

GABRIELI ANDREA

(Venezia 1510 ca - 1586)

Sulla vita di questo grande maestro veneziano permangono tuttora molti misteri anche se sappiamo con certezza che svolse la maggior parte della sua attività a Venezia.

Sicuramente la famiglia veneziana del sestiere di Cannaregio ("Andrea da Cannaregio" è nominato in documenti del tempo), rimane insicura la data di nascita: la tradizionale data del 1510 va forse ritardata di qualche anno, non però fino al 1520, quando si voglia dare il giusto senso all'affermazione del nipote Giovanni, che lo dice morto "in età matura sì, et assai ricolma di anni". Inoltre, se è vero, come afferma F. Caffi, che Andrea entrò nella cappella di San Marco nel 1536, a quel tempo egli avrebbe avuto circa sedici anni, età assai critica per la voce, onde non è presumibile che A. Willaert ve lo ammettesse in quelle condizioni.

Si vuole, ma non si adducono prove, che abbia fatto parte della cappella di San Marco come cantore nel 1536 e che sia stato scolaro di A. Willaert.

Però, rispetto alla seconda affermazione, è bene osservare che nelle lettere di dedica o nei frontespizi delle sue opere a stampa da lui curate, come in quelle postume edite dal nipote Giovanni, mai si accenna a questo celebre maestro fiammingo: silenzio significativo quando si pensi al costume dell'epoca.

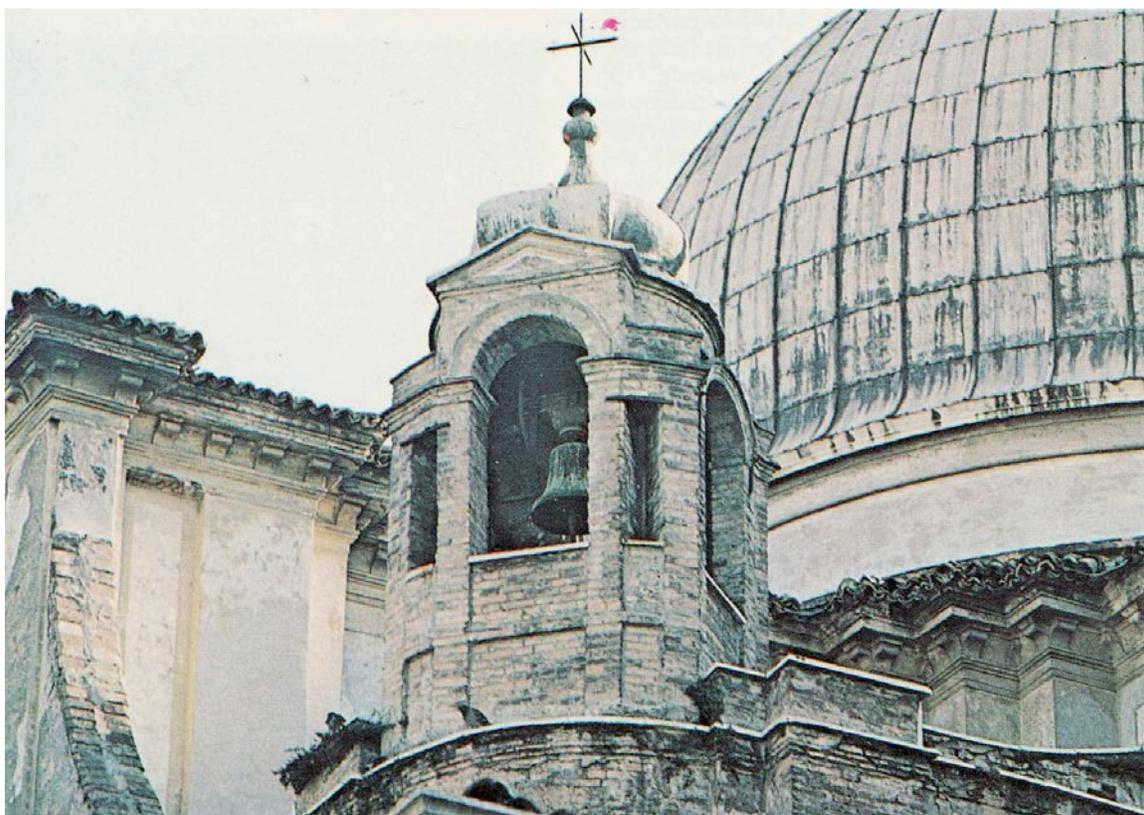
Ciò non implica ch'egli non abbia avuto rapporti con Willaert, il cui magistero stimò altamente, se in morte del medesimo compose una trenodia sul testo dialettale dell'amico A. Molino, pubblicata nel *Primo libro delle gerarchie* di M. Blessi, stampato a Venezia nel 1564: ma anche in questa circostanza l'autore del sonetto non accenna affatto che Andrea sia stato discepolo di Willaert. Ad ogni modo se fu scolaro di Willaert, come vogliono i suoi biografi, basandosi su una affermazione di F. Caffi, resta sempre il fatto che nelle sue composizioni, specialmente in quelle sacre, egli batté una via propria, distinta da quella del maestro fiammingo.

Si ritiene che dopo il 1536 abbia lasciato Venezia e ne sia stato assente per molto tempo, ma certamente non fino al 1566, come vorrebbe Caffi.

Non è improbabile infatti che vi abbia fatto ritorno nel 1541, per partecipare al concorso per il posto di organista in San Marco, la cui prova avrebbe avuto luogo nel giugno 1541.

Non si conoscono i nomi dei concorrenti, ma furono molti, come dice la "terminazione" del 14 luglio; non manca dunque fondamento per credere che egli fosse del numero.

SCORCIO DELLA CHIESA DI S. GEREMIA



Fallitogli il tentativo, essendo stato eletto J. Buus con atto d'autorità del doge P. Lando, G. Benvenuti opinava che sia passato come organista o cantore del Duomo di Verona, ove era maestro di cappella V. Ruffo.

A. Einstein va anche oltre e formula l'ipotesi che a Verona abbia partecipato alle riunioni della Filarmonica, deducendolo dal madrigale *Giovane donna sott'un verde lauro*, stampato prima da G. Bonagionta e di poi ristampato postumo come primo numero dei suoi *Madrigali et ricercari* (1589).

Venezia però era sempre la meta delle sue aspirazioni: nel 1557 lo troviamo già di ritorno, organista a San Geremia, parrocchia di

Cannaregio, e con questa qualifica il 2 luglio dello stesso anno è ricordato fra gli undici concorrenti all'organo di San Marco, rimasto vacante per la morte di G. Parabosco.

Anche questa circostanza per fortuna gli fu avversa, perché fu scelto C. Merulo; tuttavia Andrea non abbandonò Venezia e nel 1558, unitamente a G. Zarlino, fu eletto membro dell'Accademia della Fama, fondata dal patrizio veneto F. Badoer, ma tre anni dopo improvvisamente l'imperatore Massimiliano non fu presente alla festa, avvenuta il 30 novembre, perché seguì Orlando di Lasso, che, deviando dal viaggio, per incarico del duca doveva recarsi a Venezia. Così ai primi di novembre era di ritorno nella città natale.

Al duca Alberto nel 1565 dedicò la sua prima edizione di musica sacra: *Sacrae cantiones* a 5, sia per voci, sia per strumenti.

Strinse rapporti con i Fugger di Augusta, che egli deve aver conosciuto a Venezia, dove avevano una casa bancaria al Fondaco dei Tedeschi.

Dal 1562 fino alla elezione in San Marco mancano notizie. Quando questa sia avvenuta gli *Actocum* dei procuratori della basilica non dicono: si limitano ad assegnare che la "terminazione dell'elettore del suddetto Andrea da Cannaregio per deligenza usata non si trova annotata".

La sua nomina dunque non ebbe luogo nelle forme del passato, con bando di concorso e relativa prova, ma per scelta: tale infatti è il significato etimologico della parola "deligenza" dal latino *deligere*.

Comunque nel settembre del 1564 prestava già servizio al secondo organo di San Marco e riceveva il salario di 10 ducati al mese. Benché ad Andrea fossero spesso richieste sue composizioni da stamparsi in antologie dal 1554, solo nel 1565 con le *sacrae cantiones* a 5 voci cominciò la pubblicazione di volumi interamente suoi.

Data la sua ricca produzione tanto sacra che profana, bisogna credere che egli fosse restio a darla in luce: fortunatamente vi provvede, con edizioni postume, l'affettuoso nipote Giovanni.

L'alta stima che godeva in patria gli procurò incarichi speciali in occasione di grandi avvenimenti. Compose le musiche per le feste celebrate in Venezia in seguito alla vittoria di Lepanto (1571), giunte in parte a noi in edizione postuma.

Egual incarico ebbe nel 1574, quando il senato veneto accolse trionfalmente in Venezia Enrico III, che dalla Polonia si recava a Parigi per cingere la corona di Francia. Una di queste composizioni si trova in

Gemma musicalis (Norimberga 1588). Il suo nome è inoltre strettamente legato all'inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza, costruito dal Palladio.

L'ORGANO DELLA CHIESA DI S.GEREMIA



La prima rappresentazione, che ebbe luogo del 1585, fu la traduzione del patrizio O. Giustiniani dell'*Edipo re* di Sofocle, con i cori musicati a 3-8 voci da Andrea e pubblicati da Giovanni nel 1588.

Verso la fine del 1584 C. Merulo lasciò Venezia per andare a Parma. Il nuovo eletto fu Giovanni, che aveva sostituito Merulo dal momento della partenza, ma forse l'anzianità, o la stima che godeva come virtuoso, o

anche la deferenza del nipote verso lo zio, il vero successore di Merulo al 1° organo fu Andrea, mentre il 2° venne affidato a Giovanni.

Ben poco tuttavia doveva godere l'ambito ufficio, perché sul finire del 1586 cessò di vivere. Era sposato, ma non si ha notizia che abbia avuto figli e forse questa mancanza può averlo spinto a prendere cura dell'educazione del nipote Giovanni, come di un proprio figlio.

Come compositore ed organista ebbe larga risonanza non solo in patria, ma anche all'estero specialmente in Germania.

Molte delle sue musiche sacre e profane fanno parte delle raccolte del tempo, stampate in gran numero in Italia dal 1554 ai primi anni del Seicento. E se in Italia cessarono poco dopo la prima decade del XVII sec., all'improvviso scomparire dalla polifonia, non così all'estero, particolarmente in Germania, dove, incominciando dal 1583, si protrassero fino al 1648, esercitando con quelle del nipote una grande influenza sugli sviluppi musicali di quella nazione. Fra gli scolari che furono alla sua scuola, certamente il nipote Giovanni gli fece maggior onore, ma vanno ancora ricordati il teorico padre L. Zacconi, F. Sponga e i tedeschi H. L. Hassler, G. Gruger, G. Aichinger.

Una parte cospicua delle sue musiche è rappresentata dalle composizioni sacre. Le prime, come già accennato, comparvero nel 1565; seguirono nel 1572 un libro di messe a 6 voci, nel 1576 le *Ecclesiasticae cantiones* a 4 voci, nel 1583 i *Salmi penitenziari* ed infine nel 1587 i *Concerti* (postumi). In tutte si nota subito felicemente raggiunta la caratteristica tendenza del Rinascimento a liberarsi dalle intricate forme fiamminghe, per donare alla polifonia la maggior semplicità e chiarezza necessarie per una buona declamazione del testo ed ancor più per ottenere che la musica esprima in modo adeguato il contenuto spirituale delle parole.

Andrea dunque realizzò quanto già Josquin Desprez aveva iniziato nelle opere della maturazione, delle quali gli immediati successori, dominati dalla *Pulchritudo* formale dei Fiamminghi, non seppero trar profitto, ma in modo particolare portò a pieno compimento i germi fecondi gettati da quel limitato gruppo di maestri, in prevalenza veneti, dalla fine del Quattrocento e del primo Cinquecento, i quali, operando del tutto all'infuori dell'influenza fiamminga, segnalano la genesi della scuola veneta e con un'arte, pur rozza e primitiva, ma di marca italiana, ne sostanziarono fin dal principio le particolari caratteristiche di colorito e di espressione.

Non per questo Andrea è un novatore: egli si serve di tutto il materiale

che gli proviene dalla polifonia tradizionale, ma lo semplifica, lo feconda col progresso della scienza armonica e del raffinamento dei mezzi di espressione e lo piega con la maestria della sua scienza contrappuntistica ad esprimere gli ideali della sua concezione.

FRONTESPIZIO



Nelle prime opere egli mostra una predilezione per lo stile imitativo, ma la sua polifonia è semplice, chiara, scorrevole ed aderente al testo. Le sue imitazioni non hanno il rigore del passato e, anche quando ne fa uso più strettamente tradizionale, esse sono trattate con uno sviluppo logico, sempre in ordine alla chiarezza ed alla espressività del testo.

Però nel movimento polifonico delle voci si nota subito che il basso ha una parte importante e che è la base di tutta la costruzione.

Carattere che si fa ancor più evidente, quando nelle innovazioni o nei punti più salienti, la forma imitativa cede il posto a quella omofona o quasi. Sono concatenamenti cadenzati di accordi semplici e robusti, di

una espressività coloristica straordinaria, nei quali, come si esprime Giovanni nella lettera di dedica dei *Concerti*, è palese quanto "sia stato singolare in ritrovar suoni esprimenti l'energia delle parole e dei concerti".

Pregi questi che si fanno ancor più tangibili nei *Salmi penitenziari* e nei *Concerti*, anche perché nella mente dell'autore queste opere ammettevano la partecipazione di strumenti, cosa che aveva già fatto anche nelle *Sacrae cantiones* del 1565.

Nel frontespizio dei *Salmi* si legge "..... tum omnis generis instrumentorum, tunc ad vocis modulationem accomodati", invece in quello dei *Concerti* "per voci et strumenti musicali", espressioni quindi che potevano dar luogo ad esecuzioni con sole voci o con soli strumenti, ma anche con voci e strumenti insieme.

Era la pratica strumentale del tempo, la quale però, sebbene avesse un carattere vocale, perché gli strumenti suonavano la parte delle voci (fatta eccezione di qualche diminuzione e passaggio lasciati alla perizia del suonatore), tuttavia conteneva i germi della vera e propria strumentalità, quale la concepiamo al giorno d'oggi, che nel campo sacro sarà una innovazione del nipote Giovanni. Nelle composizioni di questi volumi le frasi in forma imitativa si fanno meno frequenti e meno sviluppate: si possono considerare piuttosto entrate consecutive di brevi motivi, che si rincorrono rapidamente e anche qui per sfociare in ampi, solenni e coloriti tratti omofoni.

Da esperto maestro, che dal coro sa ottenere il massimo rendimento con la varietà del fraseggio, non impiega sempre insieme tutte le voci di cui dispone, ma ne sfrutta sovente una parte, facendole dialogare e concertandole, per riservare il "tutto" ai punti più interessanti.

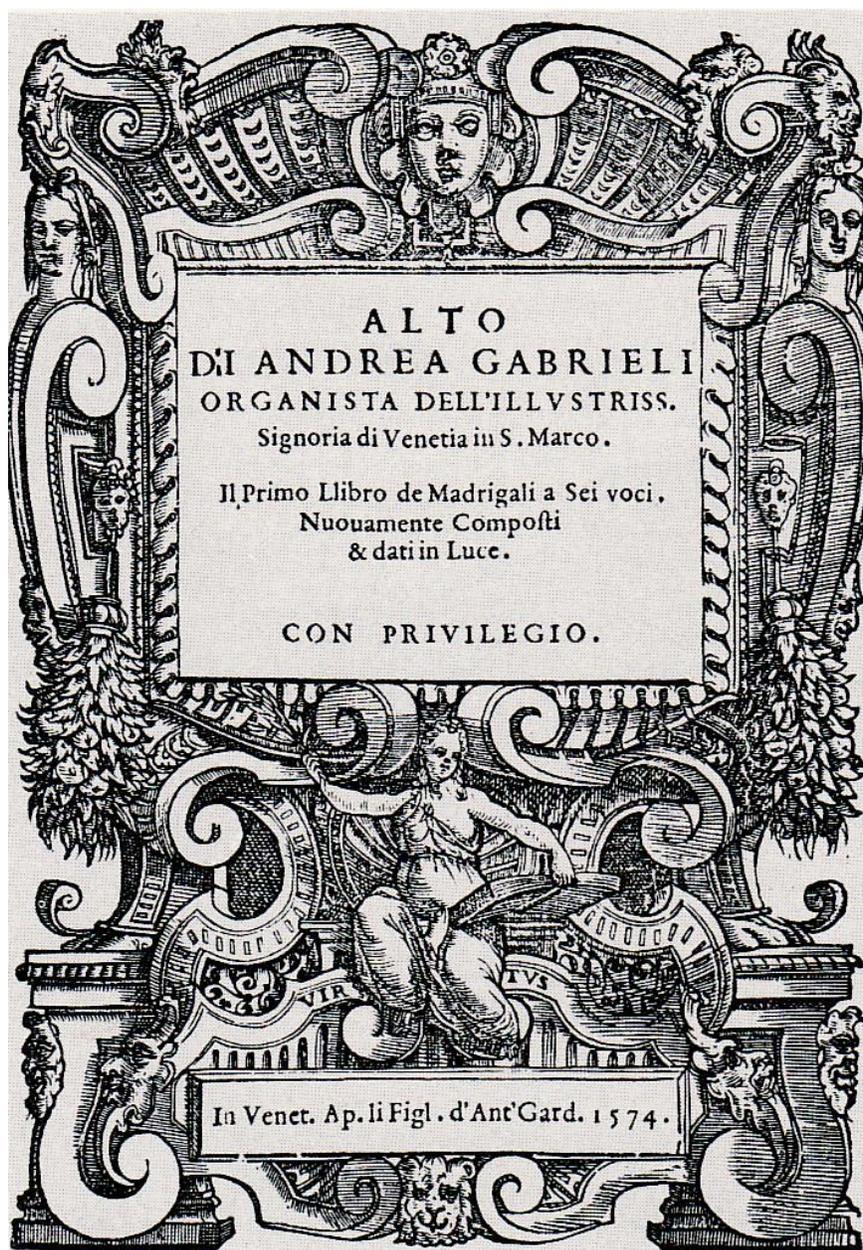
L'armonia che talora esce in accordi splendidi di luce improvvisa, le modulazioni indovinate, i ritmi usati, i vari raggruppamenti delle voci, la nobiltà dello stile, tutto gli serve per ottenere quel "colore", che egli ha introdotto come elemento fondamentale delle sue costruzioni sonore e col quale sa raggiungere la più calda e la più efficace espressione dei sentimenti enunciati dalle parole.

Ma Andrea manifesta la forza della sua genialità al di sopra dei contemporanei soprattutto nell'uso dei cori battenti, che si ammirano nei *Concerti*. In questa pratica egli si stacca nettamente da quella di Willaert con una concezione ben diversa dei cori spezzati.

Lasciato da parte il carattere antifonico, sempre mantenuto dal maestro

fiammingo, egli concerta due o più cori con un dialogo animato e traendo profitto dal loro contrasto, o dalla sonorità del loro insieme, con botte e risposte, con effetti d'eco, con interruzioni e ripetizioni del testo, porta alla più alta perfezione quella pratica già usata nei primi lustri del Cinquecento da fra Ruffino d'Assisi a Padova, da F. Santacroce a Treviso e da Gaspare de Albertis a Bergamo.

FRONTESPIZIO



La musica profana di Andrea è assai numerosa. Al suo primo madrigale, pubblicato da V. Ruffo nel 1554 e ristampato in successive edizioni, fecero seguito alcuni altri contenuti in raccolte che vanno dal 1562 al 1566.

Nello stesso anno 1566 iniziò finalmente la stampa di libri completi di sue musiche madrigalistiche: due libri di madrigali a 5, due a 6, uno a 3, un libro di greghesche e giustiniane a 3. Il nipote Giovanni pubblicò postumi: i madrigali e dialoghi contenuti nei *Concerti*, i cori di *Edipo re*, un terzo libro di madrigali a 5 (raccolta di pezzi sparsi) madrigali e ricercari a 4 ed infine nel 1601 una spigolatura di mascherate, già note da edizioni precedenti.

Raccolte del tempo contengono pure altri suoi madrigali.

Per la mole e per il valore di questa ricca produzione egli viene ad occupare un posto di prim'ordine fra i contemporanei nell'elevarsi del madrigale della seconda metà del Cinquecento, e si deve proprio alla sua grande personalità artistica, se l'opera madrigalesca di V. Ruffo e della Filarmonica di Verona raggiunsero una varietà più leggera, più fantasiosa, più aderente alla vita ed alle correnti d'allora.

Venezia poi, come città cosmopolita, con tutte le sue manifestazioni civili, politiche e folcloristiche era la città ideale per favorire un tale sviluppo.

Non vi è autore la cui opera rispecchi meglio quell'ambiente esuberante di vita, di feste, di piacere e di lusso, giacché egli trattò tutti i generi: serio, leggero, pastorale, amoroso, dialogico, narrativo, guerresco (battaglia), per "cantate di Stato" o per rappresentazioni drammatiche nel Palazzo Ducale, e non si accontentò di riassumere l'opera dei suoi predecessori, ma la arricchì aggiungendovi le greghesche, la sviluppò, la fece progredire, preparando così il terreno alle forme più tipiche del Seicento.

In tutti i generi da lui trattati sempre è presente la sua spiccata personalità: per ciascuno di essi egli sa trovare uno stile appropriato ove l'andamento delle voci, i suoi contrasti, le imitazioni appena sfiorate, il predominio delle forme omofone dal basso cadenzante, specialmente nelle forme leggere, il linguaggio armonico e le modulazioni, tutto è coordinato ad un mondo di sonorità sempre varia e colorita di piena aderenza alle parole del testo.

La musica strumentale di Andrea giunta sino a noi (certamente non è tutta) si trova unicamente in edizioni postume.

concezione stilistica e formale va sopra tutte le altre sue composizioni per strumenti.

È il primo ricercare per 8 strumenti che s'incontra nella storia, e segna un punto di passaggio compiuto dalla tecnica polifonica strumentale al cammino verso le affermazioni strumentali di Giovanni nelle *Sacrae symphoniae* del 1597.

Per gli effetti strumentali merita anche d'esser ricordato la *Battaglia* "per sonar d'istrumenti a fiato a 8", stampata nel 1590 nei *Dialoghi musicali de diversi*, nella quale la ricca disposizione strumentale permette gli effetti di realismo determinati dallo svolgimento di una battaglia, quali il vociar dei soldati, il rumoreggiar dai carri, lo scalpitar dei cavalli e lo squillar delle trombe.