

GABRIELI GIOVANNI

compositore e organista (Venezia 1557 - 12 VIII 1612)

Nacque senza dubbio a Venezia, ma non è ancora stato ritrovato il suo atto di battesimo, che, d'altra parte, può anche non essere mai esistito, perché prima che andassero in vigore le disposizioni del concilio di Trento, non tutte le parrocchie tenevano il registro dei battesimi.

Il registro dei morti della parrocchia di San Samuele e il necrologio dei provveditori di sanità affermano che cessò di vivere il 12 VIII 1612, di anni 58, mentre la lapide originale del suo sepolcro fissava egualmente la morte alla medesima data, ma di anni 56.

Preferendo la seconda può darsi che sia nato anche nel 1557, come comunemente affermano gli storici, purché la nascita sia avvenuta nei primi due mesi dell'anno.

È cosa nota infatti che per gli atti ufficiali della Serenissima l'anno non vi cominciava col I gennaio, come nel calendario giuliano, bensì con il marzo successivo.

Fatta eccezione per un breve periodo di quattro anni, trascorse tutta la sua vita a Venezia, dapprima attendendo alla sua formazione musicale, indi dedicando tutta l'intensa attività al servizio della città.

Della sua educazione artistica si prese amorosa cura lo zio Andrea, per il quale conservò sempre grande venerazione e viva riconoscenza, facendone affettuosa testimonianza nella lettera di dedica premessa ai *Concerti*, appunto dello zio, che egli pubblicò dopo la sua morte nel 1587. Nella stessa dedica rende ancora omaggio all'insegnamento ricevuto dallo zio, chiamando le dieci sue composizioni ivi incluse "virgulti germolianti dell'istesso tronco".

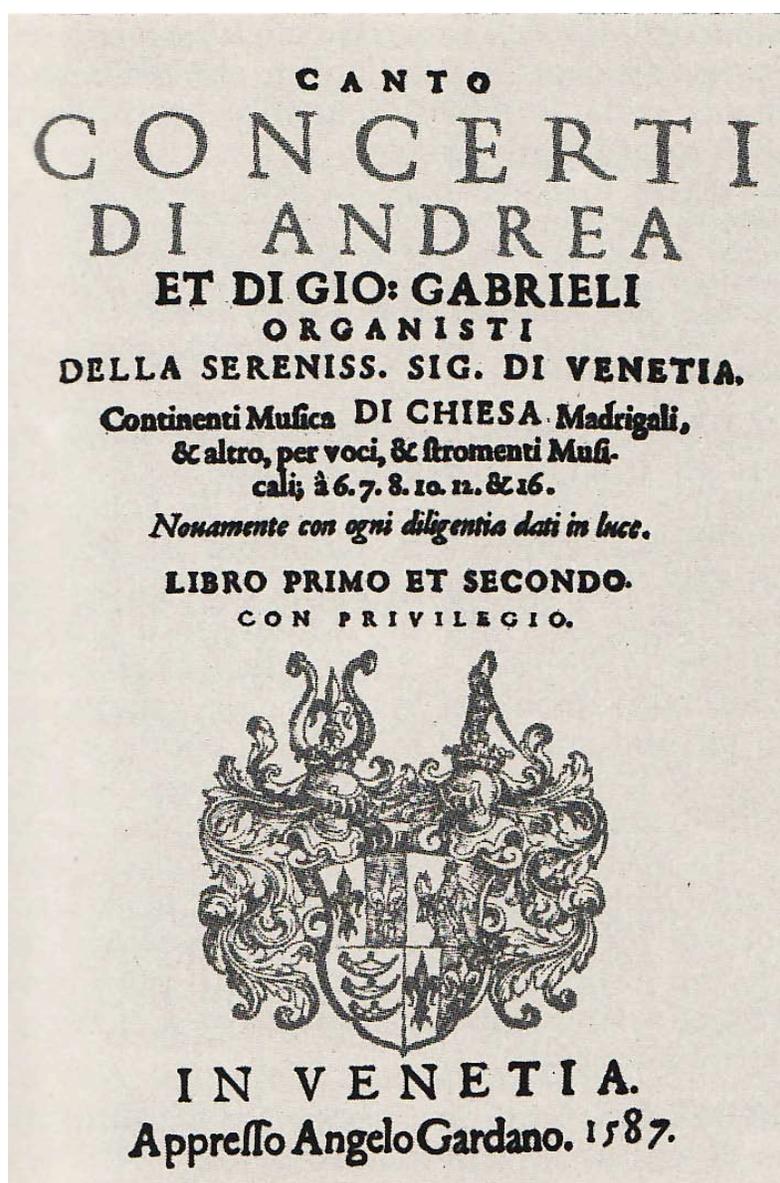
Del resto che la sua opera sia una filiazione di quella di Andrea, è facile a constatarsi da un raffronto della produzione dei due maestri.

Giovanni però, dotato di ingegno straordinario e di fantasia ardente, pur seguendo la traccia segnataagli dallo zio, dagli insegnamenti di tanto maestro seppe trarre le più geniali conseguenze. Ebbe la ventura di vivere in un ambiente ideale per un musicista suo pari. Venezia ricca e fiorente, pulsante di vita sfarzosa ed abbagliante, dove la musica entrava in tutte le manifestazioni della vita pubblica e privata, punto di

convergenza delle correnti musicali del tempo, gli offriva numerose occasioni, che dovevano felicemente ripercuotersi sulla sua natura di squisito artista.

Alla scuola di Andrea dovette fare rapidi progressi, giacché appena diciottenne due suoi madrigali comparvero in due raccolte di diversi autori, uscite a Venezia nel 1575: certamente Andrea non gli avrebbe permesso una precoce pubblicazione, se non avesse ritenuto ormai matura la sua preparazione.

FRONTESPIZIO



Nel 1576 lo zio lo allontanava da Venezia, dove infieriva la peste e lo inviava a Monaco di Baviera alla corte del duca Alberto, ove per circa quattro anni appartenne alla cappella diretta da Orlando di Lasso. Prendendo motivo da quella sua permanenza a Monaco, vi fu chi affermò che Giovanni subì l'influenza di Orlando di Lasso.

Senza dubbio una mente aperta come la sua poté giovare dell'incontro, ma egli già a Venezia aveva ricevuto dallo zio una formazione basilare e le sue composizioni dimostrano con evidenza che Andrea fu veramente il suo maestro e modello.

Il soggiorno in Baviera, oltre a procurargli la stima e la benevolenza della corte, gli fu ancora utile per le relazioni strette in Germania, che egli conservò per tutta la vita. Ma sollecitato, in seguito a cambiare abitazione, declinò sempre gli inviti, né volle allontanarsi mai dalla sua Venezia.

Il 1° I 1584 ottenne la nomina al 1° organo di San Marco, succedendo a C. Merulo; ma, per deferenza verso lo zio Andrea, gli cedette il posto, accontentandosi di sedere al 2° organo.

Solo per un anno perché, dopo la morte dello zio, occupò il posto che gli spettava al 1° organo.

Ma intanto la sua fama aveva varcato i confini della patria: dopo la pubblicazione dei due già ricordati madrigali, altri due comparvero nel 1° libro *Dei floridi virtuosi d'Italia* del 1583, un quinto nella *Musica spirituale composta da diversi* del 1586 e da questo anno in poi le sue musiche compariranno con sempre maggiore frequenza pubblicate nell'epoca.

La morte dello zio, avvenuta alla fine del 1586, dovette profondamente addolorarlo.

Quanto lo amasse e quanta stima e riconoscenza nutrisse verso di lui, provano le espressioni contenute nella citata lettera di dedica dei *Concerti* del 1587, dedicati a Jacob Fugger in adempimento al desiderio di Andrea.

Il fatto che la bella edizione non rechi sul frontespizio la solita insegna del Gardano, ma lo stemma gentilizio dei Fugger, fa supporre che il ricco banchiere, gran mecenate dell'arte, abbia concorso alle spese della pubblicazione; egli però non deve esser confuso con l'altro Jacob Fugger, suo cugino, che, lasciata la casa bancaria dei Fugger, visse alla corte di Baviera.

Non pago d'aver pubblicato i *Concerti* dello zio, Giovanni negli anni

seguenti attese con cura amorosa alla pubblicazione delle altre musiche rimaste inedite.

Solamente dopo aver quasi condotto a termine questo tributo d'affetto, si decise a dare in luce nel 1597 il monumento imperituro della sua grandezza artistica, le *Sacrae symphoniae* da 6 a 16 voci, unica edizione di sole musiche sue, che egli curò personalmente, dedicandola ai fratelli Giorgio, Antonio e Alberto Fugger.

LA SCUOLA DI SAN ROCCO



Tutte le altre uscirono unitamente a quelle dello zio o in raccolte stampate in Italia, ma particolarmente in Germania, o infine postume come le *Symphoniae sacrae* e le *Canzoni e sonate* nel 1615.

Si è già detto che prese servizio al 1° organo soltanto dopo la morte di Andrea, ma pure restando in sottordine godette la stima dei procuratori della basilica fin dall'inizio della sua assunzione. Il 13 I 1585, subito dopo la sua nomina, gli fecero dono di 10 ducati "per la servitù prestata nei bisogni della chiesa". Altri 10 ducati li ebbe il 19 VIII 1586 ed ancora

un anticipo di un anno di salario ottenne il 30 XII 1586, per "la diligenza con la quale egli esercita il suo carico et con quanto honore nelle cose musicali".

Ma quest'ultima somma (200 ducati) fu probabilmente una sovvenzione per sopperire alle spese di stampa dei *Concerti* dello zio. Il 13 XII 1591 ebbe pure una regalia di 20 ducati "attenta alla sufficiente et assidua servitù che resta alla chiesa così nelli bisogni degli organi".

Ciò prova come egli adempisse con diligenza al proprio ufficio, ma ancora che si interessava dei concerti strumentali, che si eseguivano in San Marco. Fu inoltre organista della scuola grande di San Rocco dal 1585 al 1606.

La stretta amicizia contratta con H. L. Hassler e con G. Gruber, che furono alla scuola di Andrea, con gli altri suoi scolari tedeschi, contribuì assai a diffondere le sue composizioni in Germania. Nel 1600, in occasione dello sposalizio del comune amico G. Gruber, mercante a Norimberga, Giovanni e Hassler gli fecero omaggio di un canto nuziale a 6 voci, il madrigale *Scherza Amarilli e Clori*, che il Gruber pubblicò nel 1615, travestito in un mottetto pasquale, quando, per onorare la memoria degli amici morti tutti e due nello stesso 1612, mise a stampa una raccolta di mottetti dei due maestri, tra i quali nove inediti di Giovanni.

L'alta reputazione di cui Andrea godeva in Italia ed all'estero attrasse alla sua scuola numerosi allievi tra i quali vanno in particolare segnalati G. B. Grillo, L. Grani, J. Grabbe, J. Klemsee, A. Tadei. M. Pederson e H. Nielsen, ma sopra tutti H. Schutz, al quale sul letto di morte lasciò uno dei suoi anelli.

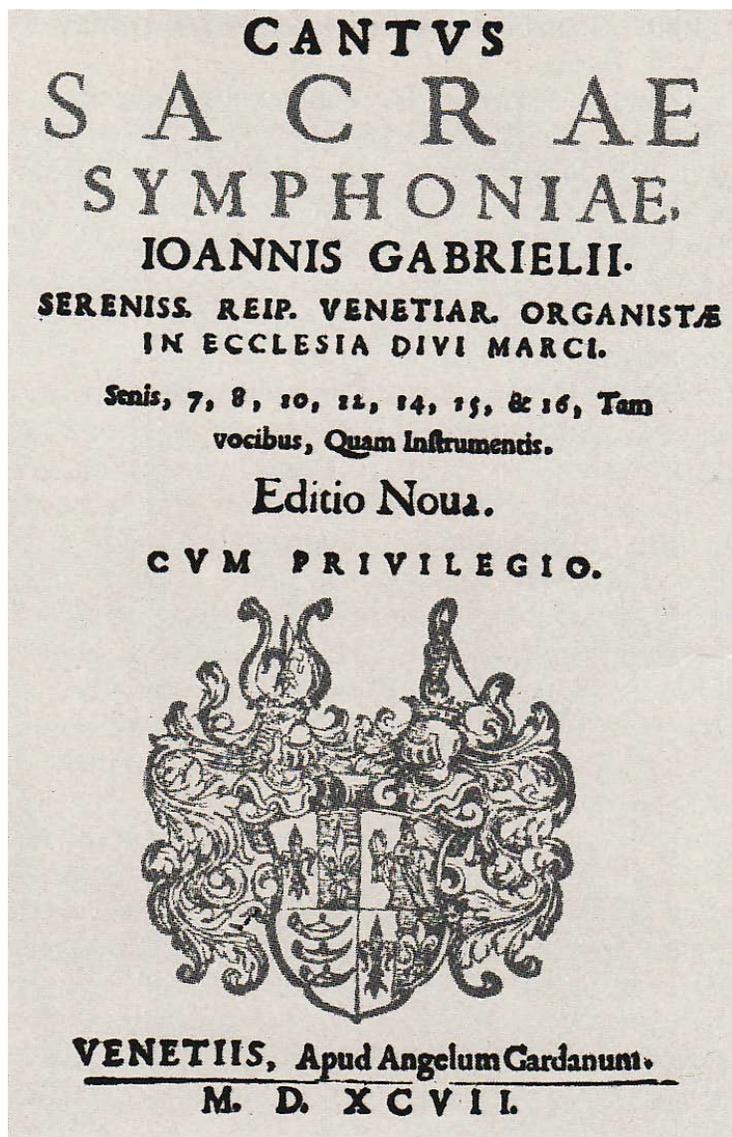
Quantunque non si muovesse mai da Venezia, Giovanni manteneva contatti con le case principesche d'Italia e dell'estero: la corte di Baviera, quella dell'arciduca Ferdinando di Graz, i Gonzaga di Mantova e gli Estensi di Ferrara.

Altre notizie biografiche mancano fino al 1606, anno in cui si ha notizia della grave malattia che l'aveva colpito: la litiasi o mal della pietra, come si diceva allora.

Non potendo disimpegnare regolarmente il suo servizio, i procuratori gli assegnarono due sostituti: G. Priuli che già l'aveva saltuariamente sostituito fin dal 1600 e Paolo di Savi. Curato dal medico Cerchieri per sei anni lottò contro il male, finché il 12 VIII 1612, assistito dal suo professore ed esecutore testamentario, padre Taddeo da Venezia degli agostiniani, cessò di vivere. Fu sepolto nella chiesa di Santo Stefano a

piè dell'altare della Madonna dei Centuriati, il primo a sinistra entrando dalla porta maggiore.

FRONTESPIZIO



Nella stessa chiesa, circa 23 anni prima, era stata deposta sua madre, del cui sepolcro però non è rimasta alcuna traccia. La tomba fu ricoperta da una lastra di marmo con la seguente iscrizione: *Hic situs est / Ioannes Gabriellus / laudem natus. Ciendi / modos arte clarissimus. / Cuius os cuius pectus / insiderant virtus et / gratiae. Quique tuum hev / fuit Melpomene decus. Cessate / cantus lugete organa / mens vestra et vita periit / mense augusti die XII / anno aetatis suae LVI / anno hum. sal.*

MDCXII.

La pietra originale con l'iscrizione non esiste più: andò in frantumi nel 1819, quando furono levate le lapidi sepolcrali, per dar luogo alla nuova pavimentazione della chiesa.

Così ci attesta lo storico E. A. Cicogna (1789-1868), il quale antecedentemente "de visu" l'aveva ricopiata fedelmente.

Compiuta la pavimentazione, nessuno si curò di ripristinarla: soltanto nel 1915 monsignor F. Paganuzzi, parroco di Santo Stefano, la rifece ed il 21 gennaio la pose al suo posto sopra il sepolcro. Chi tuttavia gli fornì il testo, omise le parole "cessate cantus", sicché il comitato del presunto 4° centenario della nascita di Gabrieli credette bene il 10 IX 1957 sostituirla con una nuova, fedele alla copia di E. A. Cicogna, ma ritenendo più conforme al vero la testimonianza dei provveditori di sanità e del registro dei morti di San Samuele, mutò l'età "LVI" dell'originale in "LVIII".

Le espressioni laudatorie della iscrizione non sono per nulla enfatiche, quando si pensi non solo alla stima ed alla fama che godeva presso le autorità della Serenissima, ma ancora alla grande considerazione in cui era tenuto dai contemporanei.

G. Alberici nel suo *Catalogo de gl'illustri et famosi scrittori* cita Giovanni come "musico eccellentissimo"; F. Sansovino nella sua *Venezia, città nobilissima*, parlando dell'organo di San Marco, costruito dal famoso fra Urbano, così si esprime: "il suono di quest'organo è soavissimo; e tanto è più soave quando che viene dal più eccellente organista, ch'abbia oggidì la nostra Italia, sonato; et questi è Giovanni Gabrieli, degno di ogni lode per la rara et singolar virtù che regna in lui in simil professione".

Tra i musicisti italiani di quel tempo G. Diruta, L. Zacconi e A. Grani ne parlano con ammirazione, eguale linguaggio tengono i maestri stranieri G. Aichinger, M. Praetorius, S. Calvisius, ma sopra tutti H. Schutz, lo scolaro prediletto di Giovanni ed il più grande musicista tedesco di allora, il quale in due lettere, nelle memorie autobiografiche delle *Symphoniae sacrae* del 1629, manifesta la più grande riconoscenza verso il suo maestro che si gloria d'aver studiato "sotto il grande Gabrieli, Gabrieli! Dii immortali! che grande uomo".

La morte di Giovanni segnò l'inizio del decadere della scuola polifonica veneziana. Ciononostante, anche dopo la morte, egli esercitò una grande influenza, che si protrasse lungamente per opera dei suoi scolari.

Furono pubblicate anche sue composizioni profane con travestimento sacro, si fecero degli adattamenti, delle semplificazioni; non mancarono

Le opere a stampa di Giovanni giunte fino a noi sono in preponderanza sacre e rispecchiano i due periodi del cammino artistico.

Al primo appartengono quelle contenute nei *Concerti* del 1587, nelle *Sacrae symphoniae* del 1597 e le quattro pubblicate a Norimberga da P. Kauffmann nel 1600 (esattamente sono tre, perché una è il *Sancta Maria* del 1597 con testo mutato).

Esse sono prevalentemente a cori battenti e rappresentano gli ultimi, ma più smaglianti splendori della polifonia veneziana della rinascenza. Fanno parte invece del secondo periodo le *Symphoniae sacrae* del 1615, pubblicate postume dal suo scolaro A. Grani. Esse portano caratteristiche ben distinte e, quantunque mantengano stretti rapporti con le prime, rivelano le inesauribili possibilità creative di Giovanni nel concerto delle voci con strumenti, trattati questi nella loro piena funzione di strumentalità.

I cinque mottetti del 1587 camminano né più né meno sulla scia di Andrea, mentre in quelli del 1597 si nota il progressivo sviluppo della personalità del nipote, che realizza gli insegnamenti dello zio. Come si legge nel frontespizio possono eseguirsi o con le sole voci oppure con voci e strumenti, secondo la pratica che si usava in San Marco: gli strumenti però, come aveva fatto Andrea, conservano il carattere della vocalità.

In questi mottetti la forma contrappuntistica tradizionale è del tutto superata. Non è più il gioco delle parti, ma il ritmo naturale delle parole del testo a guidare il periodo musicale. Le forme imitative nulla mantengono del rigoroso sviluppo del passato: esse sono libere, brevi e s'intrecciano a vicenda per dar luogo a passi omofoni fortemente espressivi: il musicista se ne serve spesso per mantenere il legame musicale del discorso o per donargli varietà, scorrevolezza e colorito, giungendo sovente a vere e proprie interpretazioni pittoresche dalla frase verbale, come si può ammirare alle parole "molesti erant mihi" dal mottetto *Exaudi Deus orationem meam* a 7 voci, e nell'altro a 6 *Beata es Virgo Maria* alla frase "exaltata est super choros angelorum".

L'armonia è semplice e diatonica, tuttavia per la molteplicità dei suoi atteggiamenti, riesce di una efficacia meravigliosa nel commento dei testi e mostra come per Giovanni il colorito e la sonorità nei loro chiaroscuri assumano una capitale importanza.

Fa uso del cromatismo, che egli riserva ai passaggi più significativi del testo, come ad es. alla parola "cognosco" del *Miserere* a 6 voci, per

ritrarre con maggior efficacia il carattere di supplica, oppure per dare una idea soave di dolcezza all'inizio del *O quam suavis est* a 8 voci.

La maggioranza dei mottetti di questa raccolta da 6 a 16 voci è a coro battente, forma che egli talora impiega anche quando scrive per un solo coro.

Appunto in questi cori battenti dall'intensa vitalità discorsiva la genialità di Giovanni si fa più evidente. La tecnica è quella stessa dello zio Andrea. Lasciato da parte, o quasi, il coro spezzato nella sua integrità originaria, si attiene alla forma concertante, riuscendo più interessante e superiore allo zio. I vari raggruppamenti delle voci per tessitura e per numero in due, e tre o quattro cori, i mutevoli contrasti di sonorità e di timbro nel suo dialogo serrato e concertato, particolarmente quando si voglia aggiungere il concorso degli strumenti, la loro riunione in un "tutti" poderoso, sono i mezzi di cui si serve per realizzare i concetti espressivi del testo con un discorso musicale magniloquente.

Ma Giovanni nella via dell'arte non conosce soste. Con le *Symphoniae sacrae* del 1615 entra in una nuova fase della sua attività artistica e crea un nuovo stile con caratteristiche ben definite. Musicista di spiriti nuovi, senza rompere i ponti col passato, amplia, sviluppa il concerto dei cori e vi introduce nuovi elementi di sonorità e di colore, associando gli strumenti, non più concepiti vocalmente, ma nel loro specifico carattere strumentale ed indipendenti delle voci.

Nel *Sacrae symphoniae* del 1597, se si eseguono con strumenti, questi non differiscono dalle voci, ma in quelle del 1615 essi si inseriscono nel dialogo vocale come parti integranti della composizione, portandovi il colorito e la sonorità delle loro caratteristiche timbriche.

La novità dell'arte gabrieliana sta appunto nell'aver creato un nuovo stile, fondendo gli splendori della pratica policorale veneziana con un complesso di strumenti, senza venir meno al carattere sacro della composizione in piena adesione con il testo.

Gli strumenti da lui impiegati sono quelli stretti che si usavano nella cappella marciana, cioè cornetti, ottoni e talvolta anche il violino (viola da braccio) ed il fagotto.

Ad essi soli affida le "sinfonie", pezzi orchestrali più o meno sviluppati, che servivano di introduzione all'entrata delle voci o di intervento, come allora si usava nella musica profana.

Per citare esempi, nel *Surrexit* ad un coro di 3 voci oppure un complesso a 8 strumenti: 2 cornetti, 2 violini e 4 tromboni, con una "sinfonia"

d'introduzione di 7 misure ed un intermezzo di 9. Nel *Suscipe* concerta un coro di 6 voci con 6 tromboni senza "sinfonie".

LASTRA DI MARMO CHE RICOPRE LA TOMBA DI G. GABRIELI



In *Quem vidistis pastores* a due cori, di 3 voci ciascuno, corrispondono due quartetti strumentali egualmente formati da 1 cornetto e 3 tromboni e vi premette una "sinfonia" di 25 misure senza intermezzi. Le forme contrappuntistiche impiegate non sono dissimili dalle precedenti, anche l'armonia è sempre chiara, l'aria è luminosa; spicca in queste grandiose architetture intensa vitalità che le anima.

L'infiammata fantasia guidata dall'ispirazione religiosa, sorretta dal profondo magistero dell'arte, dall'intuito del grande orchestratore, sa sfruttare tutte le più felici combinazioni, che offrono cori e strumenti, gli uni e gli altri concertati singolarmente o nell'insieme dei poderosi ripieni, per raggiungere un'opulenza di colore ed una varietà di sfumatura sonore, che trovano solamente riscontro nelle tavole dei garanti coloristi veneziani del tempo.

Nel genere profano le musiche di Giovanni sono in quantità assai limitata, tuttavia tenendo conto della vita sfarzosa nella Serenissima, dei numerosi ritrovi musicali della nobiltà veneziana, è da supporre che ne abbia anche composte altre oggi sconosciute.

Nessun libro di madrigali tutto suo ci è rimasto: i suoi madrigali furono pubblicati come quelli di Andrea o si trovano sparsi nelle numerose antologie del tempo stampati in Italia, in Germania e nei Paesi Bassi: se fossero raccolti tutti insieme potrebbero costituire un sol libro di proposizioni usuali.

Il primo di essi apparve nel 1575 e fa parte della raccolta *De floridi virtuosi del serenissimo duca di Baviera*, stampata a Venezia. Tutta la produzione madrigalesca di Giovanni, certamente di gran pregio, è la filiazione di quella di Andrea e si svolge con le medesime caratteristiche. Anche nei madrigali per "cantar e sonar", che possono considerarsi musiche strumentali, la tecnica è sempre quella di Andrea per dar vita, varietà e contrasto al dialogo concertato.

Madrigali che creino un nuovo stile, come nei mottetti, non se ne conoscono, ma è da ritenersi che Giovanni ne abbia composti, giacché, dopo la sua morte, le pubblicazioni dei suoi scolari mostrano in questo campo una tale uniformità che non si può spiegare, se non riportandola agli insegnamenti del comune maestro.

Fino a poco tempo fa si deplorava che un musicista della tempra di Giovanni Gabrieli, organista di una celebre cappella, ci avesse lasciato una scarsa produzione per organo. Il fatto che riusciva anche più doloroso, perché M. Praetorius (1571-1621), non suo scolaro, ma grande ammiratore, nel suo *Syntagma musicum* lasciò scritto d'aver copiato musiche di Giovanni mai viste pubblicate.

Per fortuna la deplorata lacuna viene ora colmata con un bel numero di composizioni manoscritte col nome segnato sulla "tavola" ed anche in capo a ciascun pezzo (7 canzoni, 10 toccate, 2 fughe, 6 ricercari), ritrovate nella Biblioteca nazionale di Torino.

Non si tratta di autografi, ma di trascrizioni della prima metà del Seicento, di copie, che i suoi scolari tedeschi divulgarono in Germania, ragion per cui sono giunte a noi in intavolatura tedesca per organo.

Forse si potrà dubitare di qualche variante o di qualche errore, rispetto agli originali, ma non vi può esser dubbio alcuno che non siano opera di Giovanni. Tali composizioni al presente sono state pubblicate a cura di S. Dalla Libera. Ancora a Torino esistono parecchi mottetti di Giovanni

ridotti per organo, ma è da escludersi che la riduzione sia opera sua. Sia in queste 25 composizioni ritrovate di recente, come in quelle altre poche già note a stampa con quelle dello zio, Giovanni non aspira a forme più vaste ed alla creazione di un nuovo stile organistico: egli cammina sulla via battuta da Andrea. In tali composizioni predomina naturalmente lo stile imitativo, condotto però con scorrevolezza, originalità e brio, dalla quale traspirano quella luce e quel colore propri dell'arte di Giovanni.

Ma esse, pur se composte nel piano tradizionale, segnano egualmente un progresso verso una forma più matura, una elaborazione più organica ed in particolare, i ricercari fanno un passo avanti verso la fuga moderna.

Ben diverso è il discorso per la musica strumentale. Le sue *Canzoni e sonate* rappresentano un grande passo avanti nella tecnica strumentale. Preso l'avvio dal punto in cui Andrea si era fermato con la canzone a 8 strumenti inserita nei *Concerti*, Giovanni partì con egual numero di parti, ma in seguito lo aumentò, giungendo fino a 22 nelle *Canzoni e sonate* postume del 1615, divise in più gruppi alla foggia pluricorale veneziana.

Gli strumenti impiegati sono gli stessi più sopra ricordati, ma il modo di trattarli, i vari raggruppamenti in cui li divide, la varietà dei contrasti timbrici che sa ricavare, la fusione nel loro complesso dando la sensazione esatta ch'egli per primo col suo genio abbia saputo intuire il vero senso della strumentalità, sì da creare un nuovo stile di una sonorità e di una potenza d'espressione orchestrale fino allora del tutto sconosciute.

Tra le canzoni del 1597 una delle più espressive è senza dubbio l'ultima a 15 parti (tre cori), la quale per i sentimenti d'amore, di pietà e di dolore di cui trabocca, sembra sia stata composta sotto il peso dell'affanno e del dolore per la morte dello zio. Tra le sonate della sesta edizione invece si distingue la prima detta *Pian et forte*, primo esempio di composizione strumentale che, con l'indicazione degli strumenti, porta anche la designazione dei coloriti.

Anche le *Canzoni e sonate* del 1615 si mantengono sullo stesso piano per grandiosità di concezione, potenza e bellezza di architettura, ricchezza di colorito e di espressione strumentale. Dalle 16 canzoni e 5 sonate contenute in questa edizione, si stacca l'ultima sonata "con 3 violini" e basso continuo, sia perché non era nelle consuetudini di Giovanni scrivere per un numero così limitato di parti, sia anche per il modo nel quale è condotta.

Può considerarsi come un mosaico di motivi trattati per imitazione, ai quali il basso fa da base, mentre gli strumenti si espandono in brevi tratti melodici, in sequenze ed in figure ornamentali.