. Trombetti** dell'istessa divisa: **Venivano poi li Musici di Capella, cantando con soave melodia le Letanie**, seguiti da 12. torzi, dalli ministri della Sanità, da una parte de Canonici, doppo l'Image della B.V. dipinta da S. Luca; onde quando fù vicina al Tribunale della Salute, li Signori sopra Proveditori, & Proveditori si levarono pigliando le mazze del Baldachino, che la copriva accompagnandola dietro altri 12. Torzi con il rimanente de i Canonici, & l'Illustr. & Reverendis. Monsignor Marc'Antonio Cornaro Primicerio con l'habito Episcopale. Hebbe qui fine il Clero. Comparvero poscia 11. stendardi, li Comandatori, **Trombe**, Scudieri, li Giovani di Cancelleria vestiti di Paonazzo per ordine publico, li Secretarij, l'Illustr. Signor Gio. Battista Padavino Cancelliero Grande, & Padre di V. Sig. Illustr. Il Sereniss. Francesco Erizzo Duce accompagnato dal Ambasciatore di Francia, dal Senato tutto vestito di Porpora, e da un numero infinito di Gentil'huomini, che con pia divotione intervennero in questa solennità. Giunti alla Chiesa, **si cantò il Te Deum**, poi sua Serenità ritornò alla Chiesa di S. Marco, & si terminò la Ceremonia. Mi creda V. Sign. Illustr. che se non havessi veduto io medesimo il contagio in Venetia, e serrate quasi tutte le botteghe, abbandonato il Palazzo, tralasciati i negotij, vuote le strade, crederei, che non solamente non fosse morta, ma duplicata la gente: vi fù tanta frequenza di popolo, e calca così grande, che non capivano in così spatioso campo, nè sopra un'infinità di fenestre, oltre il gran numero di solari, e gondole, di che era innumerabile il racconto. Il Magistrato di Sanità hebbe il carico d'apprestare tutte le cose, e di ordinare tutti gli apparati, eccetto la Chiesa, & il Ponte, quella commessa alli Procuratori della Chiesa di S. Marco, questo à i Signori dell'Arsenale. Questo è il vero ragguaglio, che le invio della Pietà di questi Padri, che con divota gratitudine hanno voluto riconoscere i favori delle gratie divine. Supplico V. Sig. Illustr. à gradire ne i presenti avvisi i desiderij della mia osservanza, mentre io augurandole il colmo di ogni perfetta felicità le bacio riverentemente le mani.

Post scritta me è capitato un racconto della publica munificenza con altri particolari degni della sua notitia, quali gli invio, racordandomele di nuovo servitore divotissimo.

Sopra Proveditori, e Proveditori alla Sanità che sotto gli loro auspicij fù liberata la Città, & terminato il Contaggio.

L'Illustr. & Eccel. Sig. Almorò Nani, fù dell'Illustr. & Eccel. Sig. Zorzi.
L'Illustr. & Eccellentiss. Signor Geronimo Soranzo Cavalier, & Procurator, fù dell'Illustr. & Eccel. Sig. Giovanni Cavalier, & Procurator, il quale era sopra Proveditor nel contagio 1576.
L'Illustr. & Eccellentiss. Sig. Alvise Renier, fù dell'Illustr. & Eccellentiss. Sig. Giacomo il Procurator.

L'Illustrissimi Signori Proveditori

L'Illustr. Sig. Geronimo Michiel fù dell'Illustr. Sig. Francesco.
L'Illustr. Sig. Bernardo Marcello fù dell'Illustr. Sig. Andrea.
L'Illustr. Sig. Lunardo Contarini fù dell'Illustr. Sig. Benetto.

Eletti sopra l'edificatione della nuova Chiesa di Santa Maria della Salute li 26. Ottob. 1630.

L'Illustr. & Eccellentiss. Sig. Simon Contarini Cavalier e Procurator.
L'Illustr. & Eccellentiss. Sig. Geronimo Soranzo Cavalier e Procurator.
L'Illustr. & Eccellentiss. Sig. Marco da Molin.

1631.26. Aprile.

Due aggiunti alla sopradetta fabrica.

L'Illustr. & Eccellentiss. Sig. Geronimo Corner Cavalier e Procurator.
L'Illustr. & Eccellentiss. Sig. Polo Moresini fù dell'Illustr. Sig. Giacomo.

Fù fatto voto anco dall'Eccellentiss. Senato di fare una lampada d'oro per la Santa Casa di Loreto di valore di ducati Seimilla di buona moneta, & il giorno della Liberatione fù per decreto del Senato consegnato ducati tre milla di buona moneta alli Parochiani della Città, per il Magistrato della Sanità, per dispensare alli poveri delle loro Parochie con intervento delli Procuratori delle loro Chiese.

Et più ducati 600, pure di buona moneta alli hospital, Pietà, Incurabili, S. Gio. Paolo, Mendicanti, Monache Convertide, Santa Maria Maggiore, Santa Croce di Venetia, Madona de i Miracoli, S. Gio. Laterano, Capuccine, & altri luochi pij.

Oltre il gran profluvio d'oro speso nel tempo del cantagio nel soccorrere li poveri infermi, & mendichi nella Città, & spese nelli lazaretti salarij in medici, & altro, che tal mese ascendeva alla suma di duc. 80 milla.

Di Venetia li 29. Novembre 1631.

D.V.S. Illustr.

Humilliss. & Obligatiss. Serv.

Marco Ginammi.

PRO TEMPLO

BEATISSIMAE VIRGINIS MARIAE
DE SALVTE;
QVOD EX VOTO SERENISSIMÆ REIPVBLICÆ
in Inclyta Venetiarum Ciuitate construitur.

B. MARIE DE SALVTE.

ANAGRAMMA.

Vtile ad mare beas.

Ad maria adductus, non hæc, tuum at intro, Maria,

Quo solando beas, vtile nosce, mare.

Antonius de Episcopis Clericus

& Ciuis Venetus.

21. Nouembris 1631.

AD LIBELLVM

Magnifici, ac diligentis Viri D. Marci Ginammi Typographi

Venetiarum.

MARCO GINAMMO.

ANAGRAMMA.

I Normam cogam.

I. Cupiunt oculi sacros iam cernere ritus;

Quos Marci memoras arte, Libelle, pia.

Ritè tenes normam Venetorum; gratia quandò

Dicitur, extincta peste, iubente Deo.

I. cogam populos manibus te quellere. Cuncti

Te expectant, toto pectore lectus eris.

Antonius de Episcopis Clericus,

& Ciuis Venetus.

21. Nouembris 1631.³²

Nella seconda descrizione, tratta dai *Ceremoniali* dell'Archivio di Stato di Venezia, l'utilizzo delle trombe è descritto sia all'esterno che all'interno della Basilica di San Marco. All'arrivo del Doge in piazza San Marco le trombe sono menzionate assieme ai tamburi, al suono delle campane e all'artiglieria, mentre all'interno della Basilica sono descritte assieme ai tamburi durante l'esecuzione del *Gloria in excelsis* e con i cantanti nel *Credo*:

Si cantò solenissima Messa sonandosi alcuna volta le trombe al Gloria in Excelsis et al credo; si fece una salva di codette al vangelo et alla consacratione, si cominciò la processione.³³

Subito sonarono le trombe, et tamburi, si fece una salva di codetti, si suonarono le Campane mentre pure nello stesso tempo s'avviava il Serenissimo Principe alla Chiesa di San Marco [...] Sopragionse il Magistrato della Sanità avanti il quale erano le trombe e tamburi che nella chiesa stessa mostrano il segno dell'Alegrezza, li quali poi rimasti pur nella chiesa [...] s'intuonò da cantori l'introito della messa della beata Vergine la imagine della quale di mano dell'evangelista San Luca era sopra l'Altar Maggiore con grandissima quantità di lumi, et Monsignor Illustrissimo Primo Cerio cominciò la Messa rispondendo Sua Serenità.³⁴

Le supposizioni circa la corrispondenza tra i frammenti della *Selva morale* e la musica della *messa di ringraziamento* vennero proposte da James Moore³⁵ nel 1984. Egli avanzò alcune ipotesi riguardanti la coincidenza tra la prima sezione della *Selva morale* e la musica utilizzata per accompagnare l'intera cerimonia, la distinzione tra le trombe squarciate e i tromboni ed i punti del *Gloria* in cui le trombe avrebbero ipoteticamente suonato, e la possibile inclusione di fanfare o sinfonie per due trombe e organi nel *Credo* originale. Tali ipotesi vennero parzialmente accettate nel 1994 da Jeffrey Kurtzman³⁶ che, riportando alla luce numerose fonti d'archivio, confermò le supposizioni circa le trombe squarciate ipotizzando che le tre sezioni del *Credo* della *Selva morale* avrebbero potuto combaciare con i concertati della *messa di ringraziamento*. Nelle tre sezioni del *Credo* compaiono infatti le indicazioni:

³²Il documento è già tradotto in J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 474, doc. 1.

³³J.H. Moore, "Venezia favorita da Maria: Music for Madonna Nicopeia and Santa Maria della Salute", *Journal of the American Musicological Society*, 37:2 (1984), p. 324, nota n. 94.

³⁴Ivi, pp. 323-324, note n. 91-94.

³⁵Cfr. J.H. Moore, "Venezia favorita" cit.

³⁶Cfr. J. Kurtzman, "Monteverdi's *Selva morale*" cit., pp. 63-64.

- *Crucifixus* «Qui si puo cantare il *Crucifixus* à 4 concertato [qui avanti] se piace»³⁷
- *Et resurrexit* «Qui si puo cantare *Et resurrexit* à 2 Concertato se piace qui avanti»³⁸
- *Et iterum* «qui si puo cantare *Et iterum* à 3 concertato [qui avanti] se piace»³⁹

All'interno della *Selva morale* questi tre frammenti sono posti dopo il *Gloria a 7 voci concertato con due violini & quattro viole da braccio ove 4 Tromboni quali anco si ponno lasciare se occorresce l'acidente*. La mancanza delle parti degli strumenti opzionali indicati con *ove 4 Tromboni quali anco si ponno lasciare se occorresce l'acidente* fu motivo di grande confusione. Tale indicazione prevede infatti l'uso di tromboni e non delle trombe o *trombe squarciate* citate da Marco Ginammi e nei *Cerimoniali*. Purtroppo però non è possibile formulare delle affermazioni certe poiché in tutte le copie originali della *Selva morale* le parti di tali strumenti sono omesse e probabilmente mai date alla stampa a causa dei costi elevati dell'epoca⁴⁰. Secondo James Moore⁴¹ le *trombe squarciate* menzionate nelle descrizioni sarebbero state delle trombe da fanfara utilizzate in aggiunta ai tromboni. Secondo le sue affermazioni, nel caso in cui avesse preso parte anche una tromba nel registro di clarino allora le trombe squarciate avrebbero potuto raddoppiare alcune delle parti dei violini nel *Gloria* ed eseguire alcune parti del *Credo*.

A confermare le ipotesi sull'identificazione della *Messa in Fa*, del *Gloria a 7* e del *Credo concertato con la messa di ringraziamento* sarebbero alcuni elementi che combaciano con le testimonianze riportate nelle due descrizioni: la posizione del *Gloria* in testa alle tre sezioni del *Credo*, la somiglianza tra le indicazioni per gli strumenti opzionali e la presenza delle trombe squarciate, la conformità dei frammenti all'esecuzione trombettistica nonché l'adeguatezza dello stile concertato alla celebrazione di un evento di grande importanza⁴².

³⁷R. Wistreich, *Monteverdi*, Burlington, Ashgate, 2011, p. 68.

³⁸*Ibidem*.

³⁹*Ibidem*.

⁴⁰Cfr. J. Whenham, "Monteverdi's *Selva morale*" cit., p. 517.

⁴¹Cfr. J.H. Moore, "Venezia favorita" cit.

⁴²*Ibidem*.

3.3 Il termine tromba *squarzada*

Non essendo chiara l'identità degli strumenti associati alle *trombe squarciate* è necessario conoscere l'etimologia dell'aggettivo *squarciato* e la sua associazione al termine *tromba*. Se talvolta il termine *tromba* è fonte di ambiguità a causa dell'uso improprio con riferimento al trombone, il vocabolo *squarciato* presenta delle difficoltà assai più grandi. Data la presenza copiosa dell'associazione dei termini *tromba* e *squarciata* a Venezia, la spiegazione va ricercata nel dialetto veneziano. Effettivamente gli unici casi estranei alla città lagunare dove fino ad ora è stato ritrovato l'utilizzo del termine tromba squarciata sono solamente tre:

- un racconto del 1609 di Adriano Banchieri riguardante i registri dell'organo di Vincenzo Fiammingo nella chiesa di San Pietro a Gubbio⁴³
- uno dei registri dell'organo collocato da Giovanni Cipri della chiesa di San Martino a Bologna nel 1566⁴⁴
- gli inventari della collezione strumentale dell'Accademia Filarmonica di Verona⁴⁵.

Derivante dal verbo latino *ex-quartare*, *exquartiare* ossia dividere o spezzare in quattro parti⁴⁶, il verbo squarciare compare nelle prime edizioni del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* in relazione all'apertura o all'ampiezza nonché ai verbi strappare, spezzare o fracassare⁴⁷:

Ma con tutto questo il gran numero de' morti non era tutto mangiato infino all'ossa, ancor che squarciato tra le fiere si partisse; gran parte ne giace rifiutato, ben che dilacerato sia tutto: il quale il

⁴³Cfr. A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo: opera vigesima di Adriano Banchieri; novellamente tradotte, et dilucidate, in scrittori musici, et organisti celebri*, Bologna, heredi di Gio. Rossi, 1609, p. 14.

⁴⁴Cfr. O. Mischiati, "L'organo della Basilica di San Martino a Bologna capolavoro di Giovanni Cipri", *L'organo*, 1 (1960), pp. 213-256, e R. Lunelli, *Studi e documenti di storia organara veneta*, Firenze, Leo S. Olschki, 1973, p. 170.

⁴⁵Cfr. capitolo 3.4.

⁴⁶Cfr. L. Castiglioni e S. Mariotti, *Il vocabolario della lingua latina: III edizione*, Milano, Loescher, 1996, p. 1057, e G. Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana: dizionario etimologico italiano: II edizione*, Firenze, Felice le Monnier, 1967, p. 409.

⁴⁷*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Iacopo Sarzina, 1623, p. 831.

sole e la pioggia e 'l vento macera sopra la tinta terra, fastidiosamente mescolando le romane ceneri con l'arabiche non conosciute.⁴⁸

Tale termine, utilizzato frequentemente anche nella sua accezione dispregiativa di suono sgradevole o rumoroso, si ritrova anche negli scritti di Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio⁴⁹:

Detto di pronunzia, vale Larga e aspirata: 'I senesi hanno una pronunzia squarciata.' Detto di suono, vale Brutto, Increscevole, per difetto dell'istrumento che lo rende: 'Quel tamburo ha un suono così squarciato che non si può sentire'.⁵⁰

Più che la noia della ripetizione è spiacevole il suono squarciato che ne risulta, e l'altra cosa e l'una ingenerano quello che egregiamente fu detto dal Menzini repugnante effetto della bruttezza.⁵¹

Nelle espressioni moderne è utilizzato frequentemente in relazione al termine "squarciagola" per indicare un suono molto forte, a gola profondamente aperta:

con tutta la forza della voce, in modo forte e violento: cantare, gridare, urlare, quasi fino a squarciare la gola.⁵²

Considerato che il vocabolo *squarcio* in italiano definisce una fenditura larga e profonda il termine *squarciato* non sembra aver subito dei cambiamenti sostanziali rispetto al suo significato originario. Avendo mantenuto le definizioni delle prime edizioni del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* è appunto evidente come tutti i derivati e le espressioni figurative siano correlati ai verbi *strappare*, *lacerare*, *spezzare* e *fraccassare*. Per quanto riguarda invece l'uso del termine in alcune forme dialettali è importante evidenziare come nel dialetto veneziano esso avesse assunto un significato ambivalente. Mentre il verbo *squarzare* con corrispettivo nel verbo italiano *lacerare* trova di fatto la sua applicazione nell'ambito della dissezione anatomica, oltre ad essere associato alla parola italiana *squarcio* il sostantivo veneziano *squarzo* era utilizzato

⁴⁸G. Boccaccio, *Filocolo di Giovanni Boccaccio corretto sui testi a penna. Tomo I*, s.l., s.e., 1829, p. 65.

⁴⁹Per altri riferimenti all'uso del verbo squarciare nella letteratura italiana Cfr. D. Alighieri, *Paradiso canti 22.-28.* in [3]: *Paradiso*, Firenze, D'Anna, 1995, canto n. 23, verso n. 99 e R. Giglio, *Canto 30. dell'Inferno*, Napoli, Loffredo, 1985, verso n. 124.

⁵⁰G. Rigutini e P. Fanfani, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, G. Barbera Editore, 1891, p. 1496.

⁵¹G. Boccaccio, *Il Decameron di Giovanni Boccaccio; con le annotazioni dei deputati M. Colombo e di P. Dal Rio*, Firenze, per D.Passigli, 1841-1844, p. 476.

⁵²N. Zingarelli, *Il nuovo Zingarelli: Vocabolario della lingua italiana, XI Edizione*, a cura di M. Dogliotti e L. Rosiello, Bologna, Zanichelli, p. 1888.

come nel dialetto bolognese⁵³ per indicare l'ostentazione della ricchezza, il lusso e lo sfarzo. Anche dialetto milanese il termine *squarc* presenta un doppio significato. Esso si riferisce infatti sia ad una particolare apertura in un muro per una finestra:

Strombatura, Strombo: quello sguancio nella grossezza del muro a'lati della finestra, dell'uscio, ecc. per cui l'apertura loro va allargandosi verso l'interno della stanza. Anche, Tronbadora.⁵⁴

che alla tromba: «Strombare, sguanciare [...] anche tromba»⁵⁵.

Nonostante il termine *squarciato* venisse utilizzato in modo differente a seconda dell'area geografica e del periodo storico, tutti i suoi significati e i suoi derivati fanno riferimento ad un'apertura o ad una lacerazione. Nel caso dell'abbinamento alla tromba il significato di apertura e lacerazione potrebbe alludere sia al tipo di suono emesso che alla morfologia dello strumento. L'accezione dialettale veneta e bolognese, riferita all'ostentazione della ricchezza, potrebbe invece essere stata utilizzata in riferimento alle occasioni in cui venne impiegata la *tromba squarciata*.

Denis Arnold⁵⁶, facendo riferimento all'etimologia del termine *squarciato*, ipotizzò che le trombe squarciate fossero state degli strumenti dal volume sonoro maggiore rispetto alle trombe più comunemente utilizzate e che esse avessero avuto una forma attorcigliata, potenzialmente simili quindi alla tromba donata nel 1614 da Cesare Bendinelli all'Accademia Filarmonica di Verona⁵⁷. Nel 1989⁵⁸ venne invece supposto che il termine *squarciato* non indicasse *in toto* un tipo di tromba bensì un modo di suonare "aperto" e sonoro. Tale ipotesi potrebbe risultare sensata in riferimento alla sordina, utilizzata per ammorbidire o "chiudere" il suono delle trombe impiegate in alcune processioni funebri. Se così fosse, la *messa di ringraziamento*, svolta per segnare la fine dell'epidemia, non avrebbe richiesto l'utilizzo di trombe con sordine ma di *trombe squarciate*, proprio per enfatizzare il contrasto simbolico tra morte e vita. Secondo Jeffrey Kurtzman e Linda Maria Koldau⁵⁹ il termine *tromba squarciata*

⁵³A tal proposito si ricordi che la tromba squarciata venne utilizzata a Bologna il giorno 8 dicembre 1515 in occasione dell'entrata del re di Francia. Vedi p. 76.

⁵⁴J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 439.

⁵⁵Ivi, nota n. 440.

⁵⁶Cfr. D. Arnold, *Monteverdi*, London, J. M. Dent, 1963, p. 44.

⁵⁷Appendice, figura 3.1.

⁵⁸La discussione del termine *squarciato* è stata affrontata al III Convegno internazionale sulla musica in area lombarda padana nel secolo XVII, Lenno, 23-25 giugno 1989. Cfr. J. Whenham, "Monteverdi's *Selva morale*" cit., p. 514.

⁵⁹Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit.

sarebbe stato invece utilizzato per indicare una tromba dritta di media lunghezza dalla campana particolarmente svasata e ampia. Siccome tra il Cinquecento ed il Seicento la maggior parte delle trombe presentava un aumento molto graduale del diametro del segmento conico terminante in una campana stretta⁶⁰, nel caso in cui le ipotesi di Jeffrey Kurtzman e Linda Maria Koldau fossero corrette, la particolarità di questi strumenti sarebbe la campana. Effettivamente l'accentuazione della svasatura⁶¹ iniziò a diffondersi in Europa nella seconda metà del XVII secolo, più tardi rispetto a ciò che testimoniano le fonti iconografiche della città di Venezia. Tale modifica fu la conseguenza delle necessità imposte dallo sviluppo della musica per tromba. Compositori come Maurizio Cazzati⁶² o Peter Josef Vejvanovský⁶³ richiesero alla tromba di suonare nel registro acuto favorendo il passaggio da un timbro scuro ad uno più chiaro⁶⁴. L'ampliamento delle campane, evidente in un confronto di Robert Barclay⁶⁵ frutto dell'esaminazione di sette strumenti norimberghesi costruiti tra il 1599 e il 1746, non arrivò però a uguagliare le dimensioni delle campane delle trombe dritte di media lunghezza rappresentate nelle fonti iconografiche veneziane. Nelle rappresentazioni è infatti ben visibile come, differentemente dalle trombe tedesche, tali modelli di tromba presentino sia una campana esageratamente ampia che una canna molto largo.

⁶⁰Si vedano ad esempio gli strumenti di Jakob Steiger risalenti al 1578 conservati a Basilea presso il Museo Storico, la tromba piegata prodotta nel 1632 dal norimberghese Hans Hainlein ora al Museo di Monaco o la tromba dritta corta in Mi bemolle prodotta da Hans Hainlein il 1658 e conservata a Francoforte.

⁶¹Si vedano gli strumenti di Jan Sander e Johann Kodisch del XVII secolo conservati al Museo Nazionale di Norimberga visionabili ai link: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/figura55.html> e <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig56.html>.

⁶²Si vedano ad esempio le *3 sonate a per tromba, archi e basso continuo*, Bologna, 1665.

⁶³Peter Josef Vejvanovský (1640-1693). Si veda ad esempio la *Sonata a 4 in Sol minore per tromba, archi e basso continuo*, s.l., s.d.

⁶⁴Cfr. E. Tarr, *The Trumpet*, London, Batsford, 1988, p. 102.

⁶⁵Cfr. R. Barclay, *The Art of the Trumpet-Maker: the Materials, Tools, and Techniques of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Nuremberg*, Oxford, Clarendon, 1992.

3.4 L'Accademia Filarmonica di Verona

L'ambiguità generata dall'identificazione della tromba squarciata con il trombone non si ritrova solamente nell'indicazione dei tromboni opzionali⁶⁶ del *Gloria a 7 voci concertato della messa di ringraziamento*⁶⁷ ma anche in altre fonti. Uno dei maggiori problemi è costituito dalla catalogazione degli strumenti della collezione dell'Accademia Filarmonica di Verona, in cui i tromboni sono catalogati con il nome di tromba *squarzada*. La collezione rappresenta di fatto l'unica relazione tra gli strumenti effettivamente esistenti e la terminologia ad essi associata. L'Accademia Filarmonica di Verona fu fondata nel maggio del 1543 dalla fusione di due accademie preesistenti: l'Incatenata e la Filarmonica. Nel 1564 l'Accademia "alla Vittoria" si unì alla Filarmonica accrescendone l'importanza. Fin dalle origini la vasta e preziosa raccolta di strumenti musicali⁶⁸ costituì assieme alla biblioteca, ricca di libri letterari, scientifici e di opere musicali, il tesoro dell'Accademia Filarmonica.

I problemi riguardanti la tromba squarciata nascono dall'utilizzo ambiguo della terminologia già dai primi inventari. In un catalogo del 1543 venne infatti registrata:

[...] una tromba squarzada fornita de argento cum la sua casa tuta adorada: et unaltra [*sic*] caseta tuta adorada cum alquanti torti de la medema tromba et una sopra casa de legno a queste altre case.⁶⁹

mentre in un inventario voluto dal conte Giovanni Severino nel 1566 compare l'aggiunta a due tromboni probabilmente di origine veneziana⁷⁰, posseduti dall'Accademia dal 1560, di «Uno Trombon ossia una Tromba squarzada»⁷¹. I tre strumenti vennero poi catalogati tutti insieme nel 1569 come «Tromboni n. 3»⁷² e nel 1628 come «tre trombe squarzade d'otton, con due pezzi d'aggiunger à una di esse con

⁶⁶Emil Vogel e Leo Schrade associano il termine presente nella *messa di ringraziamento* di Claudio Monteverdi al corrispettivo tedesco di trombone: *Posaune*. Cfr. E. Vogel, "Claudio Monteverdi", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 3:1 (2008), p. 393 e L. Schrade, *Monteverdi: Creator of Modern Music*, New York, W. N. Norton & Company, 1950, pp. 319-330.

⁶⁷Cfr. capitolo 3.2.

⁶⁸Cfr. J.H. van der Meer e R. Weber, *Catalogo degli strumenti dell'Accademia Filarmonica*, Verona, Accademia Filarmonica, 1982, pp. 3-9.

⁶⁹J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 484.

⁷⁰Uno dei due tromboni non è presente all'Accademia Filarmonica di Verona, forse è andato distrutto o perduto.

⁷¹J.H. van der Meer e R. Weber, *Catalogo cit.*, pp. 70-74.

⁷²G. Turrini, *L'Accademia cit.*, p. 178.

le sue casse»⁷³, mentre nel 1716 viene omissa il termine *squarciato* e uno degli strumenti è descritto come «trombon rotto»⁷⁴.

I documenti sopracitati porterebbero ad associare inequivocabilmente la tromba squarciata al trombone, ma uno scritto di Scipione Maffei⁷⁵, «energico suscitatore di nuove energie intellettuali e morali»⁷⁶ a cui si deve la costruzione del Teatro Filarmonico, sembrerebbe quasi smentire tali ipotesi. Nell'inventario del 1628, alla voce «tre trombe squarzade d'otton, con due pezzi d'aggiunger à una di esse con le sue casse»⁷⁷, compare «1. Cassa con Tromba da Campo, con il suo Libro (238) ch'insegna à sonar in Cassa»⁷⁸. Tale tromba militare, menzionata assieme ad un manuale didattico per poter imparare a suonarla, è stata fatta coincidere per ipotesi con la tromba annodata fabbricata nel 1585 da Anton Schnitzer Padre⁷⁹ e donata nel 1614 all'Accademia Filarmonica da Cesare Bendinelli assieme al suo trattato *Tutta l'arte della trombetta*. In *Verona illustrata*, scritto del XVIII secolo di Scipione Maffei, lo strumento è invece descritto con il termine «tromba squarciata d'argento» e risulterebbe uno strumento perduto, non più in possesso dell'Accademia:

Come Matematici si trovan ricordati da' nostri Vincenzo Rosetti, che trasportò in Latino il libro di Musica di Stefano Vannei, e Biagio Rossetti, che fu Organista della Cattedrale, e di cui Trattato si ha di Musica , Ver. 1529, e a penna una breve Historia Episcoporum Veronensium. Tra' libri dell'Accademia fu già Trattato manuscritto d'un Bendinelli sopra la Tromba Squarciata d'argento, strumento or perduto. Maffeo Povigliano divulgò il Fattore, libro per imparar conti.⁸⁰

[...] Bendinelli scrisse un trattato sopra la tromba squarciata d'argento, stato ritrovato manoscritto tra i libri dell'Accademia Filarmonica, siccome afferma il prefato Signor Marchese Maffei.⁸¹

Dal momento che la tromba annodata di Anton Schnitzer Padre, tuttora presente nella collezione dell'Accademia Filarmonica di Verona, è stata identificata con la

⁷³Ivi, p. 199.

⁷⁴Gli esemplari catalogati e sopravvissuti sono un trombone basso opera di Anton Schnitzer ed alcuni frammenti di due tromboni. Cfr. J.H. van der Meer e R. Weber, *Catalogo* cit., pp. 128-129.

⁷⁵Sulle competenze musicali di Scipione Maffei Cfr. L. Och, *Interessi* cit., pp. 552-577; L. Och, *Scipione* cit.

⁷⁶La citazione si trova in <http://www.accademiafilarmonica.org/filarmonica/storia/>. Scipione Maffei fu uno storico, drammaturgo, diplomatista, paleografo ed erudito italiano vissuta a Verona dal 1675 al 1755.

⁷⁷G. Turrini, *L'Accademia* cit., p. 298.

⁷⁸Ivi, p. 199.

⁷⁹Cfr. E. Tarr, *The Trumpet* cit., p. 83 e H. van der Meer e R. Weber, *Catalogo* cit., pp. 66-70.

⁸⁰S. Maffei, *Verona* cit., p. 368.

⁸¹P. Zagata, *Supplementi alla Cronaca di Pier Zagata dedicati a sua eccellenza il sign. Gianpiero Dolce patrizio veneto, Volume II della seconda parte*, Verona, Per Donigi Ramanzini Librajo a San Tomio, 1749, p. 167.

«tromba da campo, con il suo libro»⁸², la citazione di Scipione Maffei potrebbe porre dei quesiti piuttosto interessanti. Nel caso in cui Scipione Maffei avesse indicato correttamente lo strumento che costituisce l'oggetto della trattazione di Cesare Bendinelli, allora la *tromba squarciata d'argento*, strumento non più presente nella collezione già dal XVIII secolo, sarebbe stato uno strumento con cui si sarebbe potuto eseguire il contenuto del manuale manoscritto *Tutta l'arte della trombetta*?

Nel suo trattato, Cesare Bendinelli utilizza frequentemente il dodicesimo armonico Sol¹, diversamente da il *Modo per imparar a sonar di tromba, tanto di guerra quanto musicalmente in organo, con tromba sordina, col cimbalo e ogn'altro instrumento* pubblicato nel 1638 da Girolamo Fantini in cui viene utilizzato spesso il sedicesimo armonico Do¹⁸³. Dalla presa in esame di entrambi i trattati risulta chiaro come con gli strumenti a cui essi sono dedicati sarebbe stato possibile eseguire sia fanfare e squilli militari che musica polifonica. In *Tutta l'arte della trombetta* Bendinelli pertanto non avrebbe potuto fare riferimento ad uno strumento più corto rispetto alla tromba descritta nel *Syntagma musicum* e a quella utilizzata da Girolamo Fantini. La tromba di media lunghezza avrebbe avuto infatti uno spettro litimato di armonici, avrebbe suonato un'ottava sopra la tromba di lunghezza intera e non avrebbe potuto eseguire più di sette note. Tale strumento sarebbe stato particolarmente adatto a fanfare e squilli piuttosto che, come nei metodi di Bendinelli⁸⁴ e Fantini, all'esecuzione polifonica con altri strumenti. Inoltre, data la frequenza con cui sono rappresentate le trombe dritte di media lunghezza in contesti militari terrestri e navali, essi sarebbero stati prediletti per la segnalazione.

Nelle fonti iconografiche veneziane questi strumenti di media lunghezza sono rappresentati con una campana ampia molto svasata. Purtroppo la mancanza di informazioni più precise sulle misure della svasatura, del canneggio e del suo allargamento, sul tipo di metallo e sul suo spessore e uniformità nonché sull'equipaggiamento utilizzato rende impossibile stabilire il tipo di suono prodotto da

⁸²G. Turrini, *L'Accademia* cit., p. 202.

⁸³Michael Praetorius indica nel *Syntagma Musicum* la tabella dei suoni eseguibili dalla tromba. Cfr. M. Praetorius, *Syntagma Musicum II: (A New translation from the edition of 1619) De Organographia Part I and II*, a cura di David Crookes, Oxford, Oxford University Press, p. 35.

⁸⁴Cfr. M. Mozzicato, *Le due copie del volume di Tutta l'arte della trombetta di Cesare Bendinelli*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1996-1997.

tali strumenti. Come hanno prontamente evidenziato Jeffrey Kurtzman e Linda Maria Koldau nell'articolo *Trombe, Trombe d'Argento, Trombe Squarciate, Tromboni, and Pifferi in Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, il suono è difatti soggetto alle particolarità morfologiche dello strumento: in linea di massima l'allargamento del canneggio dello strumento produce un suono più dolce, ma se nella parte terminale vicino alla campana l'allargamento non è graduale il suono risulta essere più brillante. L'ampliamento della superficie della campana tende invece ad enfatizzare gli armonici superiori dando maggior proiezione e brillantezza al suono. Tali trombe di media lunghezza dal canneggio allargato e dalla campana molto ampia e svasata, avendo avuto ipoteticamente un suono brillante e di grande proiezione, sarebbero state ideali per le esecuzioni di segnali militari e fanfare all'aperto.

Tra gli unici strumenti superstiti che potrebbero ricordare questi strumenti vi sono le quattro trombe diritte di lunghezza compresa tra 80 e 150 cm del XV secolo descritte da Edward Tarr⁸⁵ e quattro trombe dritte di media lunghezza dalle campane coniche custodite presso il Palazzo Pubblico di Siena. La prima delle trombe descritte da Edward Tarr, con intonazione $La=440$ Hz, è una tromba senese datata 1406 ora custodita presso il Williams College Museum of Art; presso il Museum of Fine Arts di Boston si trova un altro strumento datato 1460 lungo quattro piedi, ossia un'ottava sopra la tromba naturale di lunghezza intera (otto piedi). Giacché quest'ultima tromba risulta essere un'opera di Sebastian Hainlein, artigiano di Norimberga del XVII secolo, la datazione inscritta solleva alcuni quesiti circa la sua autenticità. Il medesimo dubbio coinvolge tra l'altro anche una tromba lunga circa 120 cm presente presso la Collezione Gorga a Roma, la quale riporta come costruttore Sebastian Hainlein e come datazione «Siena 1461». L'ultimo strumento superstite anonimo e senza datazione è custodito presso la Stearns Collection dell'Università del Michigan ad Ann Arbor e si presume essere risalente al XV-XVI secolo. Il motivo per cui queste trombe, presumibilmente costruite da Sebastian Hainlein, presentano datazioni anacronistiche non è del tutto chiaro. Nel caso in cui esse fossero opera dell'artigiano norimberghese egli avrebbe potuto aggiungere una datazione *ad libitum* per far credere che gli strumenti fossero più antichi oppure, nel caso in cui ad essere corrette fossero le date, il nome del costruttore

⁸⁵Cfr. E. Tarr, *The Trumpet* cit., p. 79.

potrebbe essere stato apposto successivamente per avvalorare gli strumenti. Nel caso in cui le trombe fossero state costruite dopo la morte di Sebastian Hainlein, allora il loro reale costruttore avrebbe potuto apporre sia il nome del costruttore che le date⁸⁶. Tre dei quattro strumenti presenti a Siena, lunghi tutti circa 114 cm⁸⁷, presentano iscrizioni che attribuirebbero la loro costruzione alla famiglia Hainlein e le datano a 1609, 1617 e 1659. Il quarto strumento, anonimo e con caratteristiche diverse dagli strumenti tedeschi, potrebbe essere invece opera di un costruttore locale. Da menzionare sono anche un'altra tromba dritta con l'iscrizione "Ubaldo Montini in Siena" datata 1523 e conservata nel Museo degli strumenti musicali di Berlino ed un altro strumento opera di Hans Hainlein del 1658, intonato in Mib e conservato presso il Museo Storico di Francoforte⁸⁸.

Dal momento che il termine *tromba squarciata* nelle fonti veneziane sembrerebbe riferirsi ad un tipo di tromba araldica e di segnalazione simile a questi esemplari ma con una campana più grande, ne avrebbe condiviso alcune delle caratteristiche. Come tali trombe di media lunghezza, probabilmente la *tromba squarciata* avrebbe avuto anche la fondamentale ed i relativi armonici più alti rispetto ad una tromba di lunghezza intera, ossia di circa 224 cm⁸⁹. Secondo le supposizioni di Janez Höfler⁹⁰, verso la metà del XV secolo le trombe più diffuse in Europa avrebbero variato in lunghezza da circa 120 cm a 360 cm. Mentre in Germania e nei Paesi Bassi la lunghezza più comune sarebbe stata quella compresa tra 180 cm e 240 cm, con un suono fondamentale tra Do^{'''} e Fa^{'''}, gli strumenti italiani avrebbero avuto dimensioni inferiori⁹¹. Una tromba di lunghezza intera infatti avrebbe avuto come suono fondamentale un Do=141 Hz⁹². Il suono fondamentale delle *trombe squarciate* sarebbe stato pertanto di un'ottava più alta ed il secondo armonico avrebbe coinciso con un suono di un'ottava superiore alla

⁸⁶Cfr. Ivi, pp. 79-81.

⁸⁷Due strumenti sono lunghi 114,3 cm, il terzo è lungo 114,7 cm e il quarto 116,5 cm. Cfr. R. Meucci, *On the Early History of the Trumpet in Italy*, s.l., Amadeus, 1991, pp. 25-32.

⁸⁸Cfr. R. Meucci, *On the Early* cit., pp. 25-33, H. Tarr, *The Trumpet* cit., p.79, e J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., 38.1-38.3.

⁸⁹Edward Tarr in riferimento agli scritti dei teorici Marin Mersenne (1635-1636) e Johann Ernst Altenburg (1795) riporta come lunghezza di una tromba naturale dell'epoca: 224 cm. Cfr. E. Tarr, *The Trumpet* cit., p. 100.

⁹⁰Cfr. J. Höfler, "Der 'Trompette des Menestrels' und sein Instrument. Zur Revision eines bekannten Themas", *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 29:2 (1979), pp. 112-113.

⁹¹Cfr. *Ibidem*.

⁹²Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., 42.1.

fondamentale e quindi esattamente due ottave più in alto rispetto al suono fondamentale della tromba di lunghezza intera. Gli strumenti senesi di dimensioni comprese tra 114,3 cm e 116,5 cm essendo poco più lunghi della metà di una tromba intera produrrebbero quindi rispettivamente $Do'=275$ Hz per gli strumenti più corti e $Do'=271$ Hz per lo strumento più lungo. Dal momento che gli strumenti identificati come *trombe squarciate* nelle fonti iconografiche veneziane risulterebbero essere pressoché della stessa lunghezza delle trombe senesi, e quindi con uno spettro molto limitato di armonici, il trattato di Cesare Bendinelli non sarebbe stato eseguibile integralmente. Se dunque è impossibile che il soggetto di *Tutta l'arte della trombetta* sia uno strumento dalle peculiarità morfologiche sopraccitate e che questo coincida con la tromba menzionata nell'elenco del 1628, la citazione di Scipione Maffei non sarebbe da considerarsi altro che un errore. In un'epoca in cui mancavano non solo gli strumenti per la gestione delle informazioni ma anche un metodo scientifico di ricerca e raccolta dei dati stessi il rischio di compromettere l'affidabilità delle fonti era infatti molto alto⁹³.

Considerato che il trattato di Cesare Bendinelli è inequivocabilmente un metodo per tromba e all'Accademia Filarmonica di Verona i tromboni sono elencati dal 1566 come *trombe squarciate*, potrebbe trattarsi semplicemente dell'attribuzione di un significato diverso fuori dalla città di Venezia, oppure l'associazione veronese dei tromboni alla *tromba squarciata* potrebbe avere le sue origini in un errore di inventariazione.

I termini *tromba* e *trombone* spesso sono stati soggetti ad incomprensioni ed equivoci da parte di funzionari, scrittori e commentatori⁹⁴. Tra il XVI ed il XVIII secolo la pratica di suonare altri strumenti non era inusuale per i trombettisti, e per coloro che si specializzavano nel registro grave della tromba suonare anche il trombone non sarebbe stato impossibile, diversamente dai clarinisti i quali avrebbero incontrato

⁹³Per aver evidenziato l'inattendibilità della fonte si ringraziano il professor Luigi Collarile dell'Università Ca' Foscari di Venezia, il professor Marco Massimo Di Pasquale del Conservatorio Statale di Musica "A. Pedrollo" di Vicenza e Michele Magnabosco, Bibliotecario conservatore dell'Accademia Filarmonica di Verona. A tal proposito si noti inoltre come l'inventario del 1580, data la trasmissione in copia settecentesca non priva di inesattezze e adattamenti lessicali, non sia completamente affidabile.

⁹⁴Cfr. H. Tarr, Cfr. C. Bendinelli, *Tutta l'arte della trombetta 1614, Complete English translation, Biography and Critical Commentary by Edward H. Tarr with a contribution by Peter Downey, Vuarmarens, The Brass Press, 2009, pp. 2-3.*

molte difficoltà⁹⁵. A confermare le incomprensioni vi sono anche alcuni documenti⁹⁶ in cui lo stesso Cesare Bendinelli, conosciuto come uno specialista del registro acuto, viene citato come trombonista.

Il termine veronese *squarzado* è utilizzato nei cataloghi dell'Accademia Filarmonica di Verona per indicare i tromboni, i quali presentano delle campane coniche rispettivamente di 93 mm e 98 mm per i due tromboni tenori⁹⁷ mentre, da quanto emerge dai documenti precedentemente esaminati, le trombe *squarciate* o *da guerra* a Venezia possono essere associate solamente alle trombe. Verosimilmente il termine *squarciato* potrebbe essere stato compreso dal compilatore dell'inventario dell'Accademia Filarmonica nella sua accezione di “frammentato” o “spezzato”. Se così fosse, esso si sarebbe potuto riferire al meccanismo di scorrimento del trombone, composto di due parti separate funzionali all'estensione dello strumento. Un'applicazione analoga si ritrova nel *Gabinetto armonico* di Filippo Bonanni in cui il termine «tromba spezzata»⁹⁸ è utilizzato per l'illustrazione sia di un trombone che di una sorta di tromba da tirarsi dritta, al quale peraltro non si fa il minimo cenno nel testo del trattato⁹⁹. L'applicazione dei termini *squarciato* e *spezzato* a strumenti funzionanti rivelerebbe inoltre come essi non fossero stati utilizzati per indicarne lo stato di conservazione, come ipotizzato da Jeffrey Kurtzman e Linda Maria Koldau¹⁰⁰. I quesiti circa l'utilizzo del termine *squarzado* a Verona troverebbero una valida risposta in alcune «annotazioni, alquanto criptiche sulla legatura dei libri parte di opere sacre a stampa del 1582 di Orlando di Lasso»¹⁰¹:

discanto «Giacomo [Celani] , voce forestier»
alto «[Bartolomeo] Carter(i) cornetta»
tenore «conte Giordano [Serego] tromba [squarzada, i.e. trombone]»
basso «Va(n)gelista voce romano»

⁹⁵*Ibidem.*

⁹⁶Ivi., p. 3.

⁹⁷Si ringrazia Michele Magnabosco per tale informazione.

⁹⁸F. Bonanni, *Gabinetto armonico pieno d'instromenti sonori indicati, spiegati, e di nuovo corretti, ed accresciuto dal padre Filippo Bonanni della Compnia di Giesù offerti al santo re David*, Roma, nella stamperia di Giorgio Placho intagliatore, e gettatore di caratteri alla piazza S.Marco, 1723, p. 49.

⁹⁹Appendice, figura 3.2 e figura 3.3.

¹⁰⁰Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, “Trombe” cit., 44.3.

¹⁰¹M. Di Pasquale, “Gli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona: un approccio documentario”, *Il flauto dolce*, 17-18:1 (1987-1988), p. 3.

quinto «[Antonio] ~~Cozza over Franceschino~~ [Lauro] / cornetta Lodovico / ~~Giò, Battista~~
Carter(i) / voce»
sesto «[Antonio] Maffe(i) _____ trombon / Mafe(i) trombon ne se vede altro che anderà
scritto con el trombon»¹⁰²

Considerato che all'interno del libro la parte di tenore riporta la dicitura «conte Giordano tromba»¹⁰³, che nel brano l'estensione dello strumento scende per grado congiunto sino al Re" e che Giordano Serego, annotato come esecutore della parte di Tenore, fu un trombonista è chiaro come in tal caso il termine *tromba squarciata* sia stato utilizzato per indicare un trombone.

De mandato d'il Sig.^fGovernator si comete a voi Ms Bertolamio Carteri che debiate esborsar al S.^f Co. Giordano Sarego corone n° quindecim d'orro per pagar il trombone novo deli denari che havete cavato delle due copie di viole vendute. / Dalla Accademia il di 23 maggio 1590 / Spolverin Sp[olveri]ni delegato del Cangelier¹⁰⁴.

L'associazione della tromba squarciata al trombone in area veronese compare inoltre in altri documenti:

un regalle fornito / uno arpicordo con cassa depenta / una coppia viole n° sei compiuta una che non è de coppia / una coppia cornetti n° cinque compiuta uno grosso / uno trombon over tromba squarzada / una lira da sonar.¹⁰⁵

Ritrovandosi appresso D: Tomio Lorenzetti nostro Mastro di Capella una tromba spezzata; appresso il S.^f M.^o Giorgio Spolverini un Clavisimbalo fù proposto resti pregato il Sig: Co: Francesco Moscardo Padre per la ricupera de medesimi istrumenti.¹⁰⁶

Da quanto emerge dalle fonti, antecedenti rispetto alle donazioni della tromba di Anton Schnitzer Padre e del metodo *Tutta l'arte della trombetta* all'Accademia Filarmonica da parte di Cesare Bendinelli, a Verona il termine *tromba squarzada* indicherebbe senza alcun dubbio il trombone. Lo strumento presente nel catalogo del 1543 corrisponderebbe pertanto in modo inequivocabile al trombone annesso alla collezione dell'Accademia Filarmonica attraverso l'Accademia della Vittoria, avvalorando le ipotesi circa il diverso utilizzo del termine *squarciato* al di fuori di Venezia.

¹⁰²*Ibidem.*

¹⁰³*Ibidem.*

¹⁰⁴Verona, Accademia Filarmonica, Archivio storico, reg. 30, foglio volante, 23 maggio 1590. Per l'informazione si ringrazia Michele Magnabosco, bibliotecario conservatore dell'Accademia Filarmonica di Verona.

¹⁰⁵Verona, Accademia Filarmonica, Archivio storico, b. 1, doc. 8, ante 23 giugno 1569, inventario del legato di Giovanni Severino. Per l'informazione si ringrazia Michele Magnabosco.

¹⁰⁶Verona, Accademia Filarmonica, Archivio storico, reg. 47, c. 7v, 16 aprile 1685, documento che segnala il ruolo di Lorenzetti come trombonista. Per l'informazione si ringrazia Michele Magnabosco.

Nonostante Verona facesse parte della Serenissima è infatti da evidenziare come il dialetto veronese condividesse molte caratteristiche con il mantovano piuttosto che con il veneziano. Un esempio molto chiaro si ritrova nello scenario creato per il terzo *Intermezzo* della produzione mantovana de *Il pastor fido* in cui il termine *squarciato* viene applicato ai tromboni nella personificazione de *La Musica dell'aria*: «[...] abbia in mano trombone di quelli che chiamano 'squarciati'»¹⁰⁷. In questo scenario gli strumentisti con i tromboni squarciati avrebbero rappresentato i quattro punti cardinali mentre altri quattro cornettisti avrebbero impersonato i venti. Molto probabilmente Giambattista Guarini, creatore di tale *Intermezzo*, con il termine *squarciato* si riferì ad un particolare tipo di strumento. Nel caso in cui *tromboni squarciati* avesse indicato come nel dialetto veneziano uno strumento con un'ampia svasatura e una campana più grandi del normale allora tale esempio avvalorerebbe le ipotesi sull'unicità della catalogazione veronese dei tromboni, i quali non presentano delle campane più grandi rispetto agli esemplari del periodo.

Data la varietà di dialetti e le ambiguità terminologiche diffuse in tutta Italia è possibile dunque che il termine *squarzado* fosse stato inteso in modo diverso fuori dalla città di Venezia, dove era applicato inequivocabilmente per designare le trombe. Nelle fonti veneziane i tromboni infatti non appaiono associati agli strumenti a percussione, a differenza delle trombe e delle trombe squarciate menzionate da Marin Sanudo e Giovanni Stringa e illustrate nelle fonti iconografiche relative alle principali processioni e cerimonie civiche. I tromboni erano inoltre inclusi negli *ensemble* di pifferi, separati dai complessi di trombe e tamburi. Date tali premesse e visto che gli *ensemble* di pifferi in ambiti militari o bellici non furono utilizzati, la *tromba squarciata da guerra* menzionata da Giovanni Stringa come simbolo della Fama non può essere un trombone. La distinzione tra tromboni e trombe squarciate si ritrova anche nel trattato di Adriano Banchieri *Conclusioni nel suono dell'organo [...] Novellamente tradotte, & Dilucidate, in Scrittori Musici, & Organisti Celebri. Opera Vigesima [...] del 1609*. Nella descrizione dell'organo di Vincenzo Fiammingo nella chiesa di San Pietro a Gubbio i registri “Tromboni” e “Trombe squarciate” sono infatti diversi.

¹⁰⁷J. Kurtzman e L.M. Koldau, “Trombe” cit., nota n. 491. Cfr. D. Stevens, *The letters of Claudio Monteverdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 403.

3.5 La tromba squarciata nell'iconografia veneziana

La principale questione sollevata dalle rappresentazioni di strumenti musicali riguarda l'accuratezza con cui essi sono raffigurati. Il realismo e la minuziosità non sempre costituiscono infatti la priorità di un artista. Rappresentate in varie forme e dimensioni, le trombe sono frequentemente illustrate in modo allegorico come nel caso di *Die sieben Engel mit einer Trompete*¹⁰⁸ di Albrecht Dürer. Le trombe rappresentate in quest'opera, quattro delle quali curve e tre dritte, presentano delle campane poco profonde e molto larghe. Nelle opere di Giambattista Tiepolo *L'apoteosi della famiglia Pisani*¹⁰⁹ e *Il trionfo della forza e della saggezza*¹¹⁰, gli angeli rappresentati suonano trombe dritte di media lunghezza dalla campana svasata, ed in *Traduzione della Santa Casa di Loreto*¹¹¹ e *Incoronazione della Vergine*¹¹² sono raffigurate delle trombe piegate. Nonostante, in generale, tali opere siano molto accurate, spesso gli strumenti illustrati presentano delle distorsioni. Infatti, al fine di enfatizzare i significati simbolici gli artisti rappresentano frequentemente le campane delle trombe in modo inverosimile: talvolta con delle svasature esagerate oppure con delle campane troppo piatte e sottili¹¹³. Sicuramente l'esagerazione di tali elementi costituiva un mezzo efficace per trasmettere il significato allegorico attribuito alla tromba, strumento messaggero della Gloria di Dio e della Fama. Nonostante le scene allegoriche presentino spesso tali mutazioni, alcuni strumenti risultano essere comunque molto realistici. Nella pala di Beato Angelico *Cristo glorificato nella corte del cielo*¹¹⁴ la tromba dritta è rappresentata infatti in modo molto accurato sia nella sua versione lunga che in quella corta. Con il medesimo realismo sono illustrati anche gli strumenti di Valerio Castello in *Allegoria della Fama* presso palazzo Balbi-Senarega a Genova, in un particolare dell'affresco del soffitto di Sala Bigari nel complesso delle case Bovi-Tracconi a Bologna, in *Allegoria della*

¹⁰⁸Appendice, figura 3.4.

¹⁰⁹G. Piovene e A. Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano, Rizzoli, 1999, tavola n. 55.

¹¹⁰Ivi, tavola n. 23.

¹¹¹G.N. Scirè, *Treasures of Venetian Painting: the Gallerie dell'Accademia*, New York, Vendome Press, 1991, p. 247.

¹¹²G. Tiepolo, *Incoronazione della Vergine*, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1754. Disponibile online: www.kimbellart.org/collection/ap-198410.

¹¹³Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., 30.4.

¹¹⁴Appendice, figura 3.5.

*prudenza*¹¹⁵ di Giovanni Bellini o in *Una personificazione della Fama*¹¹⁶ di Bernardo Strozzi in cui sono illustrate una tromba dritta lunga dalla campana ampia e svasata ed una corta dalla campana piccola e poco svasata.

Tra le rappresentazioni religiose è annoverata anche un'altra categoria di pitture allegoriche in cui i soggetti sono illustrati in modo realistico all'interno di un contesto immaginario. In questo tipo di fonti storico-religiose gli strumenti spesso rispecchiano fedelmente gli esemplari effettivamente esistiti¹¹⁷. A differenza di altre città italiane Venezia è stata rappresentata attraverso dipinti e incisioni molto dettagliati grazie ai quali è stato possibile completare le ricostruzioni degli eventi descritti nei vari documenti. L'iconografia ha rivelato l'esistenza di numerosi modelli di tromba ed ha permesso di avanzare alcune ipotesi circa le trombe d'argento e le trombe squarciate. Nel dipinto di Gentile Bellini¹¹⁸ per la Scuola di San Giovanni Evangelista, raffigurante una processione svolta dalla scuola nel 1444 presso piazza San Marco, non vengono illustrate solo le sei trombe d'argento ma anche una tromba dritta della lunghezza di circa due metri e mezzo. Chiaramente le dimensioni di tale strumento sono frutto di un'approssimazione considerato che per potersi avvicinare al diapason più comunemente utilizzato in Italia¹¹⁹ esso sarebbe dovuto essere di lunghezza pari a 224 cm¹²⁰. Dal dipinto di Gentile Bellini¹²¹ e dall'incisione di Giacomo Franco¹²² rappresentante lo sbarco del Doge dal Bucintoro a San Giorgio Maggiore, si possono inoltre confermare le ipotesi circa l'esistenza di due *set* di trombe cerimoniali: il primo *set* sarebbe stato composto delle trombe della lunghezza di poco più di tre metri che necessitavano del sostegno dei fanciulli mentre il secondo avrebbe compreso degli strumenti più corti, lunghi circa due metri e mezzo.

¹¹⁵G. Bellini, *Allegoria della Prudenza*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1490. Disponibile online: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/61013/Archivio%20fotografico%20Musei%20Civici%20Veneziani%20-%20Giov.%20Bellini.%20Allegoria%20%28Venezia%2C%20Gallerie%29%20-%20Insieme>.

¹¹⁶Appendice, figura 3.6.

¹¹⁷Cfr. E. Winternitz, "The Visual Arts as a Source for the Historian of Music", *International Musicological Society. Report of the Eighth Congress*, New York, 1:96 (1961), p. 117.

¹¹⁸Appendice, figura 2.16.

¹¹⁹Secondo B. Haynes la frequenza del "La" sarebbe stata di circa 465 Hz. Cfr. B. Haynes, *A History* cit.

¹²⁰Cfr. E. Tarr, *The Trumpet* cit., p. 100.

¹²¹Appendice, figura 2.16.

¹²²Ivi, figura 2.5.

Nell'iconografia veneziana risalente al periodo compreso tra il XVI secolo e la metà del XVII secolo è comune invece la rappresentazione di un tipo di tromba dritta con campana ampia e svasata della lunghezza di circa quattro piedi. Alcuni strumenti di questo tipo sono illustrati nel ciclo di tele dipinte da Vittore Carpaccio eseguito per la scuola di Sant'Orsola tra il 1490 e il 1495. Il ciclo di nove teleri rappresenta la leggenda di Orsola, figlia del cristiano re di Bretagna, mandata in sposa al pagano Etereo a patto che questi andasse con lei in pellegrinaggio a Roma per essere convertito dal Papa. Nel telero *Incontro e partenza dei fidanzati*¹²³ sono rappresentate infatti cinque trombe dritte della lunghezza di poco più di un metro con una campana molto più grande rispetto a quella tradizionale, in *Incontro dei pellegrini con Papa Ciriaco*¹²⁴ gli stessi strumenti sono rappresentati mentre vengono suonati da una dozzina di trombettisti posti su di una balaustra di Castel Sant'Angelo a Roma, mentre in *Martirio dei pellegrini e funerali di Orsola*¹²⁵ è illustrato una sola tromba di questo tipo suonata da un musicista a cavallo, quasi per sottolinearne il legame all'ambico bellico. Nonostante la presenza di tali trombe possa sembrare frutto della fantasia degli artisti impegnati nella resa dei messaggi simbolici, le trombe dritte di media lunghezza dalla campana ampia sono presenti anche in alcune fonti appartenenti ai secoli successivi. Questo tipo di strumenti compare effettivamente anche nei dipinti e nelle incisioni raffiguranti l'incoronazione della dogaresa Morosina Morosini Grimani, avvenuta il 4 maggio 1597. All'interno della serie di teleri dipinti da Andrea Michieli¹²⁶ le trombe di media lunghezza sono infatti rappresentate assieme ai tamburi ed alle più comuni trombe piegate. La compresenza di diversi tipi di trombe ha un significato chiaramente celebrativo ed è presente anche nell'incisione di Giacomo Franco¹²⁷, testimoniante il medesimo evento. In tale illustrazione le trombe dritte sono rappresentate in varie dimensioni insieme ai tamburi: alcune sopra una piattaforma, altre su alcune delle imbarcazioni e nell'angolo in basso a sinistra.

Le illustrazioni esaminate presentano un grande realismo nelle figure, nei costumi, negli strumenti e anche nell'ambientazione. La volontà di testimoniare nel modo più

¹²³Ivi, figura 3.7.

¹²⁴Ivi, figura 3.8.

¹²⁵Ivi, figura 3.9.

¹²⁶Ivi, figura 2.7., figura 2.8., figura 2.9., figura 2.10.

¹²⁷Ivi, figura 2.11.

accurato possibile un evento di grande importanza come l'incoronazione della dogaresa Morosina Morosini Grimani emerge infatti non solo dalla stretta corrispondenza tra la descrizione di Giovanni Stringa e le fonti iconografiche ma anche dalla precisione con cui sono illustrati la maggior parte dei dettagli. Le trombe di Andrea Michieli sono effettivamente molto simili sia allo strumento illustrato nel *Theatrum instrumentorum* di Michael Praetorius¹²⁸, pubblicato nel 1620 come appendice al secondo volume del *Syntagma musicum*, che all'incisione di Marin Mersenne del 1635¹²⁹. Le rappresentazioni di Andrea Michieli illustrano inoltre in modo molto efficace anche il ruolo ricoperto dagli strumenti. Dalla scena rappresentante lo sbarco della Dogaresa emerge infatti la tipica associazione di trombe e tamburi, proposta anche da Giacomo Franco. Ne *La celebrazione del Giovedì Grasso*¹³⁰ i trombettisti nell'angolo in basso a sinistra suonano delle trombe dritte di media lunghezza accompagnati dai tamburi mentre in *La processione militare per il Capitano Generale*¹³¹ la parata militare è guidata unicamente da una tromba dritta di media lunghezza e da un tamburo. L'associazione di tromba e tamburo, utilizzati spesso come *leader* nelle processioni e nei cortei importanti, era molto frequente anche a bordo delle imbarcazioni. Le trombe dritte di media lunghezza illustrate da Alessandro Piazza compaiono difatti assieme ai tamburi sia a bordo di una nave da guerra allestita per la partenza del doge Francesco Morosini e della sua flotta per l'Oriente¹³² che in occasione della processione funebre del Doge¹³³.

Se le ipotesi riguardanti l'etimologia del termine *tromba squarciata* fossero corrette allora le trombe dritte di media lunghezza dalla campana ampia e svasata che compaiono nelle rappresentazioni di Vittore Carpaccio e Alessandro Piazza potrebbero coincidere con gli strumenti citati da Marin Sanudo e Marco Ginammi. Le dimensioni delle campane di questi strumenti così come sono rappresentati avrebbero infatti favorito una maggior brillantezza e proiezione del suono rispetto alle tradizionali

¹²⁸ Appendice, figura 3.13.

¹²⁹ Ivi, figura 3.14. Cfr. M. Mersenne, *The Books on Instruments*, trad. ingl. di R.E. Chapman, The Hague, Martinus Nijhoff, 1957, p. 319 (ed. orig. M. Mersenne, *Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique...2. vol*, Paris, Pierre Ballard, 1636-1637).

¹³⁰ Appendice, figura 3.10.

¹³¹ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1610, tavola n. 26, Coll.6.D.31.1.

¹³² Appendice, figura 3.11.

¹³³ Ivi, figura 3.12.

trombe dalla campana più conica. Tali caratteristiche avrebbero reso questi strumenti particolarmente adatti agli ambienti esterni migliorando la resa sonora di squilli e fanfare all'aperto, sul campo di battaglia e nelle segnalazioni navali. Naturalmente, dal momento che l'accuratezza degli elementi di un'opera non ne implica la completa conoscenza da parte dell'artista, bisogna presumere che le proporzioni con cui sono stati rappresentati gli strumenti non siano state distorte. Nonostante, in generale, non sia sempre del tutto legittimo fare affidamento sulle fonti iconografiche, in questo caso sono da considerarsi attendibili proprio per il fatto che le caratteristiche morfologiche di questi strumenti sono riproposte da artisti appartenenti a periodi storici differenti. Il mistero che avvolge le *trombe squarciate* sarebbe dunque potenzialmente risolto identificando le *trombe squarciate* con le trombe dritte di media lunghezza illustrate in alcuni dei dipinti e delle incisioni esaminate.

Conclusioni

Il presente elaborato nasce dalla volontà di indagare il ruolo, l'utilizzo, le funzioni e lo sviluppo della tromba a Venezia nel XVII secolo, un argomento la cui trattazione è resa particolarmente complicata sia dalla frammentarietà e dall'inaccuratezza delle fonti che dalla mancanza di strumenti superstiti. Data la grande importanza del ruolo simbolico ricoperto dalla tromba all'interno della società veneziana, sviluppatosi nelle sue funzioni militari e religiose in modo peculiare, le testimonianze riguardanti l'impiego di questo strumento non sono poche. Sicuramente il doppio ruolo della tromba, strumento messaggero della parola di Dio in ambito ecclesiastico e dei segnali bellici in ambito militare, fu uno dei principali motivi che rese questo strumento così adatto a propagandare il mito e la potenza della Serenissima. Il dualismo di Venezia veniva infatti celebrato attraverso una moltitudine di processioni e cerimonie in cui la musica non fungeva da semplice accompagnamento bensì da strumento di propaganda e divulgazione. Le sei trombe lunghe d'argento del Doge erano di fatto considerate dei veri e propri simboli dell'autorità dogale. Grazie all'attenzione ed alla cura prestata alla musica dal conglomerato ecclesiastico, nonché dal potere politico e civico, il numero delle fonti è tanto cospicuo da permettere una ricostruzione abbastanza completa del contesto musicale dell'epoca. Naturalmente, data la carenza di associazioni terminologiche chiare, non è però sempre possibile formulare delle affermazioni prive di dubbi o esenti da divergenze.

Uno dei casi più emblematici della storia della tromba all'interno della città di Venezia riguarda l'enigma che ruota attorno alle trombe *squarzade*. La problematica riguardante l'identità di questi strumenti ha costituito uno dei punti cardine della presente indagine. Data la mancanza di esemplari, partiture e soprattutto di chiare associazioni terminologiche non è stato necessario esaminare solo le apparizioni dei termini *tromba* e *squarciata* all'interno dei vari documenti ma anche analizzare tutte le fonti iconografiche relative agli eventi descritti¹. La presenza delle trombe squarciate è

¹Cfr. J. Kurtzman, "Lessons" cit., pp. 113-132 e J. Whenham, "Monteverdi's *Selva morale*" cit., p. 517.

menzionata infatti senza alcuna chiara associazione alle fonti iconografiche² solo negli scritti di Marin Sanudo³ e Francesco Sansovino⁴ e in due documenti riferiti alla descrizione dell'esecuzione musicale della cosiddetta *messa di ringraziamento* di Claudio Monteverdi⁵. Queste rappresentano a tutt'oggi le uniche testimonianze note dell'impiego della *tromba squarciata* in un'esecuzione di musica appositamente scritta per un evento. In questo contesto, la presa in esame dello scritto del cronista Marco Ginammi⁶ e del documento presente nei *Cerimoniali* dell'Archivio di Stato di Venezia è risultata indispensabile. Da quanto è emerso dallo spoglio di tali documenti, a Venezia le *trombe squarciate*, citate anche come *trombe da guerra* o *da bataja*, risultano essere associate quasi sempre agli strumenti a percussione e all'ambito militare, avvalorando le ipotesi⁷ che vedono la loro identificazione con un tipo specifico di tromba.

Non essendo chiara l'identità di tali strumenti è stato necessario indagare l'etimologia dell'aggettivo *squarciato* e la sua associazione al termine *tromba*. Dal momento che, fuori Venezia, l'associazione dei termini *tromba* e *squarciata* è documentata in solo tre casi⁸, la ricerca si è indirizzata verso il dialetto veneziano. Nonostante tutti i significati e i derivati del termine *squarciato* facciano riferimento ad un'apertura o ad una lacerazione, si è visto come il sostantivo veneziano *squarzo* fosse utilizzato come nel dialetto bolognese⁹ per indicare l'ostentazione della ricchezza, del lusso e dello sfarzo. Nel caso dell'abbinamento alla tromba, il significato di apertura e lacerazione può ipoteticamente alludere sia al tipo di suono emesso che alla morfologia dello strumento, mentre l'accezione dialettale veneta e bolognese, riferita all'ostentazione della ricchezza, potrebbe essere stata utilizzata in riferimento alle occasioni d'impiego. Dal confronto tra l'etimologia, gli scritti e le fonti iconografiche

²Nonostante le descrizioni degli eventi menzionati siano stati rappresentati da alcuni artisti, nell'iconografia non vi è alcun chiaro riferimento agli strumenti identificati con il termine *tromba squarciata*. Cfr. paragrafo 3.5.

³Cfr. Capitolo 3.1.

⁴Francesco Sansovino pubblicò il volume nel 1581: la descrizione compare nella seconda edizione del 1604, con aggiornamenti di Giovanni Stringa, canonico a San Marco. Cfr. F. Sansovino, *Venetia* cit.

⁵Cfr. Capitolo 3.2.

⁶Per il testo integrale si veda paragrafo 3.2.

⁷Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit.

⁸Cfr. A. Banchieri, *Conclusioni* cit., p. 14, O. Mischiati, "L'organo" cit., pp.213-256, e R. Lunelli, *Studi* cit., p. 170 e capitolo 3.4.

⁹A tal proposito si ricordi che la tromba squarciata venne utilizzata a Bologna il giorno 8 dicembre 1515 in occasione dell'entrata del re di Francia. Vedi p. 76.

relative ai medesimi eventi gli interrogativi sull'identificazione della *tromba squarciata* sembrerebbero trovare la risoluzione più sensata nelle ipotesi avanzate da Jeffrey Kurtzman e Linda Maria Koldau¹⁰ secondo cui tale strumento coinciderebbe con la tromba dritta di media lunghezza dalla campana ampia e svasata illustrata frequentemente nell'iconografia veneziana del periodo compreso tra il XIV e il XVII secolo.

Il quesito circa la musica della *messa di ringraziamento*, di cui non è pervenuta alcuna partitura espressamente dedicata, è stato risolto confermando le ipotesi che vedono la sua corrispondenza con alcuni frammenti de *La selva morale* di Claudio Monteverdi¹¹. La presenza di *trombe* e *trombe squarciate* nelle descrizioni dell'esecuzione della *messa di ringraziamento* non collimano però con l'indicazione *Gloria a 7 voci concertato con due violini & quattro viole da braccio ove 4 Tromboni quali anco si ponno lasciare se occorre l'acidente* presente all'interno de *La selva morale*. Data la divergenza dei documenti è stato necessario approfondire il caso dell'Accademia Filarmonica di Verona¹² in cui i tromboni sono catalogati in modo inequivocabile con il termine *tromba squarzada*.

L'analisi dei documenti relativi all'Accademia Filarmonica di Verona è stata fondamentale per elaborare alcune riflessioni circa i possibili equivoci commessi da commentatori, funzionari e archivisti nella compilazione di libri contabili, scritti e inventari nonché le incomprensioni generate dai termini *tromba* e *trombone*. L'utilizzo ambiguo della terminologia è risultato infatti comparire già dai primi inventari dell'Accademia. Nel catalogo del 1543 venne registrata

[...] una tromba squarzada fornita de argento cum la sua casa tuta adorada: et unaltra [sic] caseta tuta adorada cum alquanti torti de la medema tromba et una sopra casa de legno a queste altre case.¹³

mentre in una lista del 1566 compare l'aggiunta di «Uno Trombon ossia una Tromba squarzada»¹⁴ a due tromboni posseduti dall'Accademia dal 1560. I tre strumenti vennero

¹⁰Cfr. J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit.

¹¹Cfr. Capitolo 3.2 e J. Whenham, "Monteverdi's *Selva morale*" cit., p. 517.

¹²Cfr. M. Magnabosco, *Strumenti* cit., pp. 359-378, e G. Turrini, *L'Accademia* cit. La trattazione si trova al Capitolo 3.4.

¹³J. Kurtzman e L.M. Koldau, "Trombe" cit., nota n. 484.

¹⁴J.H. van der Meer e R. Weber, *Catalogo* cit., pp. 70-74.

poi catalogati tutti insieme nel 1569 come «Tromboni n. 3»¹⁵, nel 1628 come «tre trombe squarzade d'otton, con due pezzi d'aggiunger à una di esse con le sue casse»¹⁶, e nel 1716 con omissione del termine *squarciato* e aggiunta dell'aggettivo *rotto*¹⁷ applicato ad un trombone. Alcune difficoltà sono scaturite da una citazione di Scipione Maffei presente all'interno dell'opera *Verona illustrata*. La tromba militare dell'inventario del 1628, identificata con la tromba annodata¹⁸ donata nel 1614 all'Accademia Filarmonica da Cesare Bendinelli assieme al suo trattato *Tutta l'arte della trombeta*, è infatti descritta da Scipione Maffei come una «tromba squarciata d'argento, strumento or perduto»¹⁹. Considerato il periodo di stesura dell'opera *Verona illustrata*, le conoscenze musicali di Scipione Maffei e la presenza della tromba annodata nella collezione dell'Accademia Filarmonica di Verona, è stato chiarito come probabilmente la citazione maffeiana, in relazione all'accezione veronese del termine *tromba squarciata*, sia stata scaturita da un errore.

Considerato che il trattato di Cesare Bendinelli è senza dubbio un metodo per tromba e che all'Accademia Filarmonica di Verona i tromboni sono elencati dal 1566 come *trombe squarciate*, si è ipotizzato che il termine *tromba squarciata* sia stato utilizzato fuori dalla città di Venezia per indicare strumenti diversi. Il termine veronese *squarzado* è infatti utilizzato nei cataloghi dell'Accademia Filarmonica per i tromboni mentre da quanto emerge dai documenti esaminati a Venezia le trombe *squarciate* o *da guerra* possono essere associate solamente alle trombe. La presa in esame del *Gabinetto armonico* di Filippo Bonanni ha inoltre rivelato come il termine *tromba spezzata*²⁰ sia stato utilizzato per descrivere sia un trombone che una tromba da tirarsi dritta²¹. Alla luce di ciò è possibile che talvolta il termine *squarciato* sia stato inteso nella sua accezione di “frammentato” o “spezzato” in relazione al meccanismo di scorrimento del trombone, composto di due parti separate funzionali all'estensione dello strumento. Naturalmente a causa dell'assenza di esemplari superstiti e dei numerosi usi impropri

¹⁵G. Turrini, *L'Accademia* cit., p. 178.

¹⁶Ivi, p. 199.

¹⁷Cfr. J.H. van der Meer e R. Weber, *Catalogo* cit., pp. 128-129.

¹⁸Cfr. E. Tarr, *The Trumpet* cit., p. 83 e H. van der Meer e R. Weber, *Catalogo* cit., pp. 66-70.

¹⁹S. Maffei, *Verona* cit., p. 368.

²⁰F. Bonanni, *Gabinetto* cit., p. 49.

²¹Appendice, figura 3.2 e figura 3.3.

del termine *squarciato*, le difficoltose indagini su questo strumento non portano a delle conclusioni certe.

Nonostante la mancanza di informazioni precise e dettagliate circa le dimensioni, il materiale e l'equipaggiamento utilizzato renda pressoché impossibile stabilire con esattezza il tipo di suono prodotto dalla *tromba squarciata* veneziana si è comunque tentato di formulare alcune supposizioni. Generalmente uno strumento dalla campana particolarmente svasata produce un suono più brillante e di maggiore proiezione rispetto ad una campana più conica, mentre l'ampliamento della superficie della campana ne enfatizza gli armonici superiori. Dal momento che gli strumenti identificati come *trombe squarciate* nelle fonti iconografiche veneziane risulterebbero essere pressoché della stessa lunghezza delle trombe di media lunghezza senesi, è stato necessario prendere in esame tali strumenti. Dall'analisi delle trombe di media lunghezza esistenti è emerso infatti che la *tromba squarciata* avrebbe avuto il suono fondamentale di un'ottava superiore rispetto ad una tromba di lunghezza intera di circa 224 cm²² ed uno spettro di armonici molto limitato. Siccome il repertorio eseguibile da tali strumenti sarebbe stato limitato a fanfare e squilli militari di segnalazione è del tutto probabile che essi coincidano con le trombe *squarzade* menzionate da Marin Sanudo e Marco Ginammi.

Dal momento che nell'iconografia gli strumenti identificati come trombe squarciate vengono rappresentati frequentemente nelle fonti veneziane piuttosto che in quelle appartenenti ad altre città è possibile che questi strumenti fossero stati prediletti dalla Serenissima proprio per la copiosità di cerimonie pubbliche e religiose ed eventi legati all'ambito navale. Oltre alle ipotesi avanzate sul tipo di timbro è infatti da notare come anche le caratteristiche morfologiche avrebbero potuto costituire un elemento fondamentale per la resa scenica di tali eventi, inclini all'ostentazione dello sfarzo e della ricchezza.

I motivi per cui il termine *tromba squarciata* iniziò ad apparire attorno all'inizio del Cinquecento per poi cadere in disuso quasi del tutto verso la seconda metà del Seicento non sono del tutto chiari. La crescente diffusione di varie forme e modelli di

²²Edward Tarr in riferimento agli scritti dei teorici Marin Mersenne (1635-1636) e Johann Ernst Altenburg (1795) riporta come lunghezza di una tromba naturale dell'epoca: 224 cm. Cfr. E. Tarr, *The Trumpet* cit., p. 100.

trombe verso la fine del XIV secolo potrebbe essere stata una delle cause per cui i veneziani avrebbero distinto questi strumenti con il termine dialettale più adatto ad identificarli. Gli strumenti a forma di *S* risalgono appunto alla fine del Trecento ma sono raramente rappresentati nell'iconografia veneziana, differentemente dalle trombe piegate la cui realizzazione iniziò attorno al secolo successivo ad opera degli artigiani di Norimberga per poi diffondersi nel resto d'Europa nel XVI secolo. Verosimilmente i veneziani avrebbero incominciato a distinguere gli strumenti piegati a lunghezza intera dalle trombe dritte di media lunghezza dalle ampie campane utilizzate frequentemente assieme ai tamburi nelle processioni pubbliche e nelle cerimonie. Tali ipotesi potrebbero essere confermate dalle fonti scritte che testimoniano come il termine *squarciato* iniziò ad apparire all'inizio del Cinquecento rimanendo in uso fino alla metà del Seicento, momento in cui gli strumenti piegati avrebbero iniziato a prendere il sopravvento. Secondo quanto emerge dall'analisi degli strumenti identificati con il termine *tromba squarciata*, queste trombe dall'estensione limitata sarebbero state impiegate unicamente per fanfare e segnali militari differentemente dalle trombe piegate più comuni che, disponendo di un tubo di lunghezza doppia, erano in grado di produrre più note della serie armonica. Dalle fonti iconografiche emerge inoltre come talvolta, all'interno della medesima processione o cerimonia, vennero impiegati vari tipi di trombe. Secondo quanto attestato dalla serie di dipinti di Andrea Michieli infatti, la funzione araldica delle trombe non venne rappresentata solo dagli strumenti dritti di media lunghezza dalla campana svasata ma anche dalle trombe piegate, rappresentate per la prima volta in alcuni dipinti tardo-cinquecenteschi. Mentre nell'iconografia militare veneziana della seconda metà del Seicento la tromba dritta è frequentemente rappresentata in varie lunghezze, dopo la seconda metà del XVIII secolo la sua presenza venne soppiantata dalle trombe piegate. Tale cambiamento avvenne molto probabilmente verso la seconda metà del Seicento quando le trombe piegate iniziarono a sostituire quasi del tutto le trombe dritte di media lunghezza, contribuendo probabilmente alla progressiva caduta in disuso del termine *squarciato*. Nonostante ciò è probabile che le trombe squarciate non fossero state totalmente dimenticate. Una rappresentazione scenica del XVIII secolo testimonia infatti come essi fossero rimasti in uso come strumenti simbolici:

Si vedrà andar attorno la piazza un liocorno con un dio d'amor sopra che con il suo arco andarà tirando acqua ruosa fuori dalla sua frezza addosso le persone et sarà accompagnato da dodese belle ninphe et li dodese homini selvatici et li sei cavalieri armati a cavallo di arme bianche con le sue fiamme d'oro et d'ariento, et saranno accompagnati con trombe squarciate et tamburri da battaglia.²³

Nonostante le prove a sostegno della risoluzione dei quesiti circa l'identità della tromba squarciata a Venezia non siano esigue, è impossibile affermare che tali conclusioni siano corrette o quantomeno definitive. *I diarii* di Marin Sanudo, le descrizioni della *messa di ringraziamento* di Claudio Monteverdi nonché le altre numerose fonti prese in esame non presentano infatti alcuna chiara definizione di questi strumenti.

Stabilire l'associazione della tromba *squarzada* nella città di Venezia alla tromba dritta di media lunghezza dalla campana svasata è effettivamente complicato sia dall'assenza di strumenti superstiti, dalle diverse associazioni presenti in altre città che dalla frammentarietà e dall'ambiguità delle fonti. Siccome le fonti iconografiche non risultano essere sempre attendibili e i termini *tromba* e *trombone* sono talvolta confusi tra loro, distinguere e catalogare i vari strumenti in modo sicuro non è sempre possibile. L'analisi dei vari tipi di trombe e dei loro diversi ruoli, svolti all'interno della Serenissima tra il Quattrocento ed il Seicento, è stata necessaria proprio per poter confrontare i documenti con le relative fonti iconografiche. Grazie ad un'attenta esaminazione delle fonti ed alle riflessioni sulle diversità terminologiche al di fuori della città di Venezia si sono potute individuare le caratteristiche morfologiche e le funzioni ricoperte a Venezia dalla tromba *squarzada*. Considerata l'assenza di fonti storiche che confermino o smentiscano in modo chiaro ed inequivocabile questa tesi, non è possibile affermare che tali argomentazioni contribuiscano a risolvere in modo definitivo tale enigma organologico. Il presente elaborato è di fatto frutto di una ricerca che potrebbe aprire ulteriori dibattiti e controversie in campo musicologico in relazione alla frammentarietà delle fonti che ai problemi di interpretazione delle stesse.

²³Tale testimonianza è contenuta in una proposta per una rappresentazione scenica risalente a circa il 1763-1766. *Fiatì. Mostre, 3 settembre - 3 ottobre. 2. Sezione: Antichi libri e strumenti moderni: Sale Assicurazioni Generali. Filatelia, libri stampe, carte d'archivio, strumenti*, Venezia, s.e., 1986, p. 56.

Appendice



Fig. 2.1. *Giovanni Le Clerc, Il giuramento del Doge Enrico Dandolo e dei crociati, XVII sec, Sala del Maggior Consiglio, Venezia.*

Disponibile online: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig7.html>.



Fig. 2.2. Matteo Pagan, *Processione della Domenica delle Palme*, 1556 – 1569. Particolare delle trombe d'argento. Museo Correr, Venezia, Inv. M. 42883/7.

Disponibile online: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig14.html>.



Fig. 2.3. Matteo Pagan, *Processione della Domenica delle Palme*, 1556 – 1569. Particolare dei pifferi del Doge. Museo Correr, Venezia, Inv. M. 42883/6.

Disponibile online: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig15.html>.



Fig. 2.4. Giacomo Franco, *Processione in Piazza San Marco* da "Habiti d'huomeni et donne venetiane con la processione della Ser.ma Signoria et altri particolari, cioè trionfi feste et ceremonie publiche della nobilissima città di Venetia", 1610, Tavola XXVI. Biblioteca Marciana, Venezia, Coll.6.D.31.1, 1610.

Disponibile online: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig23.html>.

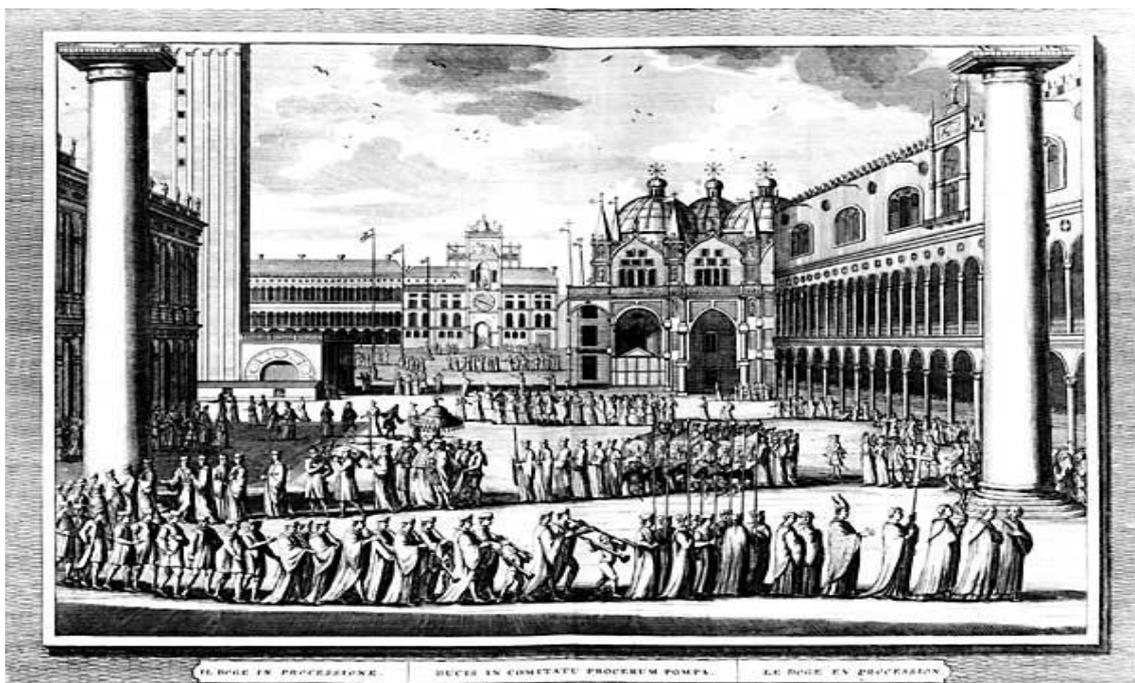


Fig. 2.6. Jan van Vianen, *Il Doge in processione*, pubblicato da Pieter van der Aa, primo XVIII secolo. Museo Correr, Venezia, Inv. M.10506.

Disponibile online: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig25.html>.



Fig. 2.7. Andrea Michieli il Vicentino, *L'imbarco della Dogaressa Morosina Morosini Grimani*, s.d. Museo Correr, Inv.I.n.285. Disponibile online: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig26.html>.



Fig. 2.8. *Andrea Michieli il Vicentino, Arrivo della Dogressa Morosina Morosini Grimani a Palazzo Grimani, particolare, s.d. Museo Correr, Venezia, Inv.I.n.928. Disponibile online: <https://scom-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig27.html>.*



Fig. 2.9. *Andrea Michieli il Vicentino, Arrivo della Dogressa Morosina Morosini Grimani a Palazzo Grimani, particolare, s.d. Museo Correr, Venezia, Inv.I.n.928. Disponibile online: <https://scom-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig28.html>.*



Fig. 2.10. *Andrea Michieli il Vicentino, la processione in Piazza San Marco della Dogaresa, s.d., particolare. Eric Beaussant & Pierre-Yves Lefèvre, Commissaires-Priseurs Associés, Paris. Disponibile online: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig29.html>.*

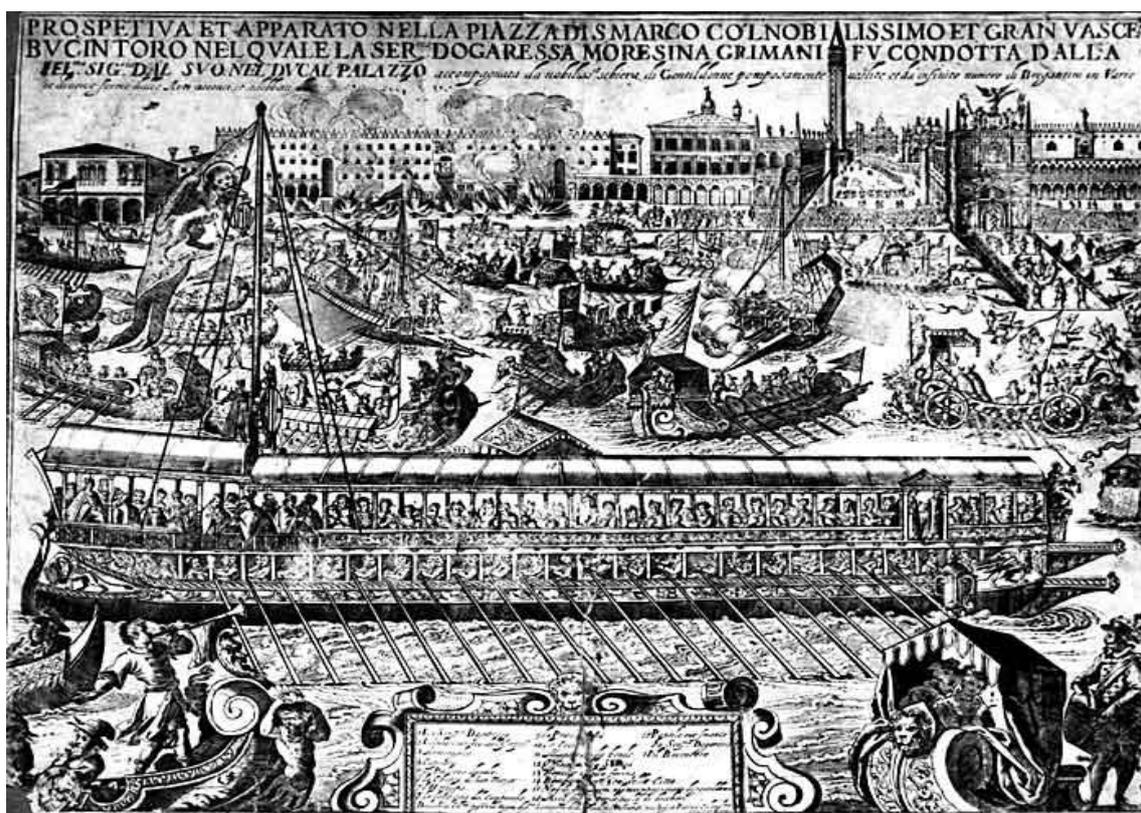


Fig. 2.11. *Giacomo Franco, La Dogaresa sul Bucintoro, s.d. Museo Correr, Venezia, Inv.M.28. Disponibile online: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig32.html>.*



Fig. 2.12. *Gentile Bellini, Processione della Croce a piazza San Marco, 1496, dettaglio. Gallerie dell'Accademia delle Belle Arti, Venezia, Cat. n. 567.*

Disponibile online: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig12.html>.

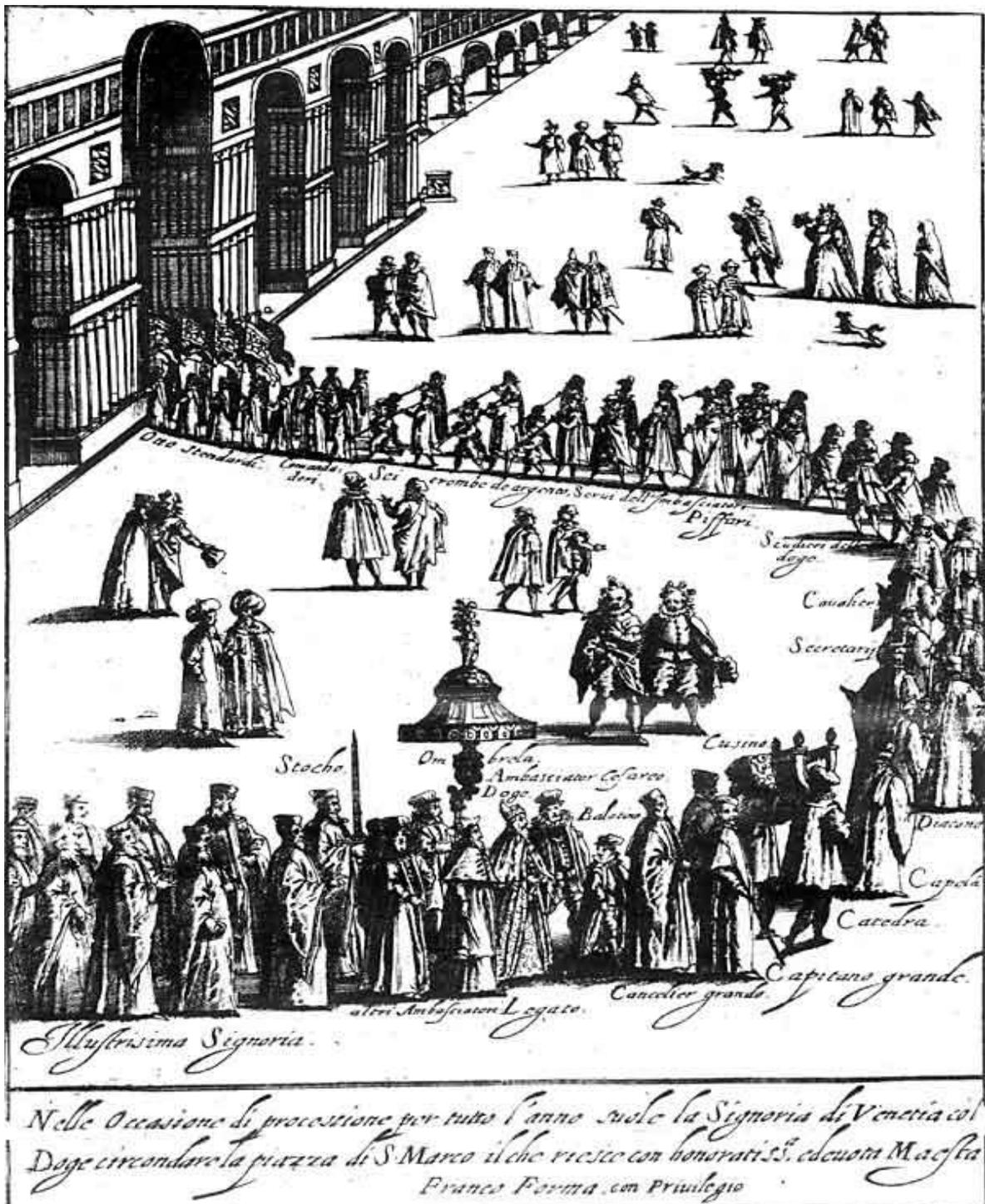


Fig. 2.13. Giacomo Franco, *Processione a San Marco* da "Habiti d'huomeni et donne venetiane con la processione della Ser.ma Signoria et altri particolari, cioè trionfi feste et ceremonie publiche della nobilissima città di Venetia", 1610, Tavola XXVI. Biblioteca Marciana, Venezia, Coll.6.D.31.1
 Disponibile online: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig23.html>.



Fig. 2.14. Giovanni Grevembroch, *Trombettieri* da: *Gli abiti de veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*. Museo Correr, Venezia, Gardenigo Dolfin 191, collocamento n. 49. Disponibile online: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig33.html>.



Fig. 2.15. *Alessandro Piazza, Il trasporto della salma del Doge (Francesco Morosini 1688 – 1694) da “Napoli di Romania”, s.d., particolare. Museo Correr, Venezia, Sala 17. Disponibile online: <http://sscm-jscm.org/jscm/v8/no1/kurtzman/fig10.html>.*



Fig. 2.16. *Gentile Bellini, Processione della Croce in piazza San Marco, 1496. Gallerie dell'Accademia delle Belle Arti, Venezia, Cat. n. 567. Disponibile online: <http://sscm-jscm.org/jscm/v8/no1/kurtzman/fig11.html>.*



Fig. 3.1. Tromba naturale “annodata” di Anton Schnitzer “Padre”, Norimberga, 1585. Immagine riprodotta in M. Magnabosco, “L’Accademia Filarmonica di Verona, Proseptive di tutela e scheda SM”, *Philomusica on-line*, 8:3(2009).

Disponibile online: http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/viewFile/08-03-SMO-0406/pdf_48.



Fig. 3.2. “Tromba spezzata” illustrata in F. Buonanni, “Gabinetto Armonico pieno d’instromenti sonori. Indicati e spiegati dal padre Filippo Bonanni”, Roma, Nella Stamperia di G. Placho, 1722, pag. 49.

Disponibile online: <https://archive.org/details/gabinettoarmonic0000buon/page/n81>.



Fig. 3.3. “Altra Tromba spezzata“ illustrata in F. Buonanni “Gabinetto Armonico pieno d’instromenti sonori. Indicati e spiegati dal padre Filippo Bonanni”, Roma, Nella Stamperia di G. Placho, 1722, pag.51.

Disponibile online: <https://archive.org/details/gabinettoarmonico0000buon/page/n85> .



Fig. 3.4. Albrecht Dürer, *Die Sieben Posaunenengel*, aus der Folge der *Apokalypse*, Latein Ausgabe 1511, ca. 1496 – 1497. Immagine riprodotta dall'archivio digitale del Städel Museum, Frankfurt am Main. Disponibile online: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/die-sieben-posaunenengel-aus-der-folge-der-apokalypse> .



Fig. 3.5. Beato Angelico, *Cristo glorificato nella corte del cielo*, Londra, National Gallery, 1424 – 1425. Immagine gentilmente concessa dalla National Gallery di Londra. Disponibile online: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/probably-by-fra-angelico-christ-glorified-in-the-court-of-heaven>.



Fig. 3.6. Bernardo Strozzi, *Una personificazione della Fama*, Londra, National Gallery, 1635 – 1636. Immagine gentilmente concessa dalla National Gallery di Londra. Disponibile online: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bernardo-strozzi-a-personification-of-fame> .



Fig. 3.7. Vittore Carpaccio, *Incontro e partenza dei fidanzati*, 1490 – 1495. Gallerie dell'Accademia delle Belle Arti, Venezia, sala XXI. Disponibile online: <http://www.gallerieaccademia.it/sala/sala-xxi>.



Fig. 3.8. Vittore Carpaccio, *Incontro dei pellegrini con Papa Ciriaco*, 1490 – 1495. Gallerie dell'Accademia delle Belle Arti, Venezia, sala XXI.

Disponibile online: <http://www.gallerieaccademia.it/sala/sala-xxi>.



Fig. 3.9. Vittore Carpaccio, *Martirio dei pellegrini e funerali Orsola*, 1490 – 1495. Gallerie dell'Accademia delle Belle Arti, Venezia, sala XXI.

Disponibile online: <http://www.gallerieaccademia.it/sala/sala-xxi>.



Fig. 3.10. Giacomo Franco, *Celebrazione del Giovedì Grasso in Habiti d'huomeni et donne venetiane con la processione della Ser.ma Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste et cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia*, 1610. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, tavola n. 27, Coll.6.D.31.1. Disponibile online: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig51.html>.



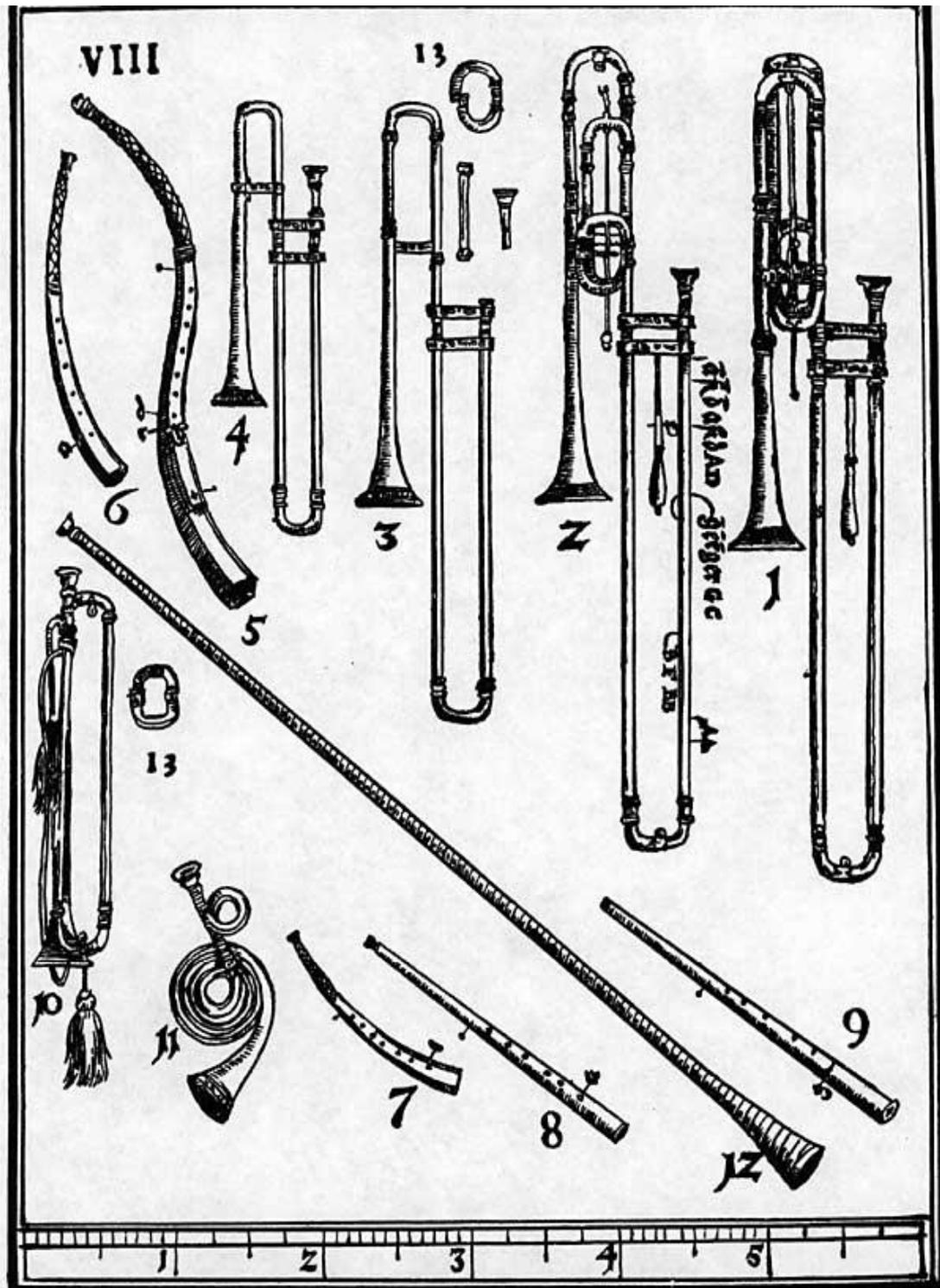
Fig. 3.11. *Alessandro Piazza, partenza del Doge Francesco Morosini per l'Oriente, fine XVII secolo, Museo Correr, Venezia, sala 17.*

Disponibile online: <http://sscm-jscm.org/jscm/v8/no1/kurtzman/fig40.html>.



Fig. 3.12. *Alessandro Piazza, Trasporto della salma del Doge (Francesco Morosini 1688-1694) da Napoli di Romania. Museo Correr, Venezia, sala 17.*

Disponibile online: <http://sscm-jscm.org/jscm/v8/no1/kurtzman/fig9.html>.



12. Quart-Posaunen. 3 Rechte gemeine Posaun. 4 Alt Posaun. 5 Corno, Gros Tenor-Cornet. 6 Rechte Chor-Zinck. 7 Klein Discant-Zinck, so ein Quint höher. 8. Gerader Zinck mit ein Mundstück. 9 Still Zinck. 10. Trommet. 11. Jäger Trommet. 12. Hölzern Trommet. 13. Krumbügel auf ein ganz Ton.

Fig. 3.13. Strumenti ad ottone rappresentati in Michael Praetorius, Syntagmatis Musici...Tomus Secundus De Organographia, Wolfenbüttel, Holwein, 1619, tavola VIII.

Disponibile online: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig49.html> .

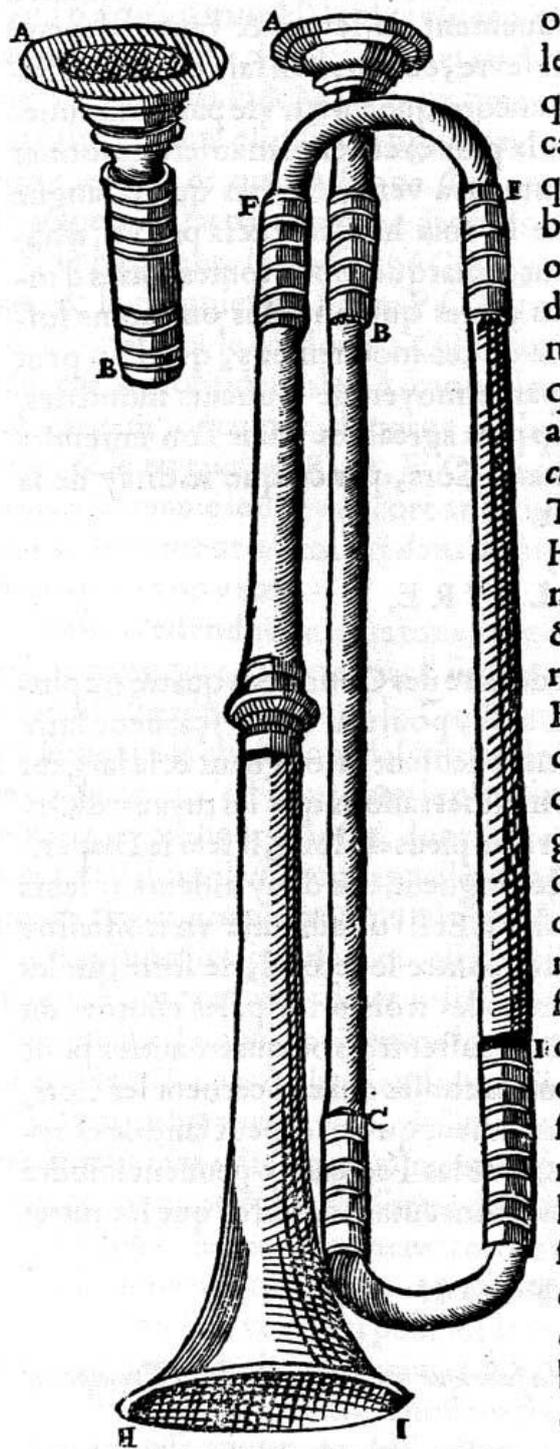


Fig. 3.14. *Tromba piegata rappresentata in The books on instruments, The Hague, Martinus Nijhoff, 1957, trad. ingl. di Chapman Roger E. (ed. orig. M. Mersenne, Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique...2. Vol, Paris, Pierre Ballard, 1636 – 1637), pag. 248.*
Disponibile online: <https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman/fig50.html>

Tab. 2.1. *Lista delle opere veneziane con tromba*

<i>Data</i>	<i>Compositore</i>	<i>Opera</i>	<i>Taglia</i>	<i>n°Trombe</i>
1672	Antonio Sartorio	<i>Adelaide</i>	Do/Re	2
1674	Carlo Pallavicino	<i>Diocleziano</i>	Re	1
1675	Giovanni Legrenzi	<i>Eteocle e Polinice</i>	Do	2
1676	Antonio Sartorio	<i>Massenzio</i>		
1676	Carlo Pallavicino	<i>Il Galieno</i>	Do/Re	1
1676	Antonio Sartorio	<i>Giulio Cesare in Egitto</i>	Re	1
1677	Giovanni Legrenzi	<i>Totila</i>		
1683	Pietro Andrea Ziani	<i>L'innocenza risorta</i>	Do	1
1683	Carlo Pallavicino	<i>Il re infante</i>		
1686	Carlo Pallavicino	<i>L'amazzone corsara</i>		
1693	Carlo Francesco Pollarolo	<i>La forza della virtù</i>	Re	1
1694	Tomaso Albinoni	<i>Zenobia</i>	Do/Re	1
1705	Francesco Gasparini	<i>Hamlet</i>	Do/Re	2
1709	Tomaso Albinoni e Francesco Gasparini	<i>Engelberta</i>		

Fonte: J. M. Karp, The changing symbolic images of the Trumpet: Bologna and Venice in the Seventeenth century, Dissertation, University of North Texas, 2014, pag. 81.

Tab. 2.2. *Lista delle opere veneziane con tromba senza alcun manoscritto sopravvissuto*

<i>Data</i>	<i>Compositore</i>	<i>Opera</i>
1637	Francesco Manelli	<i>Andromeda</i>
1683	Domenico Freschi	<i>Silla</i>
1703	Carlo Francesco Pollarolo	<i>L'Almansore in Alimena</i>
1712	Giovanni Maria Ruggieri	<i>Arinoe vendicta</i>

Fonte: Ivi, pag. 82.

Riferimenti bibliografici

- Alighieri Dante, *Paradiso canti 22.-28.* in [3]: *Paradiso*, Firenze, D'Anna, 1995.
- Arnold Denis, The Significance of "Chori Spezzati", *Music and Letters*, 40:1 (1959).
- Arnold Denis, *Monteverdi*, London, J. M. Dent, 1963.
- Baines Anthony, "The Evolution of Trumpet Music up to Fantini", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 101:1 (1974-1975).
- Baines Anthony, *Gli ottoni*, a cura di R. Meucci, s.l., EDT, 1991.
- Banchieri Alessandro, *Conclusioni nel suono dell'organo: opera vigesima di Adriano Banchieri; novellamente tradotte, et dilucidate, in scrittori musici, et organisti celebri*, Bologna, heredi di Gio. Rossi, 1609.
- Barclay Robert, *The Art of the Trumpet-Maker: the Materials, Tools, and Techniques of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Nuremberg*, Oxford, Clarendon, 1992.
- Barclay Robert, *Design, Technology and Manufacture Before 1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Baroncini Rodolfo, *Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i sonadori di violino della Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.
- Baroncini Rodolfo, "Se canta dalli cantori overo se sona dalli sonadori: voci e strumenti tra Quattro e Cinquecento", *Rivista italiana di musicologia*, 32:2 (1997).
- Baroncini Rodolfo, "In choro et in organo": *strumenti e pratiche strumentali in alcune cappelle dell'area padana nel XVI sec.*, Firenze, Leo S. Olschki, 1998.
- Baroncini Rodolfo, "Zorzi trombetta e il complesso di piffari e tromboni della Serenissima, per una storia 'qualitativa' della musica del XV secolo", *Studi musicali*, 1:1(2002).
- Baroncini Rodolfo, *Giovanni Gabrieli*, Palermo, EPOS, 2012.
- Baroncini Rodolfo, *La vita musicale a Venezia tra Cinquecento e Seicento: musicisti, committenti e repertori*, in *Italian music in Central-Eastern Europe. Around Mikolaj Zielenski's Offertoria and Communiones*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2015.
- Bate Philip, *The Trumpet and Trombone: an Outline of their History, Development and Construction*, London, Benn, 1966.
- Bandinelli Cesare, *Tutta l'arte della trombetta*, a cura di E. Tarr, s.l., Bärenreiter, 1975.
- Bandinelli Cesare, *Tutta l'arte della trombetta 1614, Complete English Translation, Biography and Critical Commentary by Edward H. Tarr with a Contribution by Peter Downey*, Vuarmarens, The Brass Press, 2009.
- Benedetti Rocco, *Ragguaglio delle allegrezze, solennità, e feste fatte in Venetia per la felice vittoria*, Venezia, Perchacchino, 1571.
- Benvenuti Giacomo, *Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in S. Marco: tomo I: Musiche strumentali e per cantar et per sonar sino al 1590*, Milano, Edizioni Ricordi, 1931-1932.
- Berlinzani Francesca, "Strumenti musicali e fonti letterarie", *Riviste Unimi*, 1:1 (2007).

- Bernstein Jane, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Bertoli Bruno, Perissa Torrini Annalisa, *Chiesa di San Zaccaria: arte e devozione*, Venezia, Marsilio, 1994.
- Betto Bianca *et al.*, *La Chiesa di Venezia nel Seicento*, Venezia, Studium Catholicum Veneziano, 1992.
- Boccaccio Giovanni, *Filocolo di Giovanni Boccaccio corretto sui testi a penna. Tomo I*, s.l., s.e., 1829.
- Boccaccio Giovanni, *Il Decameron di Giovanni Boccaccio; con le annotazioni dei deputati M. Colombo e di P. Dal Rio*, Firenze, per D. Passigli, 1841-1844.
- Bonanni Francesco, *Gabinetto armonico pieno d'instromenti sonori indicati, spiegati, e di nuovo corretti, ed accresciuto dal padre Filippo Bonanni della Compagnia di Giesù offerti al santo re David*, Roma, nella stamperia di Giorgio Placho intagliatore, e gettatore di caratteri alla piazza S.Marco, 1723.
- Bonino Gianmario, *La tromba nella storia*, s.l., Lulu.com, 2008.
- Bonomo Alessandra, "Esecuzioni di musica sacra nella Venezia di fine Seicento: testimonianze iconografiche nella chiesa di San Zaccaria", *Musica e storia*, 12:3 (2004).
- Boscarato Laura, *Analisi e proposta per un Conservatorio 'open': il caso del «Benedetto Marcello» di Venezia*, Tesi di laurea, 2012-2013.
- Bridgman Nanie, *La musica a Venezia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
- Brown Patricia Fortini, *The Renaissance in Venice: a World Apart*, London, Calmann and King, 1977.
- Brown Patricia Fortini, *Le Scuole*, in *Storia di Venezia, Vol. V: Il Rinascimento. Società ed economia. La città e la vita sociale*, Roma, 1996.
- Brown Patricia Fortini, *Art and Life in Renaissance Venice*, New York, Abrams, 1997.
- Brown Patricia Fortini, *Private Lives in Renaissance Venice: Art, Architecture, and the Family*, New Haven, Yale University Press, 2004.
- Bryant David, "The chori spezzati of St Mark's: myth and reality", *Early Music History*, 1:1 (1981).
- Bryant David, *La musica nelle istituzioni religiose e profane di Venezia*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, a cura di G. Arnaldi-M. Pastore Strocchi, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1988.
- Bryant David, *Musica e musicisti*, in *Storia di Venezia, VI (Dal Rinascimento al Barocco)* a cura di G. Cozzi e P. Prodi, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994, pp. 449-467.
- Caffagni Livia, "L'uso degli strumenti in Italia nei secoli XIII e XIV e il loro impiego nelle compagnie dei laudesi", *Musica antica*, 12:1 (1998).
- Cantù Cesare, *Storia per gli italiani*, Torino, Unione tipografica editrice, 1875, tom. VII.
- Cassone Gabriele, *La tromba*, Varese, Zecchini Editore, 2002.
- Castiglioni Luigi e Mariotti Scevola, *Il vocabolario della lingua latina: III edizione*, Milano, Loescher, 1996.
- Catalogo degli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona*, a cura di J.H. van der Meer e R. Weber, Verona, s.e., 1982.

- Cattin Giulio, *Musica e liturgia a San Marco*, Vol. I, II, III, Venezia, Fondazione Levi, 1990.
- Cecchetti Bartolomeo, *Il doge di Venezia*, Venezia, Stabilimento Tipografico di P. Naratovich, 1864.
- Chambers David, Pullan Brian and Fletcher Jennifer, *Venice. A Documentary History, 1460-1630*, Oxford, s.e., 1992.
- Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese, *Il tesoro della Scuola Grande di San Rocco*, Venezia, Marsilio, 2010.
- Cicogna Emmanuele Antonio, *Delle iscrizioni veneziane*, s.l., Orlandelli, 1834, vol. I.
- Ciurczak Peter Louis, *The Trumpet in the Baroque Opera: Its Use as Solo, Ensemble, and Obligato Instrument*, s.l., North Texas State University, 1974.
- Collarile Luigi, "Legrenzi perduto. Appunti di bibliografia.", *Studi musicali*, 38 (2009).
- Colussi Franco, Bryant David e Quaranta Elena, *Girolamo dalla casa detto da Udene e l'ambiente veneziano*, Clauzetto, Associazione Antiqua: Udine: Società Filologica Friulana, 2000.
- Cronaca Malipiero in Annali Veneti di Domenico Malipiero. Parte Quinta. Degli avvenimenti della città*, Archivio Storico Italiano, tom. VII, parte II, Firenze, 1844.
- Conforzi Iginio, *Girolamo Fantini monarca della tromba: nuove acquisizioni biografiche*, Lucca, LIM, 1990.
- Coryate Thomas, *Coryats Crudities: Selections*, s.l., Broadview Press, 2017.
- D'Accone Frank Anthony, *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.
- D'Orlando Alessandro, *Intelligenza emotiva e respiro*, Torino, Amrita, 2007.
- Da Canal Martin, *Les estoires de Venise: cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, a cura di A. Limentani, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1972.
- Dal canto corale alla musica poliorale: l'arte del coro spezzato*, a cura di L. B. Folegana e A. Ignesti, Padova, CLEUP, 2015.
- Devoto Giacomo, *Avviamento alla etimologia italiana: Dizionario etimologico italiano: II edizione*, Firenze, Felice le Monnier, 1967.
- Di Pasquale Marco, "Gli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona: un approccio documentario", *Il flauto dolce*, 17-18:1 (1987-1988).
- Di Pasquale Marco, "Aspetti della pratica strumentale nelle chiese italiane fra tardo medioevo e prima età moderna", *Rivista internazionale di musica sacra*, 16:2 (1995).
- Downey Peter, *The Trumpet and its Role in Music of the Renaissance and Early Baroque*, Ph.D. diss., Belfast, Queen's University of Belfast, 1983.
- Downey Peter, "Monteverdi's Mass of Thanksgiving. Aspects of Tensions in Historical Musicology", *Irish Musical Studies, 4: The Maynooth International Musicological Conference, 1995, Selected Proceedings*, I, ed. P. F. Devine and H. White, Dublin, Four Courts Press, 1996.
- Edizione comparata con note critiche del ritrovato laudario Ms. 40 ex Biblioteca dei Padri somaschi della Salute di Venezia attribuito a Leonardo Giustinian: integrato dagli autorevoli codici: Venezia, Ms. Marc. Cl. 9., 182 ex Biblioteca di S. Mattia di Murano; Berlin, Ms. Hamilton 348 ex Biblioteca di S. Francesco della Vigna di Venezia; dall'editio princeps Venezia 1474; dall'editio altera Vicenza 1475 e da altre*

antiche fonti manoscritte e stampate; con l'analisi bibliologica, bibliografica e documentaria delle fonti principali, allargata a sillogi secondarie per una integrazione dei repertori correnti sulle laude e sulle indicazioni di Cantasi come e con uno studio documentario sull'organizzazione musicale delle Scuole grandi di Venezia, sui musicisti, sui cantori di laude e sui suonatori ..., a cura di Francesco Luisi, Venezia, Fondazione Levi, 1983.

Edwards Rebecca, *Claudio Merulo: Servant of the State and Musical Entrepreneur in Later Sixteenth Century Venice*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1999.

Emans Reinamar, "Die Musiker des Markusdoms in Venedig 1650-1708", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 66:2 (1982).

Fantini Girolamo Daspoleti, *Modo per imparare a sonare di tromba: tanto di guerra quanto musicalmente in organo con tromba sordina, col cimbalo e con ogn'altro strumento*, Milano, Bollettino Bibliografico Musicale, 1934.

Fogaccia Piero, *Giovanni Legrenzi*, Bergamo, Edizioni Orobiche, 1954.

Foster John, *The Baroque Trumpet Revival: Discovering the Lost Art of the Baroque*, Chandler, Hickman Music Editions, 2015.

Galifi Irene, Zucchetto Emanuela, Pontello Giorgio, *Chiesa di San Zaccaria Venezia*, Saonara, Il Prato, 2013.

Garavaglia Andrea, *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, Milano, LED, 2015-

Giglio Roberto, *Canto 30. dell'Inferno*, Napoli, Loffredo, 1985.

Giuseppe Flavio, *Antichità Giudaiche. Vol. III*, a cura di G. Ricciotti, s.l., Sei, 1963.

Glixon Beth Lise, "Private Lives of Public Women: prima donnas in Mid-Seventeenth Century Venice", *Music & Letters*, 76:4 (1995).

Glixon Jonathan, *Music at the Venetian Scuole Grandi: 1440-1540*, s.l., Princeton University, 1979.

Glixon Jonathan, *Far una bella procession: Music and Public Ceremony at the Venetian Scuole Grandi*, in *Altro Polo: Essays on Italian Music of Cinquecento*, Sydney, The University of Sidney Press, 1989.

Glixon Jonathan, "The Polyphonic Laude of Innocentius Dammonis", *The Journal of Musicology*, 8:1 (1990).

Glixon Jonathan, "Marco Faustini and Venetian Opera Production in the 1650s: Recent Archival Discoveries", *The Journal of Musicology*, 10:1 (1992).

Glixon Jonathan, Cesco Lorenzo e Urban Lina, *La Scuola Grande di San Rocco nella musica e nelle feste veneziane*, Venezia, Grafiche veneziane s.r.l., 1996, pp. 7-9.

Glixon Jonathan, *Con canti et organo: Music at the Venetian Scuole Piccole during the Renaissance*, Pinewood, Harmonie Park, 1997.

Glixon Jonathan, *Honoring God and the City Music at the Venetian Confraternities 1260-1807*, New York, Oxford University Press, 2003.

Gramigna Silvia, Perissa Annalisa e Scarabello Gianni, *Scuole di arti e mestieri a Venezia*, Venezia, Arsenale, 1981.

Grevembroch Giovanni, *Gli abiti veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII. Vol. III*, Venezia, Filippi Editore, 1981.

Griselini Francesco, *Dizionario delle arti e dei mestieri, Vol. VI*, Venezia, s.e., 1768.

- Griselini Francesco, *Dizionario delle arti e dei mestieri, Vol. III*, Venezia, s.e., 1768.
- Guion David, *The Trombone: its History and Music*, s.l., Scarecrow Press, 2010.
- Haar James, *European Music 1520-1640*, Woodbridge, Boydell, 2006.
- Halfpenny Eric, "Early British Trumpet Mouthpieces", *The Galpin Society Journal*, vol.20:1 (1967).
- Haynes Bruce, *A History of Performing Pitch: the Story of "A"*, Lanham, The Scarecrow Press, 2002.
- Hickmann Hans *et al.*, *Ägypten*, Leipzig, Dt. Verl. Für Musik, 1961.
- Höfler Janez, "Der 'Trompette des Menestrels' und sein Instrument. Zur Revision eines bekannten Themas", *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 29:2 (1979).
- Ivanoff Nicola, *G.F. Loredan, e l'ambiente artistico a Venezia nel Seicento*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1965.
- Jahn Fritz, "Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher", *16. Jahrhundert, Archiv für Musikwissenschaft*, 7:1 (1925): <https://www.jstor.org/stable/929781>.
- Karp Marie Jemie, *The Changing Symbolic Images of the Trumpet: Bologna and Venice in the Seventeenth Century*, dissertation, University of North Texas, 2014.
- Koehler Elisa, *A Dictionary for the Modern Trumpet Player*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2015.
- Korsch Evelyn, *Bilder der Macht: Venezianische Repräsentationsstrategien beim Staatsbesuch Heinrichs III. (1574)*, Berlin, Akademie, 2013.
- Kurtzman Jeffrey, "Monteverdi's Mass of Thanksgiving Revisited", *Early Music*, 22:1 (1994).
- Kurtzman Jeffrey, "Lessons Learned from the Iconography of Venetian Ceremonies: Claudio Monteverdi and Trombe Squarciate", *Music in Art*, 32:1/2, 2007 (*Iconography as a Source for Music History*, vol. III).
- Kurtzman Jeffrey e Koldau Linda Maria, "Trombe, Trombe d'argento, Trombe squarciate, Tromboni, and Pifferi in Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries", *Journal of Seventeenth-Century Music*, 8:1 (2008).
- Kurtzman Jeffrey, *Monteverdi's Mass of Thanksgiving: Da Capo*, in *Fiori musicali: Liber amicorum Alexander Silbiger*, ed. Claire Fintijn and Susan Parisi, Sterling Heights, MI: Harmonie Park Press, 2010.
- Lewis Susan e Acuña Maria Virginia, *Claudio Monteverdi: a Research Information Guide*, New York, Routledge, 2018.
- Lastraioli Gianluca, *I pifferi della Singoria di Firenze* https://www.academia.edu/5334296/I_PIFFERI DELLA SIGNORIA DI FIRENZE consultato in data 1.11.2018.
- Leech-Wilkinson Daniel, "Il libro di appunti di un suonatore di tromba nel quindicesimo secolo", *Rivista italiana di musicologia*, 16:1 (1981).
- Lichtental Peter, *Dizionario e bibliografia della musica. Vol. I*, s.l., Fontana, 1826.
- Luisi Francesco, *Laudario Giustiniano. Vol. II*, Venezia, Fondazione Levi, 1983.
- Lunelli Renato, *Studi e documenti di storia organara veneta*, Firenze, Leo S. Olschki, 1973.

Maffei Scipione, *Verona illustrata: con giunte, note e correzioni inedite dell'autore. Parte seconda: contiene l'Istoria letteraria o sia la Notizia degli scrittori veronesi*, Milano, della Società Tipografica de' Classici Italiani, 1825.

Magnabosco Michele, "L'Accademia Filarmonica di Verona, prospettive di tutela e scheda SM", *Philomusica online*, 8:3 (2009).

Magnabosco Michele, *Strumenti musicali per la policoralità a Verona: le collezioni dell'Accademia filarmonica e della biblioteca capitolare*, in *Dal canto corale alla musica policorale: l'arte del coro spezzato* a cura di L.B. Folegana e A. Ignesti, s.l., s.e., 2015.

Marcellino Antonino, "Gli strumenti a corda nella Grecia antica: tò bárbiton", *Rivista italiana di musicologia*, 32:1(1997).

Mersenne Marin, *The Books on Instruments*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1957, trad. ingl. di Chapman Roger E. (ed. orig. M. Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique...2. Vol*, Paris, Pierre Ballard, 1636-1637).

Meucci Renato, "Riflessioni di archeologia musicale: gli strumenti musicali romani e il lituus", *Nuova rivista musicale italiana*, 29:1 (1985).

Meucci Renato, *On the Early History of the Trumpet in Italy*, s.l., Amadeus, 1991.

Meucci Renato, *Organologia: definizione e contenuti di una recente disciplina*, in *Rendo lieti in un tempo gli occhi el core. Il museo degli strumenti musicali del Conservatorio "Luigi Boccherini" di Firenze*, a cura di M. Branca, Livorno, Sillabe, 1999, pp. 108-119.

Meucci Renato, *Strumentaio il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Venezia, Marsilio Editori, 2010.

Mischiati Oscar, "L'organo della Basilica di San Martino a Bologna capolavoro di Giovanni Cipri", *L'organo*, 1 (1960).

Molmenti Pompeo, *Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, Torino, Roux e Favale, 1885.

Montagu Jeremy, "One of Tutankhamon's Trumpets", *The Galpin Society Journal*, 29:1 (1976).

Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione Veneta di Storia Patria, Serie Prima: Documenti, Vol. X, Venezia, s.e., 1901.

Moore James Harold, *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

Moore James Harold, "Venezia favorita da Maria: Music for Madonna Nicopeia and Santa Maria della Salute", *Journal of the American Musicological Society*, 37:2 (1984).

Moser Brian, Tayler David, *The Cocaine Eaters*, London, Longmans, 1965.

Mozzicato Michele, *Le due copie del volume di 'Tutta l'arte della trombetta' di Cesare Bendinelli*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1996-1997.

Mueller Reinhold Christopher, *A Foreigner's View of Poor Relief in Late Quattrocento Venice*, in *Pauvres et riches. Société et culture du Moyen-Âge aux Temps Modernes. Mélanges offerts à Bronislaw Geremek*, Varsovie, 1992.

Nuovo metodo, e tariffa delle spese per tutte le processioni, e fonzioni. Della veneranda Scuola di S. Marco Evangelista, Venezia, stampata per li Figliuoli del qu. Z. Antonio Pinelli stampatori ducali, s.d.

Ongaro Giulio Maria, *San Marco*, in *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, a cura di Katelijne Schiltz, Leiden, Brill, 2018.

Och Laura, *Scipione Maffei: annotazioni sull'arte di comporre musica*, Verona, AMIS, 1989.

Och Laura, *Interessi e conoscenze musicali di Scipione Maffei in Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Verona, Consorzio Editori Verona, 1998.

Paoletti Ermolao, *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute e i costumi veneziani rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti ed illustrati da Ermolao Paoletti*, Venezia, Tommaso Fontana, 1840.

Paras Jason, *The Music for Viola Bastarda in Sixteenth and Seventeenth-Century Italy*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

Passadore Francesco e Rossi Franco, *La sottigliezza dell'intendimento. Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi*, Venezia, Fondazione Levi, 2002.

Passadore Francesco, *The Maestri di Cappella*, in *A Companion to Music in Sixteenth-century Venice*, a cura di Katelijne Schiltz, Leiden, Brill, 2018, Boston, Leiden, 2018 (Brill's Companions to the Musical Culture of Medieval and Early Modern Europe, 2).

Pio Stefano, *Liuteri & sonadori: Venezia 1750-1870*, Venezia, Venice Research, 2002.

Piovene Guido e Pallucchini Anna, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano, Rizzoli, 1999.

Praetorius Michael, *Syntagmatis Musici...Tomus Secundus De Organographia*, Wolfenbüttel, Holwein, 1619.

Praetorius Michael, *Syntagma Musicum II: (A New Translation from the Edition of 1619) De Organographia Part I and II*, a cura di David Crookes, Oxford, Oxford University Press.

Prizer William e Facchini Gianfranco, "Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: strumenti a fiato in una corte italiana", *Rivista italiana di musicologia*, 16:2 (1981).

Pullan Brian, *Rich and Poor in Renaissance Venice: the Social Institution of a Catholic State, to 1620*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.

Pullan Brian, *La politica sociale della Repubblica di Venezia 1500-1620*, Roma, Il Veltro, 1982.

Quaranta Elena, *Oltre San Marco: organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1998.

Racquet Markus e Martius Klaus, "Bennick meets Sander: A Comparison of Two Early Seventeenth-Century Trumpets", *Historic Brass Society Journal*, 13:1 (2001).

Renier Alessandro, *Vita quotidiana a Palazzo Ducale: i banchetti del Doge, la sala dei banchetti. Feste a Venezia per l'elezione degli ultimi Dogi*, Venezia, Studio LT2, 2010.

Rigutini Giuseppe e Fanfani Pietro, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, G. Barbera Editore, 1891.

Rosand Ellen, "Music in the Myth of Venice", *Renaissance Quarterly*, 30:1 (1977).

Rosand Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice, The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991.

Rota Giovanni, *Lettera nella quale si descriue l'ingresso nel Palazzo Ducale della serenissima Morosina Morosini Grimani prencipessa di Vinetia...*, Venezia, Gio Anto Rampazetto, 1597.

Rovetta Giovanni, *Messa e salmi concertati, op.4 (1639)*, a cura di Koldau Linda Maria, Middleton, A-R Editions, 2001.

Sadie Julie-Anne, *Companion to Baroque Music*, Berkeley, University of California Press, 1998.

Sansovino Francesco, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in 14. libri da m. Francesco Sansouino. Nella quale si contengono tutte le guerre passate... Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dell'anno 1580 sino al presente 1663. Da d. Giustiniano Martinoni ... Doue vi sono poste quelle del Stringa; seruato però l'ordine del med. Sansouino ...*, Venezia, Filippi Editore, 1968.

Sanudo Marino, *I diarii*, Venezia, Coi tipi dei f.lli Visentini, 1889.

Sanudo Marino, *I diarii*, 6, Bologna, Forni, 1969-1979.

Sartori Claudio, *Dizionario degli editori musicali italiani: tipografi, incisori, librai-editori*, Firenze, Leo S. Olschki, 1958.

Sartori Claudio, *Un catalogo di Giuseppe Sala del 1715*, «Fontes Artis Musicae», XIII, 1966.

Scirè Giovanna Nepi, *Treasures of Venetian Painting: the Gallerie dell'Accademia*, New York, Vendome Press, 1991.

Schiltz Katelijne, *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, Boston, Brill, 2018 (Brill's Companions to the Musical Culture of Medieval and Early Modern Europe, 2).

Schrade Leo, *Monteverdi: Creator of Modern Music*, New York, W. N. Norton & Company, 1950.

Selfridge-Field Eleanor, *Venetian Instrumental Music*, New York, Dover Publications Inc., 1994.

Selfridge-Field Eleanor, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

La Serenissima nel gran teatro del mondo, a cura di Paolo Fabbri, in *Musica nel Veneto*, Milano, Federico Motta, 1999.

Sinding-Larsen Staale, *Christ in the Council Hall: Studies in the Religious Iconography of Venetian Republic*, Roma, L'erma di Bretschneider, 1974.

Smithers Don L., *The Music and History of the Baroque Trumpet Before 1721*, London, J.M. Dent and Sons, 1973.

Smithers Don L., Wogram Klaus, Bowsher John, "Playing the Baroque Trumpet: Research into the History and Physics of this Largely Forgotten Instrument is Revealing its Secrets, Enabling Modern Trumpeters to Play It as Musicians of the 17th and 18th Centuries", *Scientific American*, 254:1 (1986).

Stefani Gino, *Musica barocca*, Milano, Bompiani, 1974.

Stefani Gino, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, S.F. Flaccovio, 1975.

Stevens Denis, *The Letters of Claudio Monteverdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

Succi Dario, *Il Bucintoro nella grande arte della Serenissima*, Treviso, ZEL, 2017.

Tarr Edward, *The Trumpet*, London, Batsford, 1988.

Tarr Edward, *The Art of the Baroque Trumpet Playing: Exercise from the Schola Cantorum Basiliensis, Vol. I: Basic Exercise*, Mainz, Schott, 1999.

Tarr Edward, *The Art of the Baroque Trumpet Playing: Exercise from the Schola Cantorum Basiliensis, Vol. II: Method of Ensemble Playing*, Mainz, Schott, 1999.

Tarr Edward, *The Art of the Baroque Trumpet Playing: Exercise from the Schola Cantorum Basiliensis, Vol. III: A Beautiful Bouquet of the Finest Fanfares for 2-4 Trumpets, Some of Them also with Timpani*, Mainz, Schott, 1999.

Tarr Edward, Walker Thomas, ... *Bellici carmi, festivo fragor: die Verwendung der Trompete in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts*, in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Vol. III: Studien zur Barockoper*, s.l., s.d.

Toffolo Stefano e Guerra Steffano Andrea, "La costruzione degli strumenti musicali a Venezia dal XVI al XIX secolo", *Il flauto dolce*, 14:1 (1986).

Tramontin Silvio, *San Zaccaria*, Venezia, Tipografia Luigi Salvagno, 1980.

Turrini Giuseppe, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico: annunciando il prossimo quarto centenario*, Verona, la tipografica veronese, 1941.

Urban Lina, *Processioni e feste dogali: Venetia est mundus*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1998.

Urban Lina, *Banchetti veneziani dal Rinascimento al 1797*, Strategy & People, 2007.

Van der Meer John Henry e Weber Reiner, *Catalogo degli strumenti dell'Accademia Filarmonica*, Verona, Accademia Filarmonica, 1982.

Vio Gastone e Toffolo Stefano, "La diffusione degli strumenti musicali nelle case dei nobili, cittadini e popolani nel XVI secolo a Venezia", *Il flauto dolce*, 28:1 (1987).

Vio Gastone, *I monasteri femminili del Seicento: gioie e dolori per i musicisti veneziani*, in *Musica, scienze e idee nella Serenissima del Seicento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin 13-15 dicembre 1993, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1996.

Vio Gastone, *Le scuole piccole nella Venezia dei Dogi – Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Costabissara, Angelo Colla Editore, 2004.

Vio Gastone, "L'arte dei sonadori e l'insegnamento della musica a Venezia", *Recercare: rivista per lo studio e la pratica della musica antica*, 18:1 (2006).

Vocabolario degli Accademici della Crusca: con tre indici delle voci, locuzioni e proverbi latini, e greci, posti per entro l'opera, Venezia, Giovanni Alberti, 1612.

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Venezia, Iacopo Sarzina, 1623.

Vogel Emil, "Claudio Monteverdi", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 3:1 (2008).

Weigel Christoph, *Abbildung der Gemain-Nützlichen Haupt-Stände von denen Regenten und Ihren So in Friedens-als Kriegs-Zeiten zugeordneten Bedienten an, biß auf alle Künstler und Handwercker: nach Jedes Ambts- und Beruffs-Verrichtungen, meist nach dem Leben gezeichnet und in Kupfer gebracht, auch nach Dero Ursprung, Nutzbar-und Denckwürdigkeiten, kurtz, doch gründlich beschrieben, und ganz neu an den Tag geleet*, Regenspurg, s.e., 1698.

Whenham John, "Monteverdi's 'Selva morale e[t] spirituale' (1641): Some Anomalies Explored through the Five Exemplars", *Music & Letters*, 95:4 (2014).

Wills Garry, *Venice: Lion City The Religion of Empire*, Washington, Washington Square Press, 2001.

Winternitz Emanuel, "The Visual Arts as a Source for the Historian of Music", in *International Musicological Society. Report of the Eighth Congress, New York*, 1:96 (1961).

Wistreich Richard, *Monteverdi*, Burlington, Ashgate, 2011.

Xanthoulis Nikos, "The Salpinx in the Greek Antiquity", *International Trumpet Guild Journal*, 1:1 (2006).

Zagata Pier, *Supplementi alla cronica di Pier Zagata dedicati a Sua Eccellenza il sign. Gianpiero Dolce patrizio veneto, volume II della seconda parte*, Verona, Per Donigi Ramanzini Librajo a San Tomio, 1749.

Zingarelli Nicola, *Il nuovo Zingarelli: Vocabolario della lingua italiana, XI edizione*, a cura di M. Dogliotti e L. Rosiello, Bologna, Zanichelli.

Zipoli Riccardo, *Marco Foscarini: una scuola pubblica a Venezia*, Venezia, Marsilio, 2010.

Fonti archivistiche citate

Venezia, Archivio di Stato, San Marco, *Procuratia de Supra*, reg. 98, cc. 103-104.

Venezia, Curia Patriarcale, sezione antica, Actorum mandatorum praeceptorum, n. 54 (1508-1512), *Primum liber actorum*, 24 aprile 1511.

Venezia, Archivio di Stato, monastero di Santa Maria Gloriosa dei Frari, b. 100, no.1 (mariegola della scuola dei Milanesi).

Venezia, Archivio di Stato, Provveditori di Comun, reg. R, c. 105 (mariegola della scuola della Beata Vergine Assunta).

Venezia, Archivio di Stato Scuola Grande di San Marco, reg. 18, Notatorio 3, 1526-1538, c. 4, "a di x Febrer M.D.xxvi".

Venezia, Archivio di Stato, Notatorio 1679-1701, cc. 110-111.

Venezia, Archivio di Stato, *Commemoriali*, XXIV, c. 76v.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Misc. 180.4.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Misc.180.6, c. B1r.

Verona, Accademia Filarmonica, *Archivio storico*, reg. 30, foglio volante, 1590, maggio 23.

Verona, Accademia Filarmonica, *Archivio storico*, b. 1, doc. 8, ante 1569, 23 giugno, inventario del legato di Giovanni Severino.

Verona, Accademia Filarmonica, *Archivio storico*, reg. 47, c. 7v, 1685, aprile 16.

Sitografia

http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/viewFile/08-03-SMO-0406/pdf_48 [Data ultimo accesso: 17.05.2019].

<https://www.eggerinstruments.ch/index.php/en/historical-instruments/historical-trumpets/tromba-da-caccia> [Data ultimo accesso: 17.05.2019].

<https://www.kimbellart.org/collection/ap-198410> [Data ultimo accesso: 17.05.2019].

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/61013/Archivio%20fotografico%20Musei%20Civici%20Veneziani%2020Giov.%20Bellini.%20Allegoria%20%28Venezia%2C%20Gallerie%29%20-%20insieme> [Data ultimo accesso: 17.05.2019].