

Saggi **[8]**

© Società Editrice di Musicologia 2018  
Lungotevere Portuense 150, 00153 Roma  
C.F. 97701420586

sedm@sedm.it  
www.sedm.it

Progetto grafico:  
Venti caratteruzzi

Impaginazione:  
Giacomo Sciommeri

ISBN: 978-8-885780-05-7

Questo volume è stato realizzato in collaborazione e con il contributo di:

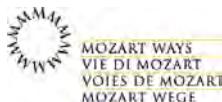


CENTRO DI MUSICA ANTICA  
DELLA FONDAZIONE GHISLIERI  
Piazza Ghislieri, 5 - 27100 Pavia  
[www.ghislieri.it](http://www.ghislieri.it)



CENTRO DI RICERCA DELL'UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI DI MILANO  
Via Noto, 6 - 20141 Milano  
[www.centrostudipergolesi.unimi.it](http://www.centrostudipergolesi.unimi.it)

Con il patrocinio di:



*Proprietà letteraria riservata. La riproduzione in qualsiasi forma, memorizzazione o trascrizione con qualunque mezzo (elettronico, meccanico, in fotocopia, in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, Internet) sono vietate senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.*

# «La nostra musica di chiesa è assai differente...»

Mozart e la musica  
sacra italiana

Atti del Convegno internazionale di studi  
(Pavia, Collegio Ghislieri, 9-10 ottobre 2015)

a cura di **Rosa Cafiero,**  
**Raffaele Mellace** e **Claudio Toscani**



Società Editrice  
di Musicologia



## Indice

- VII** *Presentazione*  
Andrea Belvedere
- IX** *Programma del Convegno*
- 1** *Introduzione*  
Raffaele Mellace
- 9** *La versione di Burney: modalità esecutive della musica sacra in Italia al tempo di Mozart*  
Marco Bizzarini
- 25** *Le cappelle musicali in area veneta nella seconda metà del Settecento: appunti per uno studio comparativo di organici e prassi*  
Giovanni Polin
- 47** *L'oratorio mozartiano come specchio dei tempi*  
Sergio Durante
- 53** *La concezione dello spazio sonoro ai primordi del contrappunto mozartiano*  
Marco Mangani
- 75** *Esercizi di forma e di stile: l'impatto dei viaggi in Italia sulle arie da chiesa di Mozart*  
Marilena Laterza
- 115** *Arienformen in Mozarts Kirchenmusik und ihre Vorbilder*  
Wolfgang Hochstein

- 131** *Il fenomeno delle contraffazioni mozartiane nella monarchia asburgica, con particolare riferimento all'area transalpina*  
Milada Jonášová
- 149** *L'italianità nella Messa in do minore KV 427 di Wolfgang Amadeus Mozart*  
Manfred Hermann Schmid
- 161** *Reminiscenze milanesi nel Requiem in re minore KV 626 di Mozart?*  
Luigi Collarile
- 207** *Exsultate, jubilate: musica sacra?*  
Alessandra Palidda
- 227** *Krönungsmesse: considerazioni su alcune rimediazioni novecentesche*  
Cecilia Malatesta
- 237** *Mettere in scena Betulia liberata. Ibridazioni e mutazioni di un oratorio*  
Bianca De Mario
- 255** *Indice dei nomi e delle opere*

La Fondazione Ghislieri è stata ben lieta di ospitare, collaborando alla sua organizzazione, il convegno di cui ora vengono pubblicati gli atti. L'oggettivo interesse che un simile evento di alto livello culturale avrebbe comunque presentato per un'istituzione come il Ghislieri è stato amplificato dalla particolare attenzione che questo ente rivolge, ormai da molti anni, alla cultura musicale per il tramite del suo Centro di Musica Antica.

Il Centro di Musica Antica della Fondazione Ghislieri ha posto da sempre la musica sacra italiana (soprattutto del Settecento) al centro sia delle sue ricerche musicologiche, sia della sua attività concertistica. Riflette questa predilezione anche la produzione discografica di Coro e Orchestra Ghislieri, dedicata (tra gli altri) ad autori come Giovanni Battista Pergolesi, Giacomo Antonio Perti, Baldassarre Galuppi, Niccolò Jommelli, Davide Perez. Ma un convegno internazionale come questo, dicevo, presenta motivi di rilevanza che prescindono dalle attività e inclinazioni della nostra compagine musicale, perché ha aperto, anche (e soprattutto) ai profani, finestre di conoscenza e curiosità intellettuale su di un mondo, quello settecentesco, la cui ricchezza culturale è fonte ancora oggi di ammirazione.

In particolare, il convegno ha messo in luce la comunicazione e gli scambi dei modelli culturali anche in un tempo in cui la circolazione delle persone e delle idee era assai meno agevole di oggi, confermando così, anche nell'ambito musicale, la risalente esistenza di una cultura e di un'identità europea. All'interno di questa cornice il convegno ha ovviamente sviluppato argomenti musicologici di più difficile accesso ai non specialisti, ma questa duplicità di livelli di lettura non è l'ultimo dei suoi pregi.

Per tutte queste ragioni, la Fondazione Ghislieri per mio tramite ringrazia gli organizzatori di averla prescelta come partner di questa importante iniziativa, e si augura che ci possa essere presto un'altra importante occasione come questa, che trova nella presente pubblicazione degli atti una sorta di suggello.

Andrea Belvedere  
Presidente del Centro di Musica Antica della Fondazione Ghislieri



---

Convegno internazionale di studi  
«La nostra musica di chiesa è assai differente...»  
Mozart e la musica sacra italiana

Pavia, 9-10 ottobre 2015  
Aula Goldoniana del Collegio Ghislieri

---

- Venerdì 9 ottobre 2015 -

INDIRIZZI DI SALUTO:

Giacomo Galazzo, Assessore alla Cultura del Comune di Pavia  
Fabio Ruggè, Rettore dell'Università di Pavia  
Andrea Belvedere, Rettore del Collegio Ghislieri  
Giulio Prandi, Direttore artistico di Ghislieri Musica  
Claudio Toscani, Direttore del Centro Studi Pergolesi

INTRODUZIONE AI LAVORI:

Raffaele Mellace (Università degli Studi di Genova)

SESSIONE I

(presidente Raffaele Mellace)

Marco Navoni (Biblioteca Ambrosiana)  
«*Moveri non cantu, sed rebus quae cantantur*».  
*Il 'problematico' rapporto tra musica e liturgia*

Giacomo Fornari (Conservatorio di Musica di Bolzano)  
*Mozart: fede, simbolo e forma musicale. Alcune osservazioni*

Marco Bizzarini (Università degli Studi di Padova)  
*La versione di Burney:*  
*modalità esecutive della musica sacra in Italia al tempo di Mozart*

Manfred Hermann Schmid (Universität Tübingen)  
*Italienisches in Mozarts c-moll-Messe KV 427 als einem Spiegel nationaler Stile*

Sergio Durante (Università degli Studi di Padova)  
*Gli oratori di Mozart come specchio dei tempi*

- Sabato 10 ottobre 2015 -

SESSIONE II

(presidente Rosa Cafiero)

Wolfgang Hochstein (Hochschule für Musik und Theater Hamburg)  
*Arienformen in Mozarts Kirchenmusik und ihre Vorbilder*

Marco Mangani (Università degli Studi di Ferrara)  
*La concezione dello spazio sonoro ai primordi del contrappunto mozartiano*

Marilena Laterza (Università degli Studi di Milano)  
*«Dan in italien ist es der brauch»: stilemi galanti nel Mozart sacro dei primi anni Settanta*

Giuseppina Crescenzo (Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar)  
*Ipotesi sul rapporto tra i mottetti di Mozart e le cantate sacre italiane del Settecento*

Giovanni Polin (Conservatorio di Musica di Potenza)  
*Le cappelle musicali in area veneta a fine Settecento:  
appunti per uno studio comparativo di organici e prassi*

SESSIONE III

(presidente Claudio Toscani)

Luigi Collarile (Università Ca' Foscari di Venezia)  
*Risonanze milanesi nel Requiem in re minore KV 626*

Renato Meucci (Conservatorio di Musica di Novara)  
*Mozart e il corno a Parma*

Milada Jonášová (Accademia delle Scienze della Repubblica Ceca)  
*Il fenomeno delle contraffazioni mozartiane nella monarchia asburgica*

*(Contr)appunti: la ricezione del Mozart sacro*

Panel coordinato da Bianca De Mario

Interventi di Alessandra Palidda (Cardiff University), Alessandro Turba,  
Cecilia Malatesta, Bianca De Mario (Università degli Studi di Milano)

COMITATO SCIENTIFICO:

Marco Bizzarini (Università degli Studi di Padova)  
Rosa Cafiero (Università Cattolica del Sacro Cuore)  
Raffaele Mellace (Università degli Studi di Genova)  
Claudio Toscani (Università degli Studi di Milano)

Centro di Musica Antica  
della Fondazione Ghislieri  
Piazza Ghislieri, 5 – 27100 Pavia

Centro Studi Pergolesi  
Centro di ricerca dell'Università degli Studi di Milano  
Via Noto, 6 – 20141 Milano

Con il patrocinio di:

Università degli Studi di Milano – Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali  
Università degli Studi di Genova – Dipartimento di Italianistica, Romanistica,  
Antichistica, Arti e Spettacolo  
Università Cattolica del Sacro Cuore  
Università degli Studi di Pavia  
Mozart Ways



## Introduzione

Raffaele Mellace

Gode giustamente di vivace interesse in ambito musicologico quel fenomeno di scambio e assimilazione tra modelli culturali diversi che prende il nome di *Kulturtransfer*: una prassi che per alcuni secoli ha reso porosa, permeabile la barriera geografica delle Alpi. Mentre si celebrava il convegno di cui questi atti danno conto era ancora fresco di stampa il volume *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*,<sup>1</sup> esito editoriale d'un progetto internazionale pluriennale il cui ambito si arresta proprio alla vigilia del periodo qui considerato. Questo colloquio pavese rappresenta in qualche misura la prosecuzione d'un tale esercizio di riflessione su un processo dalla portata continentale, focalizzato in particolare su un unico autore significativo, Wolfgang Amadé Mozart, e su un ambito specifico (e cruciale) della vita musicale *ancien régime*, qual è la musica da chiesa. Il caso in questione permette di mettere a tema un rapporto dinamico e complesso, che vive di tangenze e distanze. In questo senso non è casuale l'adozione, come titolo del colloquio, delle parole con cui Mozart lamentava il 4 settembre 1776, in una lettera indirizzata a padre Martini, la distanza irriducibile tra la prassi salisburghese e quella italiana: «La nostra Musica di chiesa è assai differente di quella d'Italia [...]».<sup>2</sup>

Decisamente poca è la musica da chiesa che Mozart scrisse in Italia, un raccolto terribilmente deludente se confrontato col resto della produzione vocale profana oppure strumentale composta nel Bel Paese. La lista è presto fatta ed è molto breve. Si riduce di fatto, nel corso del primo viaggio, a

---

1] *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)* / *Les Musiciens européens à Venise, Rome et Naples (1650-1750)* / *Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli (1650-1750)*, a c. di Anne-Madeleine Goulet e Gesa zur Nieden, Kassel, Bärenreiter, 2015 (Analecta musicologica, 52).

2] Lettera del 4 settembre 1776 a Giovanni Battista Martini, *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, a c. dell'Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg (<http://dme.mozarteum.at/briefe/> [9 ottobre 2018]).

- due mottetti composti a Milano per altrettanti giovani castrati e citati in una lettera di Leopold alla moglie del 3 febbraio 1770;<sup>3</sup>
- il salmo *Miserere* KV 85/73s;
- l'antifona *Quaerite primum* KV 86/73v, compito d'esame per l'aggregazione all'Accademia Filarmonica di Bologna.

Vi andrà aggiunto, in coda al terzo e ultimo viaggio, quel capolavoro che è

- il mottetto *Exsultate, jubilate* KV 165/158a, scritto per Venanzio Rauzzini, primo uomo nel *Lucio Silla*, e da questi eseguito il gennaio 1773 a Milano, nella chiesa dei padri teatini di Sant'Antonio abate.

Nulla insomma, in confronto a quanto composto in questo ambito in Italia da Georg Friedrich Händel o Johann Christian Bach. In compenso però ne ascoltò parecchia, prendendo parte a molte celebrazioni liturgiche. È universalmente noto l'aneddoto legato all'ascolto e alla trascrizione del *Miserere* di Gregorio Allegri in San Pietro a Roma, dove i Mozart assisterono alla messa solenne della festa dei Santi Pietro e Paolo nel 1770. Ma le occasioni furono numerose e significative lungo tutta quella parte della Penisola attraversata dai Mozart, i quali, ad esempio, in appena due giorni – il 9 e 10 febbraio 1770 – poterono assistere nel Duomo di Milano alla messa funebre del marchese Antonio Litta Visconti Arese e ai vesperi solenni (una celebrazione della durata di due ore). Anche a Napoli padre e figlio parteciparono a delle esequie, quelle del barone Joseph Anton von Tschudi, tumulato il 22 giugno 1770. A Bologna assisterono il 30 agosto 1770, nella chiesa di San Giovanni in Monte, alla celebrazione *monstre* della messa solenne e dei vesperi in onore di sant'Antonio di Padova, con musica di dieci compositori aggregati all'Accademia Filarmonica, tra cui Lorenzo Gibelli e Antonio Maria Mazzoni (ne tratta in questo volume il saggio di Marco Bizzarini). A Milano, poi, i Mozart ebbero modo di sperimentare il biritualismo tipico della città, ovvero la

---

3] «daß er nichts schreiben kann, weil er 2 Lateinische Motteti schreibt für 2 junge Castraten deren einer 15 der andere 16 Jahre alt ist, und die ihn gebetten haben, und denen er, weil sie Cameraden sind, und schön singen, nichts abschlagen kann» (Cliff Eisen et al., *In Mozart's Words*, <http://letters.mozartways.com>. Version 1.0, published by HRI Online, 2011. ISBN 9780955787676 [8 ottobre 2018]). L'identificazione dei pezzi in questione, probabilmente perduti, non è affatto pacifica. È stata avanzata l'ipotesi che uno di questi sia il mottetto *Ergo interest* KV 143/73a, ma i dubbi non mancano (cfr. Alberto Basso, *I Mozart in Italia. Cronistoria dei viaggi, documenti, lettere, dizionari dei luoghi e delle persone*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2006, p. 179, e Hartmut Schick, *Die geistliche Musik*, in *Mozart Handbuch*, a c. di Silke Leopold, Metzler, 2005, pp. 164-248: 227 segg.).

## La versione di Burney: modalità esecutive della musica sacra in Italia al tempo di Mozart

Marco Bizzarini

Giovedì 30 agosto 1770 segnò una data speciale nella storia della musica. Il giovane Mozart e l'inglese Charles Burney si ritrovarono entrambi a Bologna per assistere a una grandiosa esecuzione di musica sacra nella chiesa di San Giovanni in Monte dei Canonici Regolari Lateranensi. Si trattava della festa annuale del santo protettore dell'Accademia Filarmonica, da un centinaio d'anni il maggior evento musicale della città.

All'epoca, Mozart aveva quattordici anni. Accompagnato dal padre Leopold si trovava a Bologna dal 21 luglio, di ritorno dai soggiorni di Roma e Napoli, e vi sarebbe rimasto almeno fino al 6 ottobre, come attesta il suo epistolario. In questo periodo il giovane musicista dimorò per lo più nella villa fuori città del conte Pallavicini, scrisse musica sacra e canoni, ricevette da Milano il libretto dell'opera *Mitridate re di Ponto*, infine si sottopose agli esami dell'Accademia Filarmonica, superandoli con il probabile aiuto di padre Giovanni Battista Martini.<sup>1</sup>

Charles Burney era invece un compositore e organista inglese di quarantatquattro anni, addottorato a Oxford, seriamente intenzionato a scrivere una grandiosa storia della musica: *A General History of Music*, il cui primo volume sarebbe uscito sei anni più tardi.<sup>2</sup> Per svolgere le sue ricerche sul continente, Burney si recò in Francia, Italia, Germania e Paesi Bassi, dove ebbe modo, oltre che di consultare antichi libri e manoscritti, di verificare di persona «the present state of music», ovvero la condizione dell'arte musicale in quei Paesi. I suoi diari di viaggio furono pubblicati nei primi anni Settanta del Settecento ed ebbero no-

---

1] Cfr. Cliff Eisen – Stanley Sadie, (*Johann Chrysostom*) *Wolfgang Amadeus Mozart*, in *The New Grove of Music and Musicians. Second Edition*, vol. XVII, London, MacMillan, 2001, pp. 276-347: 279. Si veda anche Alberto Basso, *I Mozart in Italia. Cronistoria dei viaggi, documenti, lettere, dizionari dei luoghi e delle persone*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2006, *passim*.

2] Cfr. Kerry S. Grant, *Charles Burney*, in *The New Grove*, vol. IV, pp. 639-644. Su Burney e Mozart cfr. Cecil B. Oldman, *Dr. Burney and Mozart*, «Mozart Jahrbuch», 1962-63, pp. 75-81; Id. *Addenda et corrigenda*, «Mozart Jahrbuch», 1964, pp. 109-110. Cfr., inoltre, Stanley Sadie, *Mozart: The Early Years 1756-1781*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 209.

tevole successo perché, a differenza delle numerose pubblicazioni appartenenti allo stesso genere letterario, si soffermavano in modo specifico su esecuzioni musicali e colloqui con illustri musicisti, oltre che sulle più comuni descrizioni di monumenti, antichità e pitture. Laddove altri viaggiatori accennavano solo di sfuggita a suggestive serate all'opera, dichiarando però la loro incompetenza in fatto di musica, Burney ci ha lasciato le descrizioni musicali di un addetto ai lavori, offrendoci pertanto testimonianze storiche generalmente affidabili e di grande valore. Anche se i suoi diari sono una delle fonti storiche più citate nella letteratura musicologica che si occupa del tardo Settecento, la ricchezza degli spunti offerti da questi materiali è così straordinaria da meritare una rilettura reiterata e continua, suscettibile di assumere una luce sempre nuova in funzione delle conoscenze acquisite e degli obiettivi posti da ciascuna ricerca.

Prima di commentare in dettaglio una selezione di pagine di Burney, è opportuno spendere qualche parola sulle fonti superstiti dei diari e sulle loro edizioni moderne più diffuse. Le stampe settecentesche di *The Present State of Music in France and Italy*<sup>3</sup> includono solo una parte del diario originale: all'autore era stato infatti consigliato di limitarsi a pubblicare le notizie di carattere musicale, dal momento che all'epoca, anche in Inghilterra, erano già disponibili numerosi libri di viaggio dedicati alle bellezze artistiche e naturali dell'Italia. Dei diari manoscritti sopravvivono due diverse redazioni d'autore: quella più dettagliata, proveniente dalla Collezione Osborn (con segnatura 73.1), è oggi conservata alla Beinecke Rare Books and Manuscripts Library della Yale University (New Haven, Connecticut), mentre un'altra copia, ritenuta anteriore, si trova alla British Library di Londra (Add. Ms. 35122). Il manoscritto Osborn venne pubblicato per la prima volta nel 1927 da Cedric Howard Glover e, successivamente, nel 1959 a cura di Percy Scholes;<sup>4</sup> il testo dell'edizione Scholes è stato poi scelto come base per la traduzione italiana di Enrico Fubini.<sup>5</sup> Del manoscritto della British Library è invece reperibile

---

3] Nelle citazioni seguenti farò sempre riferimento alla seconda edizione, debitamente corretta, pubblicata nel 1773: Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy or The Journal of a Tour through those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, London, Becket-Robson-Robinson, 1773. L'editio princeps era invece apparsa, sempre a Londra, nel 1771.

4] *Dr. Burney's Musical Tours in Europe*, a c. di Percy A. Scholes, 2 voll., London, Oxford University Press, 1959.

5] Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, a c. di Enrico Fubini, Torino, EdT, 1979. Stesso traduttore e curatore per il volume complementare: Charles Burney, *Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi*, Torino, EdT, 1986. D'ora in poi, nelle citazioni in italiano, si farà riferimento all'edizione Fubini (con i numeri di pagine della prima ristampa, Torino, EdT, 1987), aggiungendo all'occorrenza commenti e annotazioni tra parentesi quadre.

## Le cappelle musicali in area veneta nella seconda metà del Settecento: appunti per uno studio comparativo di organici e prassi

Giovanni Polin

Questa piccola ricerca si basa su una campionatura dei dati reperibili relativamente all'operato di alcune delle più importanti cappelle musicali attive nell'area territoriale della Serenissima nella seconda metà del XVIII secolo. Questo il motivo per cui si sono prese in considerazione notizie non solo su istituzioni presenti in centri come, ovviamente, Venezia, Padova, Vicenza o Verona (però non Treviso),<sup>1</sup> ma anche informazioni su località più periferiche dello stato veneto come Bergamo o Crema. La ricerca è stata condotta innanzitutto sfruttando dati resi noti da importanti studi che hanno illuminato l'attività musicale di due importantissime basiliche come San Marco a Venezia<sup>2</sup> e Sant'Antonio a Padova<sup>3</sup> e chiese, pure importanti ma comunque un po' più defilate, come Santa Maria Maggiore a Bergamo.<sup>4</sup> In questi casi è stato possibile avere una cognizione piuttosto dettagliata degli organici vocali e strumentali impiegati nel corso degli anni presi in considerazione. Per avere qualche informazione sugli organici delle cattedrali di Padova, Vicenza, Verona e Crema oltre che sui pochi studi storici disponibili,<sup>5</sup> di solito

---

1] Viene esclusa volutamente da questi dati la cappella musicale del Duomo di Treviso, la cui documentazione settecentesca (e non solo) venne distrutta durante il rovinoso bombardamento subito dal capoluogo della Marca il 7 aprile 1944.

2] Basti qui il riferimento al ponderoso Francesco Passadore – Franco Rossi, *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, Venezia, Fondazione Levi, 1994-96 e a Franco Rossi, *L'organizzazione della Cappella Ducale di San Marco nell'epoca di Ferdinando Bertoni*, in *Lo stato degli studi dell'opera di F. G. Bertoni (1725-1813)*, Atti del convegno (Salò, 31 maggio 1997), Salò, Comunità Montana Parco Alto Garda Bresciano, 1997, pp. 17-31.

3] Cfr. Jolanda Dalla Vecchia, *L'organizzazione della Cappella Musicale Antoniana di Padova nel Settecento*, Padova, Centro Studi Antoniani, 1995.

4] Cfr. Paola Palermo – Giulia Pecis Cavagna, *La cappella musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo dal 1657 al 1810*, Turnhout, Brepols, 2011.

5] Cfr. Vittorio Bolcato – Alberto Zanotelli, *Il fondo musicale dell'Archivio capitolare del Duomo di Vicenza*, Torino, EdT, 1986; Antonio Lovato, *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca capitolare di Padova*, Venezia, Fondazione Levi, 1998; Flavio Arpini, *La cappella musicale della Cattedrale di Crema nella prima metà dell'Ottocento*, in *Giovanni Bottesini e la civiltà musicale cremasca*, Atti

premessi ai cataloghi a stampa dei fondi musicali di quelle chiese, si è proceduto a un'analisi quantitativa dei materiali d'uso conservati in una serie di fonti campione di opere, per lo più di maestri locali o da essi copiate,<sup>6</sup> sicuri testimoni di esecuzioni avvenute in queste cappelle nel periodo temporale di interesse. In questo caso le serie di parti staccate sono una attestazione solo approssimativa dei reali organici impiegati, giacché pare difficile determinare, specie nel caso degli archi, il numero degli strumentisti che usavano contemporaneamente un solo leggio.

I dati risultanti sono stati sintetizzati in alcune tabelle poste in Appendice. Per leggere correttamente queste informazioni è necessario però avere consapevolezza della complessità materiale in cui agivano le persone, cioè i musicisti che qui appaiono solo come numeri. Si tratta di conoscere alcuni fatti che influenzavano nella pratica quotidiana l'agire di questi artisti.

Il primo riguarda la disposizione materiale, direi fisica, degli organici impiegati. In pratica nel XVIII secolo, in tutte le chiese alle cui cappelle musicali ci si riferisce in questo studio, erano presenti due o più cantorie sopraelevate, con o senza relativi organi, poste per lo più ai lati dell'altare e il repertorio sacro eseguito era creato tenendo conto di questi fattori architettonici oggettivi. Molte di queste cantorie sono oggi scomparse, come a Vicenza, Crema e in San Marco a Venezia. Nella basilica del Santo a Padova all'epoca vi erano ben quattro organi, oggi scomparsi, come racconta Burney<sup>7</sup> (e come appare evidente da immagini coeve, come quella disegnata da Francesco Bellucco<sup>8</sup> verso il 1787); stando a

---

del convegno di studi (Crema, 25 ottobre 1989), a c. di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Centro Culturale S. Agostino, 1989, pp. 31-37.

6] Per la Cattedrale di Vicenza si sono considerate le composizioni create o copiate da Alessandro Erba, maestro tra il 1763 e il 1778 e da Antonio Grotto, maestro tra il 1779 e il 1831; per quella di Padova le composizioni create o copiate da Aurelio Episcopi, maestro tra il 1760 e il 1780 e da Francesco Antonio Marchetti, maestro tra 1781 e il 1805; per quella di Verona i lavori creati o copiati da Daniel Dal Barba, maestro tra il 1770 e il 1789 e da Bartolomeo Giacometti, maestro tra il 1789 e il 1809.

7] Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, London, T. Beckett, 1771 (trad. it. *Viaggio musicale in Italia*, a c. di Enrico Fubini, Torino, EdT, 1979), p. 127 della trad. it.: «Entrando nel coro si rimane colpiti dall'aspetto maestoso di quattro immensi organi il cui prospetto ha canne così brillanti da sembrare di argento brunito; anche le cornici sono sontuosamente scolpite e decorate. Questi quattro organi sono tutti uguali, le cornici non hanno pannelli ma le canne sono visibili su tre lati».

8] Si tratta di *Parte del Santuario di Sant'Antonio. Prospetto della tribuna*, incisa da Pellegrino De Col e inserita come tavola XX in Francesco Bellucco, *Teatro prospettico, fabbriche più considerabili della città di Padova*, opera edita modernamente a c. di Renato Finesso, Padova, Bottega delle Arti, 2006. Cfr. le Figg. 1a e 1b. Su Bellucco cfr. Francesco Cessi, *Francesco Bellucco incisore padovano del 18. secolo*, «Padova e la sua provincia», n. s., IX/5, 1963, pp. 3-7.

## L'oratorio mozartiano come specchio dei tempi

Sergio Durante

La letteratura sull'oratorio mozartiano è piuttosto limitata. Nel suo articolo per la *Mozart Encyclopedia*, Michael Quinn riporta quattro titoli in lingua inglese, due soli dei quali sono realmente specifici, e almeno uno importante in lingua italiana gli sfugge;<sup>1</sup> successivamente sono da registrare due altri contributi.<sup>2</sup> Non c'è da stupirsi ovviamente che il teatro musicale o la musica strumentale abbiano attratto un'attenzione incomparabilmente maggiore, e bisogna pure ammettere che l'interesse intrinseco dei tre lavori consegnati da Mozart a questo genere è relativamente limitato; sebbene, quando si ha a che fare con Mozart, anche un interesse limitato aspira a vasti confini.

La produzione oratoriale, in senso generale e anche nel caso specifico, si trova in una posizione strana, in quanto funzionalmente prossima al teatro musicale (sotto il profilo strutturale e in parte anche spettacolare) ma anche alla musica

---

1] Mi riferisco a *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, a c. di Cliff Eisen e Simon P. Keefe, Cambridge, Cambridge University Press, 2006. Questi i saggi citati: Don Neville, *Opera or Oratorio? Metastasio's Sacred "Opere serie"*, «Early Music», 26/4, 1998, pp. 596-607; Stanley Sadie, *Mozart's 'Betulia liberata'*, «The Musical Times», 109/1509, 1968, pp. 1015-1017; l'apprezzabile ma generale Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, vol. III: *The Oratorio in the Classical Era*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1987, pp. 34-42, 76-83, 340-347; e infine, tangenziale all'argomento, Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception*, Oxford, Clarendon Press, 1989, pp. 184-185. Ignorato è il lavoro pregevole ancorché a tratti discutibile di Paolo Cattelan, *La musica della «omnigena religio»*. *Accademie musicali a Padova nella seconda metà del Settecento*, «Acta musicologica», 59/2, 1987, pp. 152-186, dedicato all'attività mecenatistica di Giuseppe Ximenes d'Aragona (tema ripreso dallo stesso autore in *L'Accademia nei dintorni del Santo - 1768-1785*, in *Storia della musica al Santo di Padova*, a c. di Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli, Vicenza, Neri Pozza, 1991, pp. 223-264).

2] Irene Brandenburg, *Neues zum Text von Mozarts Davide penitente KV 469*, in *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag. Symposionbericht*, a c. di Lars E. Laubhold e Gerhard Walterskirchen, München, Strube, 2010, pp. 209-229; Sergio Durante, *The Trouble with Betulia liberata*, in «Mozart-Jahrbuch», 2012, pp. 227-244. Un approfondimento che tocca l'ambito figurativo è in Sergio Durante, *Giuditta e Anna: un'ipotesi (o due) di intertestualità*, in *Uno sguardo verso nord. Scritti in onore di Caterina Virdis Limentani*, a c. di Mari Pietrogiovanna, Padova, Il Poligrafo, 2016, pp. 147-152.

sacra (sotto il profilo didascalico-ideologico e funzionale); ciò comporta una potenziale ambiguità, sulla quale si fonda la problematicità estetica di questo genere. A ciò si aggiunge il fatto che, dovendo precisare di cosa stiamo parlando quando diciamo 'oratorio', non è del tutto chiaro – per non dire che è oscuro – il modo (o *i modi*) secondo il quale un oratorio poteva essere realizzato da un punto di vista scenico-attoriale. Nella prassi contemporanea vediamo sul proscenio (o presso un altare che funziona da proscenio) cantanti in vestito da concerto che tengono fra le mani il fascicolo della musica; ma che questa fosse sempre o principalmente la modalità esecutiva al tempo di Mozart c'è da dubitare. Del resto un buon cantante-attore può seguire modi di drammatizzazione intensi e diversamente caratterizzati anche tenendo uno spartito fra le mani. Su questo aspetto squisitamente performativo, che concorre però a determinare la natura propria dell'oggetto di studio, dovremo accontentarci di coltivare dei dubbi piuttosto che proporre ipotesi fatalmente poco documentabili.

Nel catalogo mozartiano figurano tre numeri classificati come oratori: il primo è *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* KV 35, composta nel 1767 a undici anni. Una prova precoce, superata brillantemente ma solo parzialmente perché si trattava di un lavoro in tre parti, su testo di Ignaz Anton Weiser (1701-1785), del quale al giovanissimo Wolfgang fu affidata solo la prima; la seconda e la terza, composte da Michael Haydn e Anton Cajetan Adlgasser rispettivamente, non ci sono pervenute. Abbiamo dunque una sinfonia di 90 battute e otto pezzi chiusi (tutte arie, a eccezione del terzetto di chiusura) per un totale di 201 facciate di musica, che rivelano la collaborazione del padre Leopold per aspetti non sostanziali (segni dinamici in particolare) e per la stesura dei recitativi semplici (vuoi perché fossero considerati di minore importanza, vuoi per l'inesperienza di Wolfgang in questo modo di scrittura, mai sperimentata prima per quanto ne sappiamo).<sup>3</sup>

I pezzi in questione possono essere diversamente valutati: o come l'eccezionale prova di un giovane prodigio, o come un esercizio di stile apprezzabile e adeguato ma non particolarmente originale (né per la verità l'originalità avrebbe costituito un valore a quel tempo, specie in occasione di un lavoro ripartito a sei mani). In quanto lavoro collettivo, la *Schuldigkeit* richiama modalità produttive più frequentemente praticate nella precedente generazione (o anche due generazioni prima), mentre due ulteriori elementi guardano al passato: la costituzione dei personaggi 'simbolici' – Christen Geist göttliche Barmherzigkeit / Misericordia (S), göttliche Gerechtigkeit / Giustizia (S), Welt Geist / Spirito

---

3] La prima prova di mano di Wolfgang dovrebbe consistere nelle 43 battute del recitativo di apertura della *Licenza* KV 33i = KV 36, datata 21 dicembre 1766.

## La concezione dello spazio sonoro ai primordi del contrappunto mozartiano

Marco Mangani

I. Analizzare lo ‘spazio sonoro’ di una composizione musicale<sup>1</sup> significa sostanzialmente rispondere alle seguenti domande, tutte relative all’organizzazione del parametro delle altezze:<sup>2</sup>

- 1) se esista o meno, nella composizione indagata, un criterio organizzativo che determini a priori, almeno in una certa misura, la scelta delle altezze e/o delle sonorità lungo l’asse temporale;
- 2) se, in caso affermativo, tale criterio organizzativo dipenda da un traguardo predeterminato, cioè da un’altezza/sonorità conclusiva a sua volta stabilita a priori, attorno alla quale le altre altezze/sonorità si dispongono secondo un ordine gerarchico; e ciò a prescindere dal fatto che tale altezza/sonorità conclusiva, che costituisce la finale ‘ontologica’ del brano, sia effettivamente raggiunta al termine della composizione, oppure elusa in favore di una finale ‘fenomenologica’ (il che può avvenire per svariate ragioni, in genere legate a un’intenzionalità di carattere espressivo);<sup>3</sup>

---

1] Il concetto è stato introdotto da chi scrive e da Daniele Sabaino nell’ambito degli studi sulla modalità polifonica, e successivamente verificato in altri ambiti. Mi limito qui a pochi titoli, rappresentativi dei diversi contesti indagati: Daniele Sabaino – Marco Mangani, *Tonal Space Organization in Josquin’s Late Motets*, «Musica Disciplina», 59, 2014, pp. 93-125; *Ibid.*, *L’organizzazione dello spazio sonoro nell’opera di Nicolò del Preposto*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell’«Ars Nova»*, a c. di Antonio Calvia e Maria Sofia Lannutti, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 237-286; *Ibid.*, *L’organizzazione dello spazio sonoro nell’Orfeo di Claudio Monteverdi: modelli e strutture*, «Philomusica on-line», 8/2, 2009 (<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi>), pp. 1-49.

2] Volendo azzardare una definizione, per ‘concezione dello spazio sonoro’ si potrebbe intendere l’insieme delle norme e delle condotte condivise, relative al parametro delle altezze, che preesistono a un atto compositivo.

3] La distinzione è stata introdotta in Marco Mangani, *L’organizzazione dello spazio sonoro nelle Canzonette a tre voci... libro secondo di Giuliano Paratico*, «Philomusica on-line», 15/1, 2016, pp. 601-621: 602.

- 3) quali siano il grado e la forza di tale criterio organizzativo; ossia, in altre parole, quante e quali delle condotte relative al parametro delle altezze siano soggette a tale criterio e quali invece siano lasciate alle libere scelte che la composizione compie *in fieri*, una volta stabiliti i principi generali.

A seconda degli ambiti stilistici indagati, si ottengono risposte diverse a queste domande, lungo una gamma che va dalla sostanziale assenza di un qualsiasi piano a priori, fino alla rigorosa organizzazione gerarchica tipica, per esempio, del sistema tonale pienamente affermato; laddove la modalità polifonica occupa una posizione intermedia. Nel caso del XVIII secolo, considerato complessivamente, non v'è dubbio che le prime due domande ammettano una risposta affermativa: il principio della tonalità armonica è infatti in quel secolo pienamente operante. A prima vista, quest'ultima asserzione parrebbe però doversi attenuare nel caso della composizione contrappuntistica: è noto infatti che l'idea di un fondamento armonico del contrappunto, implicita nella prassi compositiva bachiana, si afferma in sede teorica solo a metà secolo e, almeno inizialmente, solo negli ambienti direttamente influenzati da Bach, che operano una sintesi tra i suoi insegnamenti pratici e le teorie di Rameau. In Fux (1725) e, con maggiori aperture, in padre Martini (1774), è invece ancora la modalità (una modalità peraltro assai irrigidita sul piano normativo rispetto alla complessa e sfumata prassi rinascimentale) a costituire il fondamento dell'organizzazione dello spazio sonoro nell'ambito del contrappunto. A Vienna occorre attendere la *Gründliche Anweisung* di Albrechtsberger (1790) perché le scale maggiori e minori soppiantino definitivamente, in sede teorico-didattica, le ottave modali.<sup>4</sup> Questo stato di cose, che caratterizza il pensiero teorico, non deve tuttavia trarre in inganno: nella viva prassi compositiva, anche di ambito liturgico, la forza del sistema tonale è fin da subito tale da determinare una forte piegatura dello spazio sonoro, anche in quei casi nei quali il presupposto proclamato della sua organizzazione è, per così dire, fuxiano. Tale constatazione peraltro non riguarda affatto, come si potrebbe pensare, il solo mondo luterano ruotante attorno all'arte bachiana, ma pone in luce una sostanziale dicotomia tra pensiero teorico e prassi compositiva che, su questo specifico punto, caratterizza l'intera storia e l'intera geografia del Settecento musicale.

Proprio da qui è necessario partire per avanzare qualche prima considerazione sul contrappunto mozartiano degli anni salisburghesi in rapporto all'or-

---

4] Il quadro più completo è ancora quello tracciato da Ian Bent, "Steps to Parnassus": *Contrapuntal Theory in 1725 Precursors and Successors*, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, a c. di Thomas Christensen, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 554-602.

## Esercizi di forma e di stile: l'impatto dei viaggi in Italia sulle arie da chiesa di Mozart

Marilena Laterza

Tra il 1770 e il 1773, durante i tre viaggi compiuti col padre in Italia, il giovane Mozart ha occasione di frequentare la musica sacra non meno intensamente di altri generi, come dimostrano cenni rari ma indicativi nelle lettere: nei primi mesi del 1770, per esempio, gli capita – per citare gli eventi più significativi – di ascoltare il celebre Giuseppe Aprile «in una chiesa dove c'era una grande festa»<sup>1</sup> e di presenziare a un requiem solenne per il marchese Litta a Milano,<sup>2</sup> di partecipare a varie funzioni in San Pietro a Roma,<sup>3</sup> di assistere alla cerimonia di vestizione di una monaca, «con sinfonie e un Salve Regina», in un monastero di Capua,<sup>4</sup> di imbattersi in «una bellissima Musica» di Gian Francesco De Majò in una chiesa di Napoli,<sup>5</sup> di avere «l'onore di andare per più di 6 volte da solo nelle chiese e alle magnifiche Functiones» a Bologna.<sup>6</sup>

Fin dagli albori, la musicologia mozartiana è piuttosto concorde nel ritenere che queste frequentazioni abbiano esercitato un impatto sulla musica sacra di Mozart degli stessi anni (quella in stile moderno, s'intende); impatto generalmente liquidato, senza alcuna argomentazione analitica, come una virata verso lo stile 'operistico',<sup>7</sup> che sarebbe stata temperata, in alcune composizioni sali-

---

1] Wolfgang Amadeus Mozart alla sorella, Milano, 26 gennaio 1770, in *Con le parole di Mozart*, a c. di Cliff Eisen *et al.*, HRI Online, 2011, <https://www.dhi.ac.uk/mozartwords/?lang=ita>.

2] Leopold Mozart alla moglie, 10 febbraio 1770, *ivi*.

3] *Id.*, Roma, 14 aprile 1770, *ivi*.

4] *Id.*, Napoli, 19 maggio 1770, *ivi*.

5] Wolfgang Amadeus Mozart alla sorella, Napoli, 29 maggio 1770, *ivi*.

6] *Id.*, Bologna, 4 agosto 1770, *ivi*.

7] Cfr. per esempio Otto Jahn, *W.A. Mozart*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1867, I; trad. ingl. *The Life of Mozart*, 3 voll., London, Novello, Ewer and Co., 1882, I: «La conformazione musicale [delle Litanie KV 125] tradisce l'inequivocabile influenza dell'opera, sia nei passaggi del soprano solo sia nel fatto che il tema principale venga trattato come in un'aria» (p. 270); «La prima [litanìa] in si bemolle maggiore instilla dappertutto il tono dell'opera eroica» (p. 271). Hermann Abert, *W.A. Mozart*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1919-1921, I: 1756-1782 (1919); trad. it. *Mozart: la giovinezza, 1756-1782*, Milano, Il Saggiatore, 1984: «Di religioso [nell'*Exsultate, jubilate*] non c'è che il testo; la musica, infatti, pensata per la voce del committente, è genuinamente operi-

sburghesi, dalla tenuta del *pedigree* locale.<sup>8</sup> Questo indirizzo diffuso è stato favorito, senza dubbio, dalla prolungata carenza di strumenti analitici abbastanza raffinati da permettere di intercettare concretamente i cambiamenti della musica sacra di Mozart negli anni italiani, nonché da una certa reticenza, non solo in ambito mozartiano, ad adottare un approccio analitico – o ad adottarne uno strutturato e condiviso – nei confronti del repertorio sacro settecentesco;<sup>9</sup> ed è

---

stica» (p. 218); «le due arie “Panis vivus” e “Panis omnipotentia” [delle Litanie KV 125], che riproducono lo schema dell’aria d’opera fin nei passaggi virtuosistici e nella tipica cadenza finale [...]» (p. 313); «anche i tempi lenti centrali [dei *Regina coeli* KV 74d e 127], nel più puro stile operistico [...]» (p. 314). Alfred Einstein, *Mozart: sein Character, sein Werk*, Stockholm, Bermann-Fischer, 1947, p. 372: «I viaggi in Italia modificarono l’ideale mozartiano della musica sacra? Sì e no. Da un lato, ciò che egli poté osservare nelle chiese italiane fu una sorta di ‘cristianizzazione’ musicale, di secolarizzazione, uno stile proprio dell’aria». Hellmut Federhofer, NMA I/3, «Il recitativo e aria “Ergo interest, an quis” – “Quaere superna” KV 143/73a riflette fedelmente lo stile sacro italiano – operistico – del periodo» (p. XIX); «il massimo avvicinamento di Mozart allo stile operistico italiano si ebbe nel mottetto [...] *Exsultate, jubilate*» (p. XX). Manfred Hermann Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, Tutzing, Hans Schneider, 1976, p. 50: «Una parte importante del lavoro di Mozart si conclude nell’ottobre del 1769 con la *Dominikus-Messe*; in seguito, l’Italia – l’opera – entra nel campo visivo di Mozart»; Schmid, peraltro, dedica un capitolo della sua tesi al periodo in Italia (*Mozart Studien 1770-1773*, ivi, pp. 147-226) ma sceglie, programmaticamente, di occuparsi dello stile antico, prendendo in considerazione l’incontro bolognese di Mozart con padre Martini ma anche la tradizione salisburghese. Karl Gustav Fellerer (*Die Kirchenmusik W.A. Mozarts*, Laaber, Laaber-Verlag, 1985) preferisce esprimersi a più riprese nei termini di stile ‘napoletano’, qui (come in molti suoi colleghi) generica metonimia di ‘operistico’ e sineddoche di ‘italiano’. Thomas Hochradner, infine (*Kleinere kirchenmusikalische Vokalwerke*, in *Das Mozart-Handbuch*, a c. di Gernot Gruber in collaborazione con Dieter Borchmeyer, 7 voll., Laaber, Laaber-Verlag, 2006-2012, IV: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, a c. di Thomas Hochradner e Günter Massenkeil [2006], p. 239), fa ancora riferimento al mottetto KV 73a sottolineandone l’interesse per il «virtuosismo vocale», tale da par passare il significato del testo «in secondo piano dovunque».

8] Vedi il caso delle Litanie KV 125 affrontato *infra*; ma cfr. anche, per esempio, Friedrich W. Riedel (*Mozarts Kirchenmusik. Musikalische Tradition – liturgische Funktion – religiöse Aussage*, in *Mozarts Kirchenmusik*, a c. di Harald Schützeichel, Freiburg, Katholische Akademie der Erzdiözese, 1992, pp. 11-36: 12), che colloca al primo posto, tra le correnti che influiscono sulla musica sacra di Mozart, la tradizione salisburghese e al secondo gli studi con padre Martini; solo al terzo vi sarebbero le impressioni ricavate dai viaggi in Italia, in ogni caso affiancate dalla tradizione dei monasteri della Germania meridionale. O, ancora, Hochradner (*Kleinere kirchenmusikalische Vokalwerke*), che nel ritorno di Mozart a Salisburgo ravvisa un inevitabile «[ri]adattamento compositivo alle condizioni locali» (p. 240); per esempio sottolinea nei primi due *Regina coeli*, nonostante la presenza di uno stile italiano, il sussistere di quello locale, austriaco e della Germania meridionale (p. 242).

9] Un problema, questo, che d’altro canto riguarda anche i teorici, vista la totale esclusione della musica sacra dalla cosiddetta «‘hard’ Mozart analysis» (espressione di Kofi Agawu in *Prospects for a Theory-Based Analysis of the Instrumental Music*, in *Wolfgang Amadé Mozart: Essays on His Life and His Music*, a c. di Stanley Sadie, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 121-131), che nella maggior parte dei casi si concentra sulla musica strumentale e tuttalpiù si apre, in rare eccezioni, a prendere in considerazione il repertorio operistico (cfr. per esempio James Webster, *The Analysis*

## Arienformen in Mozarts Kirchenmusik und ihre Vorbilder

Wolfgang Hochstein

Im Schaffen von Wolfgang Amadeus Mozart spielt die Kirchenmusik eine nicht unbedeutende Rolle. Dies gilt zwar vor allem für die Salzburger Zeit mit ihrem zahlenmäßig größten Ertrag an Messen, Litanei- und Vespervertonungen, Offertorien und weiteren Werken für den liturgischen Gebrauch. Doch auch in den Jahren, die der Komponist ab 1781 überwiegend in Wien verbrachte, hat er nach jüngerem Erkenntnissen nicht nur an den allgemein bekannten kirchenmusikalischen Werken wie der c-Moll-Messe und dem Requiem gearbeitet und die kurze Motette *Ave verum* geschrieben; vielmehr gehören außerdem mehrere fragmentarische Messensätze in Mozarts letzten Lebensabschnitt, und das bemerkenswerte, früher so genannte 'Münchener' Kyrie d-Moll KV 341 dürfte dieser Periode ebenfalls zuzuweisen sein.<sup>1</sup> Von seinen Oratorien – wenn dieser Gattungsbegriff hier verallgemeinernd gestattet sei – stammen *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* (1766-67)<sup>2</sup> und *Betulia liberata* (1771) aus den Salzburger Jahren, während *Davide penitente* als Umarbeitung und Ergänzung der unvollendeten c-Moll-Messe bekanntlich 1785 in Wien entstanden ist.

Zweifellos war Mozart ein Komponist, der wie kaum ein anderer schon von früher Jugend an alle damaligen musikalischen Strömungen aufgenommen und verarbeitet hat. Sein ambitionierter Vater hat ihn dabei nach Kräften gefördert, ihn beraten und bei den ersten Kompositionen aktiv unterstützt, und ausgedehnte Reisen in mehrere Länder Europas haben zur Erweiterung des künstlerischen Horizonts beigetragen. Überdies waren die Mozart-Städte Salzburg und Wien ohnehin Orte, in denen sich auf Grund ihrer geographischen Lage und der politischen Konstellationen verschiedene kulturelle Einflüsse geltend machten, darunter insbesondere jene aus Italien.

---

1] Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Geistliche Gesangswerke Bd. 6, vorg. von Monika Holl, Kassel, Bärenreiter, 1990, Vorwort S. XI-XII sowie XV-XVIII.

2] *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* ist ein dreiteiliges geistliches Singspiel, dessen erster Teil von Mozart vertont wurde; die beiden anderen – inzwischen verlorenen – Teile der Komposition stammten von Michael Haydn und Anton Cajetan Adlgasser.

In der vorliegenden Untersuchung geht es um die Fragen, welche Arienformen in Mozarts Kirchenmusik anzutreffen sind, welche Vorbilder dem Komponisten als Modell gedient haben können und wie er diese gegebenenfalls kreativ verändert hat. Dabei wollen wir uns nicht nur auf die liturgischen Kirchenkompositionen beschränken, sondern die oratorischen Werke gleichfalls einbeziehen. Geschlossene Ensemblesätze (Duette, Terzette etc.) sowie Arien mit Chorbekräftigung werden berücksichtigt, nicht jedoch solche Satzformen, die – wie z.B. die Gloria- und Credo-Vertonungen der meisten Missae breves – aus einer textbedingten Reihung unterschiedlicher solistischer und chorischer Abschnitte bestehen, auch wenn es dabei zu musikalischen Rekapitulationen und entsprechenden formalen Strukturen kommen kann.

#### ARIENFORMEN IN VERTONUNGEN LITURGISCHER TEXTE

Die in der Kirchenmusik im Allgemeinen und bei Vertonungen lateinischer liturgischer Texte im Besonderen anzutreffenden Arienformen werden in der Fachliteratur kaum berücksichtigt; für den fraglichen Zeitraum begnügt man sich beispielsweise mit der Feststellung, dass «die Arie des 18. Jahrhunderts in erster Linie Opernarie» sei.<sup>3</sup> Mit einem derart pauschalen Hinweis kann das weite Feld der geistlichen Musik aber nicht einfach abgetan werden, zumal sich bei näherer Betrachtung schnell herausstellt, dass die in Oper und Kirche verwendeten Arienformen nur zum Teil identisch sind. So gibt es in der liturgischen Kirchenmusik ein formales Modell, welches bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der Häufigkeit seines Vorkommens mit der in der Oper dominierenden Da-capo- oder Dal-segno-Arie absolut vergleichbar ist: die zweiteilige Kirchenarie. Deren Ablauf stellt sich folgendermaßen dar:

Formteil	Inhalt	Tonart
Orchestervorspiel	Beginn mit einem relativ fest gefügten Motiv ('Thema'), an das sich ein fortspinnungsmäßiger Anhang oder ein zweites Motiv mit eigener rhythmisch-melodischer Prägung anschließt. Weitere motivische Elemente können folgen.	Tonika

3] Helga Lühnig, *Arie – III. 18. Jahrhundert*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Kassel und Stuttgart, Bärenreiter, 1994, *Sachteil*, Bd. 1, Sp. 816-823; 816. Vgl. dazu Wolfgang Hochstein, *Stil und Form in der Kirchenmusik*, in *Geschichte der Kirchenmusik*, hrsg. von Wolfgang Hochstein und Christoph Krummacher, Teilbd. 2, Laaber, Laaber-Verlag, 2012, S. 204-215, bes. S. 212-214.

## Il fenomeno delle contraffazioni mozartiane nella monarchia asburgica, con particolare riferimento all'area transalpina\*

Milada Jonášová

Nell'Ottocento il fenomeno della contraffazione di arie d'opera italiane, cioè la trasformazione di arie d'opera in arie sacre, era molto diffuso nel territorio mitteleuropeo della monarchia asburgica. In misura assolutamente straordinaria – almeno a confronto con i paesi confinanti, soprattutto con la stessa Austria e con la Germania del sud – il fenomeno si verificava soprattutto nei paesi boemi, in primo luogo a Praga. Naturalmente non si tratta di una novità assoluta, ma della modifica di una vecchia tradizione, conosciuta dal XV secolo: quella della cosiddetta *missa parodia*. Nel periodo della Riforma s'era soliti utilizzare certi tipi di melodie delle canzoni profane nelle raccolte di canti sacri monodici. L'adattamento del testo delle opere vocali profane alle necessità della pratica sacra, accompagnato da una trasformazione più o meno consistente della struttura musicale, da secoli faceva parte della pratica musicale europea.

Nel paragrafo *Die Parodie in der Kunstmusik nach 1600* della voce *Parodie und Kontrafaktur*, nella seconda edizione dell'enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Hartmut Schick parla di questa pratica come di «una nuova fioritura della parodia nella pratica della musica sacra» soltanto per il periodo tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Secondo Schick «specialmente nella Germania del sud e in Austria un gran numero di arie e duetti d'opera (soprattutto mozartiani), così come brani da oratori (in particolare di Händel e di Haydn), venivano più o meno abilmente trasformati con l'utilizzo di testi sacri perché fossero eseguiti durante le funzioni religiose».<sup>1</sup>

---

\* Questo saggio è stato preparato nell'ambito del progetto *The Significance of Prague's Copyist Workshops as a Center for the Dissemination of Mozart's Operas in Europe*, condotto dall'autrice per la Czech Science Foundation (2012-2016). Un volume sul fenomeno delle contraffazioni nei paesi boemi nel Settecento è in corso di preparazione.

1] Hartmut Schick, *Parodie und Kontrafaktur*, III. *Die Parodie in der Kunstmusik nach 1600*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG2), a c. di Ludwig Finscher, *Sachteil*, VII, Kassel, Bärenreiter, 1997<sup>2</sup>, col. 1410.

Lo studio di Franco Piperno «*L'anima pazza per amore*» ossia «*Il Paisiello contraffatto*» conferma una tale pratica nella produzione di Giovanni Paisiello<sup>2</sup> e si riferisce al medesimo arco cronologico preso in esame da Schick. Nell'ambito della musicologia ceca già negli anni Sessanta del Novecento Tomislav Volek aveva evidenziato questo fenomeno relativamente all'opera mozartiana. In un contributo dal titolo *Mozarts Kompositionen auf tschechischen Kirchenchören*, presentato al convegno di Brno nel 1967, egli segnalava tra l'altro il fatto che la musica delle opere e dei Singspiele mozartiani fosse divenuta parte importante del repertorio musicale dei cori delle chiese, pubblicando numerosi documenti relativi agli anni Ottanta e Novanta del Settecento.<sup>3</sup> «Si può affermare che nella Boemia del tempo le chiese svolgevano anche una funzione importante nella pratica musicale. [...] Da *Thamos* a *Idomeneo* vi si potevano ascoltare i numeri chiusi di tutte le opere mozartiane della maturità».<sup>4</sup>

Nell'ambito delle ricerche promosse da Tomislav Volek nel seminario di studi sull'opera italiana del XVIII secolo presso la Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università Carolina di Praga, a partire dagli anni Novanta del Novecento sono state promosse alcune indagini sui *contrafacta* in diversi cori praghensi. In tale contesto mi sono occupata delle arie d'opera italiane nella collezione musicale della Cattedrale di San Vito all'epoca di Josef Antonín Sehling (1710-1756), poi argomento della mia tesi di laurea; a tutt'oggi continuo a dedicarmi allo studio delle contraffazioni.<sup>5</sup> Nell'ambito della collezione della Cattedrale

---

2] Franco Piperno, «*L'anima pazza per amore*» ossia «*Il Paisiello contraffatto*», in *Opera & Libretto*, a c. di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1990, I, pp. 137-147.

3] Tomislav Volek, *Mozarts Kompositionen auf böhmischen Kirchenchören*, in *Musica antiqua. Colloquium Brno 1967. Zur Interpretation der alten Musik*, a c. di Rudolf Pečman, Brno, Internationales Musikfestival, 1968, pp. 147-151; Id., *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen. Mit der Don-Juan-Studie von Vladimír Helfert*, a c. di Milada Jonášová e Matthias J. Pernerstorfer, Wien, Hollitzer, 2016 (Summa Summarum, 3), pp. 459-464.

4] Volek, *Mozarts Kompositionen*, p. 461 («Man kann sagen, dass in Böhmen in dieser Zeit die Kirche auch die Funktion des wichtigen Mittelpunktes des Konzertierens erfüllte. [...] Von *Thamos* über *Idomeneo* wurden die geschlossenen Nummern aller Bühnenwerke des reifen Mozart gespielt»).

5] Milada Jonášová, *Italské operní árie na svatovítském kúru. Sehlingova éra (1737-1756)*, tesi di laurea, Praga, Istituto di Musicologia della Facoltà di Lettere dell'Università Carolina, 2000; Ead., *Italské operní árie na svatovítském kúru v Praze. Sehlingova éra 1737-1756*, «Hudební věda», 3-4, 2001, pp. 263-301; Ead., *Italian Opera Arias in the Repertory of the Choir of St. Vitus Cathedral*, in *The Story of Prague Castle*, Prague, Prague Castle Administration, 2003, pp. 398-399; Ead., *Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag, Italian Opera in Central Europe 1614-1780*, II: *Italianità: Image and Practice*, a c. di Corinna Herr, Herbert Seifert, Andrea Sommer-Mathis e Reinhard Strohm, Berlin, BWV Berliner Wissenschaftsverlag, 2008, pp. 163-206; Ead., *Quellen zu Kompositionen von Gluck in böhmischen Archiven*, in *Gluck der Europäer*. Kongressbericht Nürnberg, 5-7 März 2005, a c. di Irene Brandenburg e Tanja Gözl, Kassel, Bärenreiter, 2009 (Gluck-Studien, 5), pp. 295-307;

## L'italianità nella *Messa in do minore* KV 427 di Wolfgang Amadeus Mozart

Manfred Hermann Schmid

Gli influssi italiani nella produzione di Mozart sono onnipresenti. Ciò vale per molti generi, e in particolare per l'opera. Nella musica da chiesa, invece, questi influssi sono meno chiari e difficili da identificare. Ciò è sorprendente, soprattutto dal momento che Salisburgo aveva la fama di 'Roma tedesca' e i contatti con l'Italia – soprattutto con il Trentino e con Roma – erano costanti e stretti. Nondimeno, Salisburgo aveva uno stile proprio per quanto riguarda la musica sacra. Non è un caso che Mozart scriva a padre Martini che «la nostra musica di chiesa è assai differente di quella d'Italia» (4 settembre 1776).<sup>1</sup> È altrettanto significativo che i principi-vescovi, che mandavano sempre i propri musicisti a perfezionarsi in Italia, non ne mandassero alcuno in Italia espressamente per la musica sacra. L'italianità era ben presente nel duomo di Salisburgo soprattutto perché venivano privilegiati maestri di cappella italiani, come Lolli o Fischietti. Tra questi spicca come compositore quasi solo Luigi Gatti, che arrivò a Salisburgo nel 1781, dunque senza incontrare Mozart.<sup>2</sup> Potrebbe comunque aver avuto una certa influenza su di lui, come mostrerò più avanti.

Lo stile sacro della Germania del sud (salisburghese) è relativamente immune da influssi italiani. Le messe composte da Mozart, compreso il *Requiem*, non sono mai state descritte secondo categorie italiane, a esclusione dei cosiddetti 'Neapolitanismen' (discussi *en passant* da Hermann Abert). L'unica composizione che potrebbe costituire un'eccezione è la *Messa in do minore* KV 427 del 1783. Tale composizione sembra essere stata pensata come una sorta di messa votiva personale.<sup>3</sup> Dobbiamo però tenere presente che le lettere di Leopold

---

1] Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, a c. di Wilhelm A. Bauer e Otto Erich Deutsch, 8 voll., Kassel, Bärenreiter, 1962-2006, I, 1971, n. 323, pp. 532-533. Edizione online <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=885&cat=2> (consultato il 16 luglio 2018).

2] Su Gatti cfr. il volume *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740-1817), Symposiumsbericht*, a c. di Eva Neumayr e Lars E. Laubhold, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2013.

3] Questa interpretazione è stata diffusa da Konstanze Mozart a più riprese, la prima volta in una

Mozart in risposta a quelle di Wolfgang sono andate perdute, per cui il senso delle parole rimane in parte oscuro.<sup>4</sup> Si può inoltre escludere che Mozart abbia cominciato una composizione di queste dimensioni senza avere in programma una concreta esecuzione pubblica. Erano all'orizzonte sia la visita del papa a Vienna sia i festeggiamenti per il giubileo a Salisburgo.<sup>5</sup> Salisburgo era comunque un punto di riferimento, sia pur di ripiego, nel caso in cui i progetti viennesi fossero andati in fumo.<sup>6</sup> Da quando è stato proposto che la Messa in do minore di Johann Sebastian Bach sia stata pensata per la festa della Congregazione di Santa Cecilia, viene avanzata la stessa ipotesi anche per la Messa in do minore di Mozart.<sup>7</sup> L'idea che ci sia un legame tra la Messa in do minore e la *Cäcilienbruderschaft* (Congregazione di Santa Cecilia) di Vienna ben si sposa con due fatti accertati. Primo: la soppressione della congregazione da parte di Giuseppe II può spiegare perché Mozart abbia interrotto la composizione. Secondo: quando la messa giunse comunque all'esecuzione pubblica, sotto le vesti della cantata *Davide penitente*, Mozart continuò a servire il medesimo committente. La nuova *Tonkünstlersocietät* altro non è, infatti, che l'erede della Congregazione di Santa Cecilia.

Se sono le celebrazioni organizzate dalla Congregazione di Santa Cecilia a costituire lo sfondo della Messa in do minore, allora diventa chiara anche la straordinarietà dell'impianto musicale, e con essa un aspetto specificamente

---

lettera a Breitkopf & Härtel databile intorno al 1800 (cfr. Martin Staehelin, *Neue "Beyträge zu Mozarts Lebensbeschreibung"*, «Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch», 9, 2000, pp. 85-109) e poi di nuovo ai fratelli Novello (*Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch [*Neue Ausgabe sämtlicher Werke X/34 = Dokumente*], Kassel, Bärenreiter, 1961, p. 462).

4] Cfr. Ulrich Konrad, *Die Missa in c KV 427 (417a) von Wolfgang Amadé Mozart. Überlegungen zum Entstehungsanlass*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», 92, 2009, pp. 105-119.

5] Della visita papale con sosta a Waisenhaus (Vienna), per la quale Mozart nel 1769 aveva composto la *Missa solemnis* KV 139, mi sono occupato nel 1995 («Acta Mozartiana» 42/1, 1995, pp. 2-12); del giubileo salisburghese si è occupato Ulrich Konrad in una conferenza tenuta a Salisburgo nel 2008 (poi confluita nel saggio citato alla nota 4). Cfr. Clemens Kemme, *The "Et incarnatus est" from Mozart's Mass in C Minor K. 427. What Can Be Learnt from a Fragment*, in *Mozart-Jahrbuch 2013*, Kassel, Bärenreiter, 2014, pp. 65-92.

6] Sulla possibile quanto controversa esecuzione a Salisburgo cfr. Ernst Hintermaier, *Zwei authentische Stimmenhandschriften von Mozarts Regina Coeli-Kompositionen KV 127 und 276*, in *Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag*, a c. di Ann-Katrin Zimmermann e Klaus Aringer, Tutzing, Schneider, 2010, pp. 111-140: 129 segg., e Petrus Eder osb, *Die Umstände der Aufführung der Missa in c-Moll KV 427 (417a)*, in *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag*, a c. di Lars E. Laubhold e Gerhard Walterskirchen, München, Strube, 2010, pp. 200-208.

7] Michael Maul, *Die große katholische Messe. Bach, Graf Questenberg und die Musikalische Congregation in Wien*, «Bach-Jahrbuch», 95, 2009, pp. 153-175.

## Reminiscenze milanesi nel *Requiem in re minore* KV 626 di Mozart?

Luigi Collarile

Il *Requiem* KV 626 è un'opera che ha segnato in maniera emblematica gli ultimi mesi di vita di Wolfgang Amadeus Mozart. La sua incompiutezza, la sua natura di progetto delineato ma non portato a termine, di abbozzo in larga parte steso ma non sviluppato, alimenta da sempre uno straordinario interesse.<sup>1</sup> Al netto delle molte questioni ancora aperte che riguardano la sua concezione, la partitura rappresenta un documento eccezionale per cogliere l'azione *in fieri* del compositore salisburghese. Muovendo da una possibile, ancora non ravvisata assonanza tra il celebre *Tuba mirum* mozartiano e un'intonazione del compositore milanese Gian Andrea Fioroni (1716-1778), questo studio intende proporre alcune riflessioni sull'immaginario sonoro che avrebbe fatto da cornice all'attività compositiva dell'ultimo Mozart.

### INTORNO AL *TUBA MIRUM* MOZARTIANO

Sulla partitura autografa del *Requiem*, Mozart annotò con precisione l'organico che avrebbe voluto sviluppare per il *Tuba mirum*, un disegno rimasto – com'è noto – in larga parte incompiuto.<sup>2</sup> Sul margine dei dodici rigli del foglio il compositore indicò: «Violini», tra il terzo e quarto rigo; «Viole» in corrispondenza del quinto; «Trombone Solo» davanti all'ottavo rigo, notato in chiave di tenore; «Basso» in corrispondenza del nono, a cui fu aggiunta l'indicazione «Solo.», per distinguere la parte vocale solistica da quella strumentale

---

1] Cfr. Friedrich Blume, *Requiem but no Peace*, «The Musical Quarterly», 47, 1961, pp. 147-169; Richard Maunder, *Mozart's Requiem. On Preparing a New Edition*, Oxford, Clarendon Press, 1988; Paul Moosley, *Mozart's Requiem: A Reevaluation of the Evidence*, «Journal of the Royal Musicological Association», 114, 1989, pp. 203-237; Ulrich Konrad, «*Requiem, aber keine Ruhe*». *Mozart's Requiem – Geschichte und Ergänzungsversuche*, «Acta Mozartiana», 41, 1994, pp. 65-78; Christoph Wolff, *Mozart's Requiem. Geschichte, Musik, Dokumente*, Kassel, Bärenreiter, 2014<sup>7</sup>; Simon P. Keefe, *Mozart's Requiem: Reception, Work, Completion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

2] Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Ms. 17561, cc. 70r-73v (*Codex b*, cc. 16r-19v).

annotata sul rigo sottostante, destinata ai «Bassi».<sup>3</sup>

Mozart realizzò per esteso, correggendole e perfezionandole, le parti vocali (compresa la sezione polifonica finale), la parte del trombone obbligato e quella del basso strumentale. Lasciò vuoti invece i righi riservati alle altre parti strumentali. Seguendo l'organico indicato dal compositore, Joseph Leopold Eybler (1765-1846) aggiunse le parti degli archi, riviste in seguito da Franz Xaver Süssmayr (1766-1803) per l'edizione pubblicata a Leipzig nel 1800.<sup>4</sup> In questa edizione l'originale parte del trombone concertante fu assegnata, tuttavia, a un fagotto: una variante dovuta forse alla svista di un copista,<sup>5</sup> che ebbe l'infuosto effetto di aggiungere un ulteriore problema ai molti che già affliggevano il leggendario (presunto) *opus ultimum* mozartiano. Nel rivendicare l'originalità della scelta di affidare al trombone la parte concertata con la voce del basso, un abbinamento capace di produrre «einen graussenvollen Effekt»,<sup>6</sup> Jacob Gottfried Weber ne assegnò senz'altro la paternità alla geniale fantasia mozartiana:<sup>7</sup>

Eben so möchte ich bey weitem lieber dem Herrn Süssmayr als unserm Mozart die Ehre gönnen, im *Tuba mirum* nach dem Posaun=Solo die furchtbar schauerliche Betrachtung des Rufes zum Gerichte der Lebenden und Todten mit Melodien folgender Art (hier führt er drey Tacte in Noten an) und überhaupt das Ganze, in seinen Grundzügen grossartig ernste Tonstück mitunter durch so versüsslichende Anklänge entmannt – Himmel! Wenn das wieder ein Anderer gethan hätte!

In realtà, dietro l'idiomatico, essenziale motivo del trombone, che anticipa l'entrata del basso sulle terrificanti parole «Tuba mirum spargens sonum per sepulcra regionum», è possibile scorgere alcuni sintomatici riverberi di esperienze riconducibili al vissuto sonoro di Mozart: possibili reminiscenze del contesto salisburghese, ma forse anche del suo primo, intenso viaggio in Italia.

---

3] Cfr. Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Kritischer Bericht*, Serie II:5, vorgelegt von Dietrich Berke und Christoph Wolff unter Mitarbeit von Walburga Litschauer, Kassel, Bärenreiter, 2007 (Serie II, Werkgruppe 5, Abteilung 2), p. 38; [http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub\\_srch.php?l=1](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=1) (consultato l'8 marzo 2018).

4] RISM M 4050/51.

5] Cfr. Mozart, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Kritischer Bericht*, p. 25.

6] Georg Nicolaus von Niessen, *Biographie W. A. Mozarts. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen; mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Facsimile*, herausgegeben von Constance, Wittve von Nissen, früher Wittve Mozart, 2 voll., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1828, II, p. 172.

7] Jacob Gottfried Weber, *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem*, Mainz, Schott, 1826 (riprodotto in: «Cäcilia», 3, 1825, pp. 205-229, e 4, 1826, pp. 257-352): il passo citato si legge a p. 218, da dove è stato citato anche in Abbé [Maximilian] Stadler, *Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem*, Wien, Tendler und von Manstein, 1826, pp. 19-20.

## ***Exsultate, jubilate: musica sacra?***

Alessandra Palidda

L'*Exsultate, jubilate* KV 165, mottetto per soprano, due oboi, due corni e archi composto da un Mozart appena sedicenne a Milano nel 1773, costituisce senza dubbio una delle più celebri ed eseguite composizioni sacre fra le cosiddette 'minori' del salisburghese. Dal momento che i lavori mozartiani coevi, anche quelli operistici, sono proposti solo molto raramente, si potrebbe considerare l'*Exsultate, jubilate* come l'unico pezzo appartenente alla produzione giovanile mozartiana regolarmente eseguito;<sup>1</sup> il motetto è stato addirittura già descritto come la prima composizione mozartiana a potersi considerare un classico o un capolavoro.<sup>2</sup> In effetti, non solo questo brano è stato ed è tuttora frequentemente eseguito, ma vanta anche, soprattutto all'interno del contesto della produzione sacra di Mozart, una ricchissima tradizione di registrazioni discografiche. L'utilizzo che si è fatto (e si fa tuttora) di questa composizione, in ambito sia concertistico sia discografico, è tuttavia alquanto particolare e degno di nota.

Come pezzo di matrice religiosa e su testo latino, l'*Exsultate, jubilate* è stato molto spesso inserito all'interno di programmi o offerte discografiche che prevedevano alcuni dei pezzi sacri cosiddetti 'maggiori' di Mozart, ad esempio il *Requiem*, la Messa in do minore o un'altra delle messe di durata consistente, i *Vesperae solennes de confessore* e/o anche il più ridotto, ma ugualmente celebre, *Ave verum corpus*; si vedano, ad esempio, le registrazioni già elencate all'interno di *The Gramophone Shop* nel 1948.<sup>3</sup> Vi sono inoltre numerose registrazioni posteriori alla data di pubblicazione dell'enciclopedia e significative in questo contesto: si veda, a titolo di esempio, l'album dedicato a Kiri Te Kanawa dalla Philips Classics nel 1972 e comprendente, oltre all'*Exsultate*,

---

1] *I Mozart in Italia*, a c. di Alberto Basso, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2006, p. 20.

2] Richard Hamilton Armstrong – Paul H. Zweifel, *Mozart in Milan. The Three Versions of Exsultate, Jubilate*, «Archivio storico lombardo», 12/7, 2001, p. 349.

3] *The Gramophone Shop: Encyclopedia of Recorded Music*, New York, Crown Publishers, 1948, p. 299.

*jubilate*, anche i *Vesperae solennes*, l'*Ave verum* e il *Kyrie* in re minore;<sup>4</sup> poco dopo, nel 1979, Eterna dedicava a Edith Mathis una raccolta intitolata proprio *Exsultate, jubilate. Geistliche Arien für Sopran*, all'interno della quale il motetto veniva offerto assieme ad altre arie tratte da opere di matrice sacra.<sup>5</sup> Nel 1994 la Decca pubblicava un doppio cd comprendente, oltre al motetto, il *Requiem*, la *Messa dell'incoronazione* e le *Litaniae Lauretanae*, il tutto sotto la direzione di sir Neville Marriner.<sup>6</sup> Infine si consideri il cd pubblicato nel 2013 da Deutsche Grammophon, che proponeva la *Grande Messa* in do minore e, appunto, l'*Exsultate, jubilate*.

Allo stesso tempo, e in maniera sicuramente consistente (tanto che Alfred Einstein l'aveva già notato negli anni Quaranta),<sup>7</sup> esso è stato più volte utilizzato come pezzo di bravura da diversi soprani, i quali non hanno esitato a eseguirlo e inciderlo accompagnandolo a una selezione di altri 'cavalli di battaglia' di Mozart – tratti tanto da lavori di matrice sacra quanto da opere – o di altri compositori. Si veda, ad esempio, l'album *Mozart Arias* (Decca, 1951, rimasterizzato nel 2014), all'interno del quale Hilde Güden eseguiva non solo una selezione di pezzi mozartiani sacri e profani, ma anche diverse arie d'opera di Verdi e Puccini.<sup>8</sup> Negli anni Novanta la tradizione era ormai ben radicata: nel 1994 uscivano due album significativi, il primo intitolato *Emma Kirkby – A Portrait*, all'interno del quale il soprano inglese eseguiva una vasta selezione di pezzi di diversi compositori quali Bach, Händel, Purcell e Vivaldi.<sup>9</sup> Al suo interno, Mozart era rappresentato dall'*Exsultate, jubilate* e da un altro brano sacro divenuto celebre come pezzo di bravura, il *Laudate Dominum* proveniente dai *Vesperae solennes de confessore*. Il secondo album era interpretato da Cecilia Bartoli, che offriva una selezione di pezzi operistici con le uniche eccezioni del nostro motetto e di un'aria dal *Davidde Penitente*

---

4] Wolfgang Amadeus Mozart, *Exsultate Jubilate, Vesperae Solennes De Confessore, Kyrie in D Minor, Ave Verum Corpus*, Kiri Te Kanawa, London Symphony Orchestra and Chorus, dir. Sir Colin Davis, vinile, Philips 6500 271 (1972).

5] Wolfgang Amadeus Mozart, *Exsultate, Jubilate: Geistliche Arien für Sopran*, Edith Mathis, Staatskapelle Dresden, dir. Bernhard Klee, vinile, Eterna 8 27 174 (1979).

6] Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem, Krönungsmesse – Coronation Mass, Exsultate, Jubilate, Litany KV 195*, 2 cd, Decca 443 009-2 (1994).

7] Alfred Einstein, *Mozart: Sein Charakter, sein Werk*, trad. ing. Mozart, his Character, his Work, London – New York – Toronto, Oxford University Press, 1945, p. 328.

8] *Mozart Arias*, Hilde Güden, Wiener Philharmoniker, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dir. Alberto Erede e Clemens Krauss, vinile, Decca LXT 5242 (1951).

9] *Emma Kirkby: A Portrait*, Emma Kirkby, The Academy of Ancient Music, Winchester Cathedral Choir, dir. Christopher Hogwood, 2 cd, L'Oiseau-Lyre 443 200-2 (1994).

## **Krönungsmesse: considerazioni su alcune rimediazioni novecentesche**

Cecilia Malatesta

In un'intervista rilasciata a «Opernwelt» nel 1984, Christopher Hogwood rivelava di non apprezzare l'epiteto che la stampa americana gli aveva affibbiato, quello del «von Karajan della musica antica»,<sup>1</sup> un'espressione che si riferiva alla sua influenza e autorevolezza nel campo della *historically informed performance* paragonabile a quella che il maestro austriaco aveva ricoperto nella musica classica nel secondo dopoguerra. Le remore di Hogwood erano comprensibili: c'erano da difendere decenni di antagonismo tra le 'democratiche' orchestre barocche e le iper-gerarchizzate formazioni classiche, ed essere avvicinato a un direttore universalmente considerato come tra i più autoritari non poteva che causargli qualche fastidio.<sup>2</sup> Nondimeno, l'esposizione e il culto della personalità che Karajan aveva saputo costruire tramite un'attività musicale intensamente mediatizzata, in particolare attraverso la produzione video, erano del tutto estranei allo schivo cembalista direttore dell'Academy of Ancient Music.

A partire da questa dichiarata diversità d'intenti, ciò che mi propongo in queste poche pagine è avanzare qualche riflessione sulle rimediazioni cui i due interpreti citati sottopongono la Messa in do maggiore KV 317 di Wolfgang Amadeus Mozart, detta *Krönungsmesse*: nel primo caso prenderò in esame

---

1] L'intervista per «Opernwelt» (1984) di Gerard Persch a Christopher Hogwood è riportata integralmente sul sito del musicista <http://www.hogwood.org/archive/interviews/opernwelt-interview-1984.html> (consultato ottobre 2017). Così il cembalista inglese si esprimeva: «Di certo non sono il 'Karajan della Early Music', come mi ha chiamato una rivista americana. Credo che il nostro modo inglese di suonare sia molto diverso da quello continentale. Potrei forse dire che è più democratico e, come ho già avuto modo di spiegare, in grado di sviluppare un livello di intesa comune, non quello in cui una sola persona imposta uno stile».

2] Come in Sherman, i manicheismi, realmente forti tra anni Settanta e Ottanta, scemarono poi a partire dal secolo successivo. Per una panoramica sulle polemiche tra il movimento *early music* e i musicisti 'classici' cfr. Bernard D. Sherman, *Inside Early Music: Conversations with Performers*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1997; ed. it. *Interviste sulla musica antica: dal canto gregoriano a Monteverdi*, Torino, EdT, 2002.

l'incisione audio realizzata in studio da Hogwood con l'Academy of Ancient Music per Oiseau-Lyre nel 1993, nel secondo la registrazione video dell'esecuzione di Karajan con i Wiener Philharmoniker nella Basilica di San Pietro a Roma, nel 1985.<sup>3</sup> Sebbene le rimediazioni che coinvolgono l'opera mozartiana rispondano a logiche differenti in ragione delle specificità dei media (la registrazione audio e la registrazione video), esse aprono un interessante fronte di indagine in grado di valutare il fine e l'efficacia delle operazioni stesse.

Per quanto poco gradito, il paragone tra il cembalista inglese e il direttore austriaco trovava una certa giustificazione soprattutto da quando, con l'Academy of Ancient Music, Hogwood aveva cominciato a volgere la sua attenzione al repertorio del classicismo viennese. Nel 1979, infatti, l'orchestra fondata dallo stesso musicista veniva ingaggiata da L'Oiseau-Lyre – etichetta proprietà della Decca specializzata nel repertorio antico su strumenti d'epoca – per incidere l'integrale delle sinfonie mozartiane.<sup>4</sup> Già a partire dai primi anni Settanta il movimento *early music* aveva cominciato a varcare i confini cronologici della produzione bachiana e händeliana per estendere il suo *modus operandi* anche al repertorio del secondo Settecento e del secolo successivo: nel 1970, bicentenario beethoveniano, Jorg Demus e Paul Badura-Skoda erano stati i primi a incidere le sonate su strumenti d'epoca e, di lì a poco, il fortepiano si sarebbe sostituito al pianoforte per il repertorio da tastiera di Mozart, Beethoven e Schubert, divenendo per questa generazione di musicisti ciò che il clavicembalo era stato per i pionieri del revival.<sup>5</sup>

Nel contesto degli infiammati dibattiti che avevano preso avvio solo pochi anni prima, operazioni come quella di Oiseau-Lyre avevano un sapore commerciale molto forte, che non aveva mancato di attirarsi le critiche del *mainstream* della musica classica, già poco propenso a veder perdere la propria egemonia sul repertorio. Secondo il piano editoriale stabilito, prendendo le mosse dalle sinfonie e dalle sonate per pianoforte, l'Academy of Ancient Music avrebbe dovuto estendere l'attività discografica a tutta la produzione mozartiana. Nel 1993 giungeva così a incidere in compact disc la *Krönungsmesse* KV 317 e i *Vesperae solennes de confessore* KV 339.

---

3] Mozart, *Coronation Mass KV 317, Vesperae solennes de confessore KV 339*, Christopher Hogwood (dir.), Academy of Ancient Music, Winchester Cathedral Choir, L'Oiseau-Lyre (436 585-2), 1993. La registrazione video cui mi riferisco è visionabile integralmente su YouTube.

4] Su quest'operazione si veda Giovanni Tasso, *L'interpretazione di Mozart su disco: il caso di Christopher Hogwood*, in *Interpretare Mozart*, a c. di Mariateresa Dellaborra, Guido Salvetti e Claudio Toscani, Lucca, LIM, 2007, pp. 389-400.

5] Harry Haskell, *The Early Music Revival*, London, Thames and Hudson, 1988, in particolare il capitolo *Beethoven, Brahms and Beyond*.

## **Mettere in scena *Betulia liberata*. Ibridazioni e mutazioni di un oratorio**

Bianca De Mario

Il 21 maggio 2010, in occasione del Festival di Pentecoste, la *Betulia liberata* di Mozart viene eseguita in forma scenica, per la regia di Marco Gandini, allo Haus für Mozart di Salisburgo. Pochi giorni dopo l'oratorio metastasiano viene riproposto nella versione che Niccolò Jommelli aveva approntato quasi trent'anni prima del genio salisburghese, questa volta però in forma di concerto presso la Felsenreitschule. Parte del progetto quinquennale dedicato da Riccardo Muti alla scuola napoletana, l'iniziativa legata a *Betulia* ha un intento esplicito: proporre al pubblico un confronto ravvicinato tra due differenti vesti musicali dello stesso libretto metastasiano (1743 e 1771) e poter comprendere quale possa essere stato l'eventuale influsso di Jommelli, e più in generale della scuola napoletana, sulla composizione del giovane Mozart.

Nel mese di luglio dello stesso anno questo progetto gemellare, nato in produzione con il Ravenna Festival, viene ripreso nel capoluogo romagnolo con le medesime modalità: la *Betulia* di Mozart va in scena per tre serate al Teatro Alighieri, mentre Jommelli è eseguito in forma di concerto presso la Basilica di Sant'Apollinare in Classe. Non è tutto: a Ravenna le due versioni dell'oratorio sono state registrate dal vivo e il video è stato poi distribuito da Nexo Digital e proiettato in differita in centinaia di sale cinematografiche italiane.<sup>1</sup>

Le scelte adottate per questa duplice produzione, la sua concezione, le modalità e gli stessi luoghi di esecuzione sollecitano interrogativi in molteplici direzioni, primo fra tutti il fenomeno dell'allestimento in forma scenica di oratori. La questione non è certo nuova; sebbene in parte iscritta nella storia (e nella storiografia) di questo genere, ha ripreso piede prepotentemente nell'ultimo decennio, infiammando il dibattito critico sul tema della visualizzazione. Questo tema, che non può essere liquidato semplicemente appellandosi alle mode o alle logiche produttive, riguarda la rielaborazione del sacro, investen-

---

<sup>1</sup>] Nexo Digital è una società che si occupa di distribuzione nazionale e internazionale di eventi cinematografici, legati in particolar modo al mondo dell'opera, del balletto, dei concerti e di altri eventi musicali, artistici e sportivi.

do ormai il più ampio terreno della rimediazione, della storia del costume e della storia sociale dello spettacolo. L'esempio di questa doppia produzione di *Betulia liberata* e, in particolare, l'allestimento della versione mozartiana offriranno un utile spunto per indagare non solo alcuni aspetti del fenomeno della messinscena degli oratori, con tutte le implicazioni del caso, ma anche nuovi scenari ermeneutici nella ricezione del Mozart sacro.

#### UN GENERE IBRIDO

Dopo il successo milanese del *Mitridate*, che aveva ottenuto – prima opera della nuova stagione del Teatro Regio Ducale – ben 22 repliche, i Mozart si apprestavano a ripiegare verso Salisburgo, avviando a conclusione il primo viaggio in Italia del quindicenne Amadeus.<sup>2</sup> Da Venezia risalirono il Brenta sino a Padova dove, tra i vari incontri e appuntamenti musicali, vi fu anche quello con don Giuseppe Ximenes d'Aragona, già ambasciatore asburgico a Londra e San Pietroburgo e all'epoca residente nella città veneta, in cui si era fatto promotore e mecenate di un'accademia privata e di un teatro.<sup>3</sup> Fu verosimilmente in questa occasione che Wolfgang ricevette la commissione di un oratorio da eseguire in città. Il 19 luglio 1771, a soltanto quattro mesi dal rientro a Salisburgo, Leopold Mozart, in una lettera indirizzata al conte Pallavicini a Bologna, spiegava della loro intenzione di tornare in Italia quanto prima.

Fratanto sta componendo il mio figlio un Oratorio di Metastasio per Padua ordinato dal Sgr. Don Giuseppe Ximenes de Ppi d'Aragona, quest'oratorio manderò, passando per Verona, a Padua per essere copiato, e ritornando da Milano anderemo a Padua per sentirne la Prova.<sup>4</sup>

La partitura dell'oratorio fu consegnata alla fine di agosto; non si sa tuttavia se esso sia mai stato eseguito. Certo è che nel loro successivo viaggio in Italia, i Mozart non fecero visita a Padova o forse, trattenendosi troppo a Milano, non arrivarono in tempo utile per le prove e una possibile esecuzione. Stanley Sadie ipotizza che questa potesse essere stata programmata per l'autunno, forse

---

2] Come spiega Sadie, proprio in occasione della 'prima' del *Mitridate* giungeva a Milano la notizia che a Napoli il *Demofonte* di Jommelli era stato un enorme fiasco. Cfr. Stanley Sadie, *Mozart, the Early Years, 1756-1781*, New York, Norton & Company, 2006; trad. it. (consultata) *Wolfgang Amadeus Mozart. Gli anni salisburghesi, 1756-1781*, a c. di Matteo Sammartino, Milano, Bompiani, 2006, p. 209.

3] Alcune informazioni su Ximenes e sui suoi contatti in ambiente musicale si trovano in Pierluigi Petrobelli – Sergio Durante, *Padua*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a c. di Stanley Sadie, London, MacMillan, 2001, ed. online (consultato il 7 ottobre 2015).

4] *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart, 1755-1791*, 3 voll., a c. di Marco Murara, Varese, Zecchini, 2011, I (1755-1777), lettera 183, pp. 408-409.

## Indice dei nomi e delle opere

- Abert, Hermann, 75, 149, 210, 221  
Accorsi, Maria Grazia, 244  
Adamberger, Johann Valentin, 51  
Adlgasser, Anton Cajetan, 48, 96, 115, 120, 167, 174-175  
    *Litaniae de venerabili altaris sacramento*, 120  
    *Requiem*, 174  
Adorno, Theodor W., 77  
Adrian, Irene, 217, 221-222  
Agawu, Kofi, 76  
Agostino (sant'), 6  
Albrechtsberger, Johann Georg, 54  
Alessandro VIII, papa, 28  
Alessi, Rino, 233  
Allegrì, Gregorio, 2, 22  
    *Miserere*, 2, 22-23  
Allegrì, Prosdocimo, 39-40  
Amat, Joan Carles i, 56  
Amato, Enzo, 176  
Ameling, Elly, 209  
Amoretti, Guido, 179  
Andreosi, Giovanni Battista, 39-40  
Anfossi, Pasquale, 124, 134, 176  
Angermüller, Rudolph, 175, 223  
Antonio di Padova (sant'), 15  
Aprile, Giuseppe, 75  
Aragona, Livio, 38, 241  
Aringer, Klaus, 150  
Aringer-Grau, Ulrike, 107  
Armstrong, Richard Hamilton, 207, 215, 221  
Arnold, Denis, 219  
Arpini, Flavio, 25-26, 46  
Attwood, Thomas, 55  
Auriscchio (Orisicchio), Antonio, 20-21  
Auslander, Philip, 235  
Bacciagaluppi, Claudio, 4, 107, 111  
Bach, Carl Philipp Emanuel, 55, 118  
    *Magnificat in re maggiore*, 118  
Bach, Johann Christian, 2, 118, 170  
    *Gloria in sol maggiore*, 118  
    *Messa da requiem*, 170  
Bach, Johann Sebastian, 54-55, 63, 68, 71-73, 118, 150, 208-209, 217, 222, 229, 241-243  
    *Matthäus-Passion*, 242  
    *Messa in si minore*, 68, 71-73, 118, 150  
Baddeley, Alan, 179  
Badura-Skoda, Paul, 228  
Bai, Tommaso, 22  
Baines, Anthony, 171  
Balanchine, George, 242  
Balthasar, Hans-Urs von, 6  
Banchieri, Adriano, 56  
Bandur, Markus, 178  
Barazetti, Teodoro, 163, 165, 181-183  
Barbarisi, Gennaro, 211  
Barbieri, Domenico, 15  
    *Beatus vir*, 15  
Barblan, Guglielmo, 210  
Bargnesi, Barbara, 248  
Barnett, Gregory, 56  
Barth, Karl, 6  
Bartoli, Cecilia, 208-209

- Basciano, Filippo, 177  
 Bassi, Adriano, 211  
 Basso, Alberto, 2, 9, 169-170, 175, 207, 241  
 Battle, Kathleen, 209  
 Bauer, Wilhelm A., 11, 149  
 Bavieri, Luciano, 14  
 Bearzi, Giovanni, 35  
 Beethoven, Ludwig van, 77, 176, 210, 228  
 Beghelli, Marco, 247, 253  
 Bellucco, Francesco, 26-27  
 Bencini, (Nicolò?), 39-40  
 Benedetto XIV, papa, 4, 15  
 Benevoli, Orazio, 21  
 Bent, Jan, 54-55, 60, 63  
 Bergé, Pieter, 77  
 Berke, Dietrich, 162  
 Bernardis, Giovanni Battista, 35  
 Berri, Pietro, 6  
 Bertati, Giovanni, 50  
 Berti, Michela, 3  
 Bertinetto, Alessandro, 177  
 Bertoni, Ferdinando, 25, 39-40  
   *Dies irae*, 39-40  
 Besozzi (fratelli), 18  
 Bespalovaite, Irena, 254  
 Bianchini, Luca, 176-177  
 Bizzarini, Marco, 2, 6  
 Blume, Friedrich, 161  
 Blumröder, Christoph von, 166  
 Bolcato, Vittorio, 25, 28, 34, 36, 41-42  
 Bolter, Jay David, 234  
 Borbone, Maria Luisa di, 5  
 Borchmeyer, Dieter, 76  
 Borella, Pietro, 169  
 Born, Georgina, 178  
 Bottesini, Giovanni, 25, 46  
 Bovi, Michele, 177  
 Bradley, David Cameron, 241  
 Brahms, Johannes, 228  
 Brandenburg, Irene, 47, 51, 132, 152  
 Bremner, Roberto (Robert), 22  
 Brenn, Friedrich, 209  
 Brixi, Franz Xaver, 134  
 Brosse, Charles de, 215  
 Bruckner, Anton, 232  
   *Te Deum*, 232  
 Brügge, Joachim, 177  
 Brumana, Biancamaria, 240  
 Brusini, Antonio, 35  
 Brustolon, Giovanni Battista, 31  
 Burney, Charles, 3, 9-23, 26, 28, 32-33, 36, 38, 216  
 Byros, Vasili, 77  
 Cafiero, Rosa, 4, 241  
 Calegari, Giuseppe, 239  
 Calegari, Giovanni Battista, 35  
 Callegari Hill, Laura, 12  
 Calliari, Angela detta la Bresciana?, 39  
 Calvia, Antonio, 53  
 Calvino, 6  
 Calvoda, Wenzeslao, 35  
 Canaletto (Giovanni Antonio Canal), 31  
 Caplin, William E., 77-79, 82, 88, 92, 103  
 Cappelletto, Sandro, 175  
 Carlo IV, re di Spagna, 5  
 Carlo VI d'Asburgo, 250  
 Carniti, Giacomo, 28  
 Caroli, Angiolo Antonio, 14-16  
   *Graduale [Iustus ut palma]*, 15-16  
   *Kyrie e Gloria*, 14  
 Carrati (famiglia), 14  
 Carretti, Giuseppe Maria, 14  
   *Domine Deus*, 14  
 Casali, Giovanni Battista, 21  
 Castiglioni, Federico, 212  
 Catanzaro, Christine de, 174  
 Cattelan, Paolo, 47  
 Cavagna, Mattia, 253  
 Cavalieri, Caterina, 51  
 Cera, Giulio, 33  
 Cervellini, abate Giuseppe, 35  
   *Te Deum*, 34-35, 40  
 Cessi, Francesco, 26  
 Chelini, abate Jacopo, 5-6  
 Christensen, Thomas, 54, 56, 72

- Ciccaglione Badii, Cristina, 168  
 Cicognani, 15  
 Ciliberti, Galliano, 176  
 Cimarosa, Domenico, 107, 109  
*Magnificat*, 107  
*Missa pro defunctis*, 107, 109  
 Cittadella, Giorgio, 33  
 Clemente XIV, papa, 19  
 Clementi, Muzio, 22, 178  
*Sonata op. 24 n. 2*, 178  
 Clerici, marchese, 216  
 Clifton, C. Ebenezer, 216  
 Cluzot, Henri-Georges, 233  
 Collarile, Luigi, 163, 166, 171  
 Colloredo, Hieronymus, 149  
 Colonna (famiglia), 13  
 Colonna, Angelo, 35  
 Colzani, Alberto, 12  
 Comelli, Geminiano de, 35  
 Comes, Vincenzo, 35  
 Consoli, 15  
 Coretti, Giuseppe, 16  
*Beatus vir*, 16  
 Corswarem, Émilie, 3  
 Cosentino, Paola, 244  
 Cotticelli, Francesco, 5  
 Craig, Edward Gordon, 242  
 Crichton, Roland, 230  
 Croll, Gerhard, 49, 246  
 Cudworth, Charles, 107
- Da Col, Paolo, 5  
 Dal Barba, Daniel, 26, 35-36-37, 43  
*Missae Ferie V Hebdomade Sanctae*, 35, 37  
*Responsori per le esequie del Sommo Pontefice*, 36-37  
*Victimae paschali*, 36  
 D'Alessandro, Domenico Antonio, 241  
 Dall'Alpa, Ambrogio, 13  
 Dalla Vecchia, Jolanda, 25, 32-33, 39-40, 43  
 Daniele, Emilia, 6  
 Da Ponte, Lorenzo, 51, 179  
 Darcy, Warren, 77-78, 89
- Dardi, Carlo, 35  
 Davis, Colin, 208  
 De Col, Pellegrino, 26  
 Degrada, Francesco, 211-213, 216  
 Dellaborra, Mariateresa, 228  
 Della Corte, Andrea, 210  
 Della Valle, Pietro, 240  
 De Majo, Gian Francesco, 75, 107  
*Kyrie e Gloria*, 107  
 De Mario, Bianca, 245  
 Demus, Jorg, 228  
 Desprez, Josquin, 53  
 Deutsch, Otto Erich, 11, 149-150  
 Diethelm, Johannes Chrysostomus, 166  
 Dinelli, Alessandro, 6  
 Diolaiti, Andrea, 14  
 Dittersdorf, Carl von, 151  
 Domenichino, 13  
 Dubiaga, Michael, 35  
 Dunning, Albert, 60-61  
 Durante, Francesco, 107  
 Durante, Sergio, 47, 50, 238-239  
 Dušek (Dušková), Josefa, 134, 143
- Eberlin, Johann Ernst, 96, 120, 126, 128, 174  
*Tuba mirum*, 174  
 Eder, Petrus osb, 150, 152, 175  
 Edling, arcivescovo Rudolf Joseph von, 34  
 Eggebrecht, Hans Heinrich, 166, 178  
 Einstein, Alfred, 63, 76, 208, 214, 218, 224  
 Eisen, Cliff, 2, 9, 47, 66, 75, 77, 89, 175  
 Emo, Angelo, 39  
 Engel, Titus, 246  
 Episcopi, Aurelio, 26, 42  
 Erba, Alessandro, 26, 42  
 Erede, Alberto, 208  
 Esch, Christian, 217  
 Eybler, Joseph Leopold, 162
- Fabian, Dorottya, 229  
 Fabris, Beatrice, 39  
 Fabris, Francesco, 35  
 Faravelli, Danilo, 217-220

- Fasolis, Diego, 245  
 Feder, Georg, 118  
 Federhofer, Hellmut, 63, 76, 218  
 Fellerer, Karl Gustav, 76, 179, 210, 214, 218-219, 222  
 Felloni, Amedeo Paolo, 6  
 Ferdinando d'Asburgo, arciduca, 212-213  
 Fertonani, Cesare, 3, 163, 169, 215, 220, 222  
 Fighetti, Roberto, 171  
 Filibeck, Marco, 248  
 Finesso, Renato, 26  
 Finscher, Ludwig, 131, 166  
 Fiorentini, Roberto, 211  
 Fioroni, Giovanni Andrea (Gianandrea), 3, 20, 161, 163-168, 171-174, 180-184, 215  
*Dies irae*, 163-168, 171-174, 180-206  
 Firmian, Kark Joseph von, 170, 211-212, 216, 221  
 Fischer, György, 209  
 Fischietti, Domenico, 149  
 Flimm, Jürgen, 245, 247  
 Folena, Gianfranco, 132  
 Fontana, Antonio, 15  
*Domine*, 15  
 Forlati, Ferdinando, 31  
 Forman, Miloš, 176  
 Formenton, Francesco, 28  
 Fornari, Giacomo, 60-61  
 Francesco III d'Este, duca di Modena, 212  
 Franco, Benedetto, 32-33  
 Fubini, Enrico, 3, 10-11, 26, 177-178  
 Furlanetto, Bonaventura, 39  
*Abraham et Isach*, 39  
*Absalonis rebellio*, 39  
*David Goliath triumphator*, 40  
*De solemnibus Baltassar convivio*, 39  
*De solemnibus nuptiis in domu Labani*, 39  
*Gedeon*, 40  
*Jerico*, 39  
*Jonathas*, 39  
*Joseph pro rex Aegypti*, 40  
*Moses ad rubrum*, 39  
*Primum fatale homicidium*, 40  
*Prudens Abigail*, 40  
*Salomon*, 40  
*Triumphus Jephte*, 39-40  
 Furlanetto, Lodovico, 31  
 Fux, Johann Joseph, 54-55, 59  
 Gabrieli, Francesca (detta la Ferrarese), 19  
 Gabrielli, Caterina, 216  
 Gabussi, Giulio Cesare, 20  
 Gaigg, Michi, 246  
 Galimberti, Ferdinando, 170  
 Galuppi, Baldassarre, VII, 19, 118, 123-124, 128  
 Gamba, Ezio, 177  
 Gambassi, Osvaldo, 12, 14  
 Gander, Giacomo, 35  
 Gandini, Marco, 237, 247-248, 253  
 Gasparini, Quirino, 18, 215  
*Adoramus te Christe*, 215  
 Gasparoni, Giovanni, 28  
 Gassmann, Florian Leopold, 247  
 Gatti, Luigi, 149, 152-153, 160  
*Rupertusmesse*, 152-153  
 Geffray, Geneviève, 175  
 Gershwin, George, 209  
 Giacometti, Bartolomeo, 26, 43  
 Giacomo III, re d'Inghilterra, 13  
 Gibelli, Lorenzo, 2, 14-15  
*Credo*, 15  
*Graduale*, 14  
 Giegling, Franz, 113  
 Gillio, Pier Giuseppe, 19, 39, 88  
 Ginesi, Antonella, 6  
 Giovani, Giulia, 4  
 Giovanni Paolo II, papa, 231  
 Girardi, Maria, 38  
 Girardi, Michele, 177  
 Gironcoli, 35  
 Giroto, Napoleone, 28  
 Giuseppe I, re del Portogallo, 19  
 Giuseppe II d'Asburgo-Lorena, 150, 178, 217  
 Gjerdingen, Robert, 77-78, 80, 82-83, 89, 96-97, 100, 103  
 Gloger, Jan Philipp, 246

- Glover, Cedric Howard, 10  
 Gluck, Christoph Willibald, 132  
 Gmeinwieser, Siegfried, 169  
 Gobis, Ignazio, 35  
 Goehr, Lydia, 177  
 Gölz, Tanja, 132  
 Gossec, François-Joseph, 174  
 Gould, Stephen Jay, 60  
 Goulet, Anne-Madeleine, 1  
 Grabaviz, abate, 35  
 Grant, Kerry S., 9  
 Grassi, Italo, 248  
 Grassi, Paolo, 231  
 Grosley, Pierre-Jean, 215  
 Grotto, Antonio, 26, 28, 34, 36, 41-42  
   *Miserere*, 36, 38  
   *Qui sedes*, 36  
   *Qui tollis*, 36  
   *Tantum ergo*, 36  
   *Te Deum*, 34  
 Gruber, Gernot, 76, 177  
 Grusin, Richard, 234  
 Guardi, Antonio, 31  
 Guardi, Francesco, 31  
 Guarini, Guarino, 18  
 Güden, Hilde, 208  
 Guglielmi, Pietro Alessandro, 134
- Hammer, Karl, 6  
 Hammond, Frederick, 28  
 Händel, Georg Friedrich, 2, 19, 131, 156, 208,  
 229, 241, 245, 247  
   *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, 245,  
 247  
   *Musica per i reali fuochi d'artificio*, 19  
 Harnoncourt, Nikolaus, 229  
 Hartmann, Gudrun, 245, 247  
 Haskell, Harry, 228  
 Hasse, Johann Adolf, 74, 118, 123-129, 133, 217  
   *Ah perché col canto mio*, 126  
   *Litaniae Lauretanae*, 123  
   *Partenope*, 217  
   *Piramo e Tisbe*, 125-127, 129
- Quivi pur vi riveggio*, 126  
 Haug, Judith I., 152  
 Haydn, Joseph, 4, 55, 77, 118, 123, 128, 131,  
 158, 209  
   *La Creazione*, 209  
   *Le sette ultime parole*, 4  
   *Orlando paladino*, 209  
   *Stabat mater*, 118, 128  
 Haydn, Michael, 48, 50, 96, 107, 115, 120,  
 132, 152, 156  
   *Hieronymus-Messe*, 152  
 Hartz, Daniel, 107  
 Heinichen, Johann David, 56, 58-59, 91  
 Helfert, Vladimir, 132  
 Hell, Helmut, 171  
 Hengeler, Rudolf osb, 166  
 Hepokoski, James, 77-78, 89  
 Herr, Carolina, 132  
 Hintermaier, Ernst, 47, 150  
 Hochradner, Thomas, 76  
 Hochstein, Wolfgang, 116, 124  
 Hogwood, Christopher, 208, 227-230, 234  
 Holl, Monika, 115, 155, 177  
 Holtmeier, Ludwig, 91  
 Housden, Sarah, 179  
 Hübner, Beda, 175  
 Hucke, Helmut, 111  
 Humpreys, David, 209, 214-215
- Inzaghi, Luigi, 168
- Jacini, Stefano, 247  
 Jahn, Otto, 75, 151, 218  
 Jankowitsch, Ferdinand, 209  
 Jann, Francesco, 35  
 Johnson, Jennifer, 254  
 Jommelli, Niccolò, VII, 22, 41, 118, 123-124,  
 128, 171, 174, 237-240, 254  
   *Betulia liberata*, 237, 240  
   *Demofonte*, 238  
   *La Passione*, 22  
   *Laudate pueri*, 123  
   *Veni sancte spiritus*, 41

- Jonášová, Milada, 132, 134, 137  
 Judd, Cristle Collins, 56  
 Just, Martin, 112
- Kamien, Roger, 103  
 Karajan, Herbert von, 227-228, 231-234  
 Keefe, Simon P., 47, 66, 89, 161  
 Kemme, Clemens, 150, 158-159  
 Kenyon, Nicholas, 230  
 Kierkegaard, Søren, 6  
 Kirkby, Emma, 208, 230  
 Kirnberger, Johann Philipp, 55, 59  
 Klee, Bernhard, 208  
 Kleiter, Julia, 254  
 Kloibmüller, Manuela, 246  
 Knifiz, Gasparo, 35  
 Köchel, Ludwig Ritter von, 63, 113, 151  
 Kolosova, Alisa, 248, 252  
 Konrad, Ulrich, 60, 150, 161, 176  
 Koželuh, Jan Evangelista Antonín, 134  
 Krause, Ralph, 111  
 Krauss, Clemens, 208  
 Krummacher, Christoph, 116  
 Kuchař, Jan Křtitel, 137  
 Küng, Hans, 6  
 Kusan-Windweh, Kara, 166
- Lanfossi, Carlo, 245  
 Lang, Robert, 107  
 Lannutti, Maria Sofia, 53  
 Lanzi, Petronio, 15  
   *Kyrie e Gloria*, 15  
   *Laudate pueri*, 15  
 Laterza, Marilena, 77, 107  
 Laubenthal, Annegrit, 166  
 Laubhold, Lars E., 47, 149-150  
 Loretta (Laurentia), 39  
 Leaver, Robin A., 68  
 Lechevalier, Bernard, 179  
 Lelli, Silvia, 249, 252  
 Lenzi, Carlo, 4  
   *Sei suonate*, 4  
 Leo, Leonardo, 171
- Leopold, Silke, 2  
 Leppard, Raymond, 209  
 Lichtenhal, Peter, 211, 213  
 Ligniville, Eugenio di, 60  
   *Stabat mater*, 60-61  
 Lippius, Johannes, 55  
 Lippmann, Friedrich, 118  
 Litschauer, Walburga, 162  
 Litta Visconti Arese, Antonio, 75, 169-171  
 Locatello, Domenico, 36  
 Lolli, Antonio, 149  
 Lovato, Antonio, 25, 39, 42  
 Lucchesi, Andrea, 176  
 Lück, Stefan, 21  
 Lühnig, Helga, 116, 125  
 Luppi, Andrea, 12  
 Lutero, 6  
 Lütteken, Laurenz, 175
- MacIntyre, Bruce C., 66, 74, 88  
 Mackerras, Charles, 209  
 Maeder, Costantino, 253  
 Maggi, Sebastiano, 4-5  
 Maione, Paologiovanni, 5  
 Mangani, Marco, 53  
 Mann, Alfred, 49  
 Marchesetti, 35  
 Marchetti, Francesco Antonio, 26, 42  
 Maria Beatrice d'Este, 212-213  
 Maria Teresa, imperatrice d'Austria, 34,  
   213, 217, 241  
 Mariani, Elena, 26, 46  
 Marino, Marina, 241  
 Markstrom, Kurt, 118  
 Marburg, Friedrich Wilhelm, 55, 59  
 Marriner, Neville, 208  
 Martin, Nathan John, 77, 103  
 Martini, padre Giovanni Battista, 1, 9, 13,  
   15, 23, 54-55, 60, 63, 65, 76, 96, 149, 218-219  
   *Quaerite primum regnum Dei*, 65  
 Marx-Weber, Magda, 96  
 Massaro, Maria Nevilla, 32-33  
 Massenkeil, Günter, 76

- Masutto, Giovanni, 34  
 Mathis, Edith, 208  
 Mattei, Saverio, 51, 152  
 Mattheson, Johann, 55-59, 178  
 Maul, Michael, 150  
 Maunder, Richard, 161, 230  
 Mayr, Johann Simon (Giovanni Simone), 4, 38  
 Mazzoni, Antonio Maria, 2, 14, 16  
   *Confitebor*, 14  
   *Magnificat*, 16  
 Mecacci, Luciano, 179  
 Mellace, Raffaele, 3-4, 163, 169, 215  
 Messinis, Mario, 133  
 Metastasio, 47, 49-50, 211-212, 238, 241, 243-244, 247, 253  
 Meucci, Renato, 174  
 Meyer, Leonard, 80  
 Meyerbeer, Giacomo, 36  
   *Il crociato in Egitto*, 36  
 Michaelian, Kourke, 179  
 Michelangelo, 22  
 Mijanovic, Marijana, 254  
 Mikusi, Balázs, 177  
 Mischiati, Oscar, 13  
 Mocenigo, Alvise IV Giovanni, 31  
 Monteverdi, Claudio, 53, 227  
   *L'Orfeo*, 53  
 Monti, Mario, 6  
 Moortele, Steven Vande, 77  
 Mooseley, Paul, 161  
 Morassi, Antonio, 31  
 Morell, Gall, 166  
 Morelli, Arnaldo, 241  
 Morelli, Giovanni, 38, 132  
 Moroni, Vincenzo, 35  
 Morosini, Francesco, 28  
 Moschetti, Carlo, 38  
 Moscon, Giovanni, 35  
 Mozart, Anna Maria (nata Pertl), 169  
 Mozart, Konstanze, 149, 162  
 Mozart, Leopold, 2, 9, 11-12, 14, 48, 50, 74-75, 88, 96-97, 100-101, 118, 126, 128, 149-152, 168-171, 174, 210-213, 216-221, 230, 238-239  
   *Litaniae de venerabili altaris sacramento*, 96, 101  
   *Messa in do maggiore*, 74, 118, 128  
 Mozart, Maria Anna (Nannerl), 210, 216  
 Mozart, Wolfgang Amadeus (Amadé), 1-2, 4, 6-7, 9, 11-17, 40-41, 47-52, 55, 60-64, 66-67, 69, 73-80, 83-84, 87-92, 94, 96-97, 100-103, 107, 111-113, 115, 118, 120-128, 131-132, 134, 137-138, 143-144, 149-162, 166-171, 174-180, 207-225, 227-233, 237-241, 244, 246-247, 251, 253-254  
   *Ah lo previdi KV 272*, 134  
   *Ascanio in Alba*, 212  
   *Ave verum corpus KV 618*, 115-116, 127, 129, 207-208, 217  
   *Bella mia fiamma KV 527*, 134  
   *Benedictus sit Deus KV 117/66a*, 78, 113, 123, 218-220  
   *Betulia liberata*, 47, 49-50, 115, 126, 128, 237-254  
   *Così fan tutte*, 40, 144, 247  
   *Davidde penitente KV 469*, 47, 51, 115, 126, 129, 150-152, 156, 208, 239  
   *De profundis KV 93*, 177  
   *Die Entführung aus dem Serail*, 134, 137, 140, 143, 146, 151  
   *Die Schuldigkeit des ersten Gebots KV 35*, 48, 115, 125, 128, 214  
   *Die Zauberflöte*, 134, 138, 141, 143-144, 151, 178  
   *Divertimento KV 131*, 112  
   *Don Giovanni*, 50, 132, 134, 143-145, 147  
   *Ergo interest – Quaere superna KV 143/73a*, 2, 76, 88, 93, 114, 219, 222  
   *Exsultate, jubilate KV 165/158a*, 2, 75-76, 88-92, 114, 124-125, 128, 207-210, 213, 216-225  
   *Fra cento affanni KV 88*, 212  
   *Grabmusik KV 42/35a*, 214  
   *Idomeneo*, 40, 103, 132, 134-137, 139, 143-144, 157, 159  
   *Kyrie in re maggiore KV 91/186i*, 177

- Kyrie in sol maggiore KV 89/73k*, 60-63  
*Kyrie in mi bemolle maggiore KV 322*, 155  
*Kyrie in re minore KV 341/368a*, 115, 208  
*La clemenza di Tito*, 41, 134, 137, 143-144  
*Le nozze di Figaro*, 134, 138, 142, 144, 209  
*Licenza KV 331 = KV 36*, 48  
*Litaniae de venerabili altaris sacramento*  
     *KV 125*, 75-76, 88, 90-91, 95-96, 98, 114,  
     123, 128  
*Litaniae de venerabili altaris sacramento*  
     *KV 243*, 124, 166, 175  
*Litaniae Lauretanae KV 195*, 208  
*Lucio Silla*, 2, 124, 212-213, 217, 223  
*Memento nomine David KV 93a*, 177  
*Messa in do maggiore KV 66 (Dominicus-*  
     *Messe)*, 74, 76, 78-79, 84-87, 102, 114,  
     123-124, 128, 215, 218  
*Messa in do maggiore KV 257*, 123  
*Messa in do maggiore KV 317 (Krönungs-*  
     *messe)*, 123-124, 208, 227-233  
*Messa in do minore KV 139/47a (Waisen-*  
     *haus-Messe)*, 63, 66-67, 69, 74, 78-79,  
     83-84, 89, 113, 115, 120-121, 123-124, 126,  
     128-129, 150, 215  
*Messa in do minore KV 427/417a*, 51, 115,  
     123-124, 128, 149-152, 154-160, 207-208  
*Miserere KV 85/738*, 2  
*Misericordias Domini KV 205a*, 219-220  
*Misero pargoletto KV 77*, 212, 221  
*Misero tu non sei KV 72b*, 211  
*Missa brevis in re minore KV 61a*, 78, 113  
*Missa brevis in sol maggiore KV 49/47d*,  
     78-82, 84, 113, 124, 215  
*Mitridate, re di Ponto*, 9, 126, 128, 212, 238  
*Per pietà, bell'idol mio KV 78*, 212  
*Per quel paterno amplesso KV 79*, 212  
*Quaerite primum regnum Dei KV 86/73v*,  
     2, 63-64  
*Quartetto KV 156*, 112  
*Regina coeli KV 108/74d*, 76, 87-88, 102,  
     104-105, 111-112, 114, 123, 128  
*Regina coeli KV 127*, 76, 87-88, 93-95, 114,  
     123, 150  
*Regina coeli KV 276/321b*, 150  
*Requiem KV 626*, 17, 41, 115, 149, 156, 161-  
     162, 166-168, 174-176, 179-180, 207-209  
*Scande coeli limina KV 34*, 78, 113, 123, 214  
*Sinfonia in sol minore KV 183*, 49  
*Sinfonia in sol minore KV 550*, 134  
*Sonata da chiesa KV 278*, 230-231, 234  
*Thamos*, 132, 143  
*Trio per archi KV 266/271f*, 156  
*Vesperae solemnes de confessore KV 339*,  
     15, 207-209, 228-229  
Murara, Marco, 11, 238  
Muraro, Maria Teresa, 132  
Muti, Riccardo, 237, 239, 248  
Mysliviček, Josef, 239  
     *Giuseppe riconosciuto*, 239  
Nasolini, Giuseppe, 35  
Neumayr, Eva, 149  
Neumeier, John, 242  
Neuwirth, Markus, 77  
Neville, Don, 47, 241, 246  
Newstone, Harry, 209  
Nicolai, 21  
Niebeling, Hugo, 233  
Niese, Danielle de, 209  
Niessen, Georg Nicolaus von, 162  
Novello (fratelli), 150  
Nys, Carl de, 214, 217-219, 222  
Oldman, Cecil B., 9  
Orff, Carl, 242  
Orsoni, Francesco, 16  
     *Inno [Iste confessor]*, 16  
Ottani, Bernardo, 16  
     *Laudate pueri*, 16  
Ovenden, Jeremy, 254  
Ozbot, Fiorenza, 34  
Paccagnella, Francesco Guglielmo, 14  
Padoan, Maurizio, 12  
Paganini, Niccolò, 5  
Paisiello, Giovanni, 132, 134

- L'anima pazza per amore*, 131
- Palermo, Paola, 25, 45
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 17, 20-22, 55
- Pallavicini, conte Gianluca, 9, 238
- Paratico, Giuliano, 53  
*Canzonette a tre voci*, 53
- Parini, Giuseppe, 211
- Passadore, Francesco, 25, 29, 34, 38, 40-41
- Pauly, Reinhard G., 217
- Paymer, Marvin, 111
- Pečman, Rudolf, 132
- Pecis Cavagna, Giulia, 25, 45
- Pedneault-Deslauriers, Julie, 77
- Pellegrini, Vincenzo, 20
- Pellegrino, Pietro, 38
- Penna, Lorenzo, 56
- Perez, David (Davide), VII
- Pergolesi, Giovanni Battista, VII, 41, 96, 107-112, 171, 241  
*La fenice sul rogo*, 241  
*La serva padrona*, 96  
*Salve, regina in do minore*, 41, 108, 110  
*Salve, regina in la minore*, 108, 110  
*Salve, regina à deux voix*, 111-112  
*San Guglielmo*, 241  
*Stabat mater*, 96, 107-110
- Pernerstorfer, Matthias J., 132
- Persch, Gerard, 227
- Perti, Giacomo Antonio, VII, 13
- Pescussi, Gabriella, 248
- Pestelli, Giorgio, 232
- Petazzoni, Luciano, 178
- Petrobelli, Pierluigi, 47, 238
- Pfannhauser, Karl, 177, 218
- Piantanida, Giovanni, 15
- Piazza, Alessandro, 28
- Picardi, Luigi, 177
- Piccinni, Niccolò, 4, 134  
*Dixit Dominus*, 4  
*Messa a 5 voci*, 4
- Pierantoni, Laura, 211
- Pierro, Nahuel di, 248
- Pietrogiiovanna, Mari, 47
- Pievani, Telmo, 60
- Pinamonti, Paolo, 49, 240, 244
- Pio X, papa, 6, 21
- Piperno, Franco, 132, 254
- Pisari, Pasquale, 20-21  
*Messa a 16 voci*, 20
- Pitarresi, Gaetano, 240-241
- Pizzi, Pier Luigi, 242
- Plantinga, Leon, 178
- Plessi, Giuseppe, 13
- Poggi, Amedeo, 211-212, 215, 219, 222
- Ponti, 39-40
- Poole, H. Edmund, 11
- Poppen, Christopher, 254
- Porpora, Nicola, 118, 124, 171  
*Vespri per la Festa dell'Assunzione*, 118
- Porter, Cole, 209
- Powers, Harold, 56
- Pozzobonelli, Giuseppe, 212
- Preposto, Nicolò del, 53
- Price, Leontyne, 209
- Proy, abate Matteo, 35
- Puccini, Giacomo, 208
- Pugnani, Gaetano, 18
- Purcell, Henry, 208
- Quantz, Johann Joachim, 219-220, 222
- Querini, cardinal Angelo Maria, 5
- Questenberg, Johann Adam von, 150
- Quinn, Michael, 47
- Raffaello, 13
- Rameau, Jean-Philippe, 54-55, 59, 74
- Ratner, Leonard, 80
- Ratzinger, Joseph (papa Benedetto XVI), 6
- Rauch, Mattia, 35
- Raugel, Félix, 215
- Rauzzini, Venanzio, 2, 22, 124, 217, 221-223
- Rehlingen, Massimiliano de, 35
- Reutter, Johann Georg, 174, 177, 242  
*Kyrie*, 177
- Rice, John A., 246

- Riedel, Friedrich W., 76, 169  
 Riedo, Christoph, 3, 169-170, 215, 218  
 Riepel, Joseph, 82, 94  
 Riettmann, Cristoforo, 35  
 Robbins Landon, Howard C., 180, 209  
 Rolland, Roman, 127  
 Rosenthal, Karl, 96  
 Rossi, Franco, 25, 29, 34, 38, 40-41  
 Rushton, Julian, 215
- Sabaino, Daniele, 53  
 Sacchini, Antonio, 19, 118, 124, 126, 128-129  
*Machabaeorum Mater*, 19  
 Sadie, Stanley, 9, 47, 63, 66, 76, 238-239, 241, 244  
 Saint-Foix, Georges de, 49  
 Sales, Pompeo, 15  
*Hymnus*, 15  
 Salieri, Antonio, 134  
 Salvetti, Guido, 228  
 Sammartini, Giovanni Battista, 168, 211  
 Sammartino, Matteo, 63, 238  
 Sanguinetti, Giorgio, 77, 107  
 Santarelli, Giuseppe, 22  
 Santelli, Angiolo, 14  
*Credo*, 14  
 Sarro, Domenico, 5  
 Sarti, Giuseppe, 77  
 Sartori, Claudio, 19, 171  
 Sartori, Egida, 133  
 Saviolo, Pietro, 32-33  
 Sbabo, Domenico, 41  
 Scandelli, Marcello, 4  
 Scarlatti, Alessandro, 117, 119, 122, 125, 128  
*Stabat mater*, 117, 119  
 Schenk, Giuseppe, 35  
 Schenker, Heinrich, 103  
 Schettwil, Giovanni, 35  
 Schick, Hartmut, 2, 131-132  
 Schleiermacher, Friedrich, 6  
 Schmid, Manfred Hermann, 55, 66, 74, 76, 84, 112, 150, 154, 156, 167  
 Scholes, Percy A., 10-11
- Schubart, Christian Friedrich Daniel, 167  
 Schubert, Franz, 209, 228  
 Schuler, Manfred, 166, 174  
 Schützichel, Harald, 76  
 Sconzani, Leonardo, 13  
 Sehling, Josef Antonín, 132  
 Seifert, Herbert, 132  
 Selig, Franz-Josef, 254  
 Sellars, Peter, 242  
 Senn, Walter, 63, 96  
 Sequeri, Pierangelo, 6  
 Sherman, Bernard D., 227  
 Siegel, Hedi, 103  
 Sievers, Gerd, 113  
 Sigismondo, Giuseppe, 4  
 Sisto, Davide, 177  
 Smaczny, Jan, 68  
 Smither, Howard E., 47, 241  
 Soardi (Suardi), Santina (Santa), 39  
 Sobieski, Clementina, 13  
 Solomon, Manyard, 210, 212-213, 222, 225  
 Sommer-Mathis, Andrea, 132  
 Spataro, Giuseppe, 14  
 Spyres, Michael, 248-249  
 Stadler, Maximilian, 156, 162  
 Stahelin, Martin, 150  
 Stella, 39-40  
 Stradner, Gerhard, 167, 174  
 Street, Seán, 179  
 Stringer, Robin, 229  
 Strohmann, Reinhard, 132  
 Supansiz, Filippo, 35  
 Süssmayr, Franz Xaver, 162  
 Swieten, Gottfried van, 134
- Taboga, Giorgio, 176  
 Tagliavini, Luigi Ferdinando, 239  
 Tasini, Francesco, 14  
 Tasso, Giovanni, 228  
 Te Kanawa, Kiri, 207  
 Tibaldi, Rodobaldo, 56  
 Tiella, Marco, 174  
 Tomita, Yo, 68

- Tommaso (san), 6
- Torno, Armando, 211-212, 215-216, 219
- Torre, Massimiliano del, 35
- Torre, Pietro del, 35
- Toscani, Claudio, 3, 163, 169, 174, 215, 228, 241
- Trautlenbach, 35
- Trombetta, Anna, 176-177
- Tschudi, Joseph Anton von, 2
- Turrini, Giuseppe, 35
- Tyson, Alan, 66
- Vaccari, Giuseppe, 14  
*Sinfonia*, 14
- Valery, Antoine C.P., 216
- Vallora, Edgar, 211-212, 215, 219, 222
- Vandoni Iorio, Marta, 248
- Varwig, Bettina, 242-243
- Velluti, Gaetano, 36
- Vendittelli, Barbara, 248
- Verardo, Pietro, 38
- Verdi, Giuseppe, 208  
*Don Carlos*, 231
- Verga, Davide, 241
- Vettori, Romano, 174
- Vicentini (Visentini), Domenica, 39
- Vignali, Gabriele, 5, 15-16  
*Confitebor*, 16  
*Laudate Dominum*, 15
- Vinci, Leonardo, 171, 240-241  
*Oratorio di Maria dolorata*, 241
- Viridis Limentani, Caterina, 47
- Visentini, Antonio, 29-30
- Vivaldi, Antonio, 124, 208
- Volek, Tomislav, 132, 134, 143
- Vyvyan, Jennifer, 209
- Walterskirchen, Gerhard, 47, 150, 175
- Weber, Jacob Gottfried, 162
- Webster, James, 76
- Weinmann, Alexander, 113
- Weiser, Ignaz Anton, 48
- Wenzel, Johann, 134-135
- Winter, Robert, 79
- Wojtyła, Karol (papa Giovanni Paolo II), 232-233
- Wolff, Christoph, 161-162, 180
- Wübbolt, Georg, 233
- Wyzewa, Théodore de, 49
- Ximenes d'Aragona, Giuseppe, 47, 50, 238-240
- Zampini, Giuseppe, 35
- Zanetti, Giovanna, 39
- Zanolini, Carlo, 14  
*Dixit Dominus*, 14  
*Introitus*, 14
- Zanotelli, Alberto, 25, 28, 34, 36, 41-42
- Zanotti, Giancalisto, 15-16  
*Dixit Dominus*, 15-16
- Zanotti, Giovanni Andrea, 15  
*Magnificat*, 15
- Zarlino, Gioseffo, 55
- Zarpellon, Roberto, 17
- Zaslaw, Neal, 47
- Zatta, Antonio, 29-30
- Zeno, Apostolo, 241
- Ziino, Agostino, 241
- Zimmermann, Ann-Katrin, 150, 156, 158
- Zironi, Stefano, 5
- Zur Nieden, Gesa, 1
- Zweifel, Paul H., 207, 215, 221