

***“La Cappella della Musica al Presente
l’Ornamento il Più
Festevole delle Sagre Funzioni”***
**Musica, Cerimoniale e Teatralità alla Cattedrale di
Malta nel XVII e XVIII Secolo**

Franco Bruni

Nell’ambito della ricerca storico-musicale maltese, la Cattedrale di Mdina ha assunto negli ultimi 15 anni un posto di tutto rilievo per quel che concerne lo studio della sua cappella musicale e del repertorio. La ricchezza dei fondi musicali conservati, la presenza di fonti “uniche” italiane hanno infatti costituito uno stimolo fondamentale affinché tale patrimonio abbia potuto emergere grazie agli studi condotti. Scopo di questo saggio è mostrare come l’evento festivo, qui inteso nel senso più ampio, abbia influito sulle scelte musicali all’interno della liturgia. E’ necessario chiarire che lo studio intorno alle istituzioni musicali ecclesiastiche, affinché sia condotto e compreso nella giusta prospettiva, deve tenere conto sia dell’aspetto storico-istituzionale che di quello storico-liturgico. Questa impostazione metodologica è fondamentale alla comprensione di ogni fenomeno musicale in cui l’elemento liturgico, quello estetico-musicale e quello visivo-spettacolare vengono, e non di rado, a scontrarsi tra di loro cercando di prevaricare l’uno sull’altro. E’ interessante conoscere entro quali linee maestri, musici e autorità ecclesiastiche hanno interagito rispetto a quelli che sono/erano i bisogni della liturgia. Attraverso lo studio di questo complesso sistema di relazioni, spesso trascurato dagli studiosi non per pigrizia ma, e soprattutto, per mancanza di sufficiente documentazione, è possibile individuare le peculiarità di un’istituzione musicale e comprenderne le scelte musicali².

La documentazione archivistica non sempre permette di chiarire le problematiche relative al rapporto tra musica e liturgia. Specialmente per il XV e XVI secolo, le uniche indicazioni sono spesso ricavabili solo dalle fonti musicali, quando sono disponibili. Nel caso della Cattedrale di Malta la tarda introduzione del canto polifonico nel 1573³ e l’assenza totale di fonti musicali cinquecentesche non permette,

1. A(rchivum) C(athedralis) M(elitensis), Reg(istrum) Del(liberationum) Cap(itularium) 11, 7v-9r. Passo tratto dal resoconto della riunione capitolare del 7 marzo 1779, riguardante una discussione sull’organico della cappella di musica.
2. Tali problematiche sono ben affrontate in un articolo di Agostino Borromeo, “La storia delle cappelle musicali vista nella prospettiva della storia della chiesa”, *La Cappella musicale nell’Italia della Riforma e Controriforma*, a cura di O. Mischiati e P. Russo (Firenze: L. Olschki, 1993): 229-237.
3. Fu questo l’anno in cui il Capitolo decise di assumere il musico senese Giulio Scala, già attivo in Sicilia, per l’insegnamento del canto polifonico ai chierici.

ad esempio, di verificare l'efficacia dei dettami tridentini sulle attività liturgico-musicali⁴. Se da una parte il canto figurato venne introdotto tardivamente, dall'altra nessuna fonte documentaria o musicale attesta la presenza di attività musicali polifoniche nel XVI secolo. Ciò non ci permette dunque di stabilire se eventuali abusi in materia musicale fossero limitati o eliminati del tutto nella Cattedrale di Malta o se si fosse adeguato il repertorio secondo una certa direttiva. E' solo con la costituzione della cappella, nei primi anni venti del XVII secolo, e la conseguente formazione di un repertorio che si può stabilire se i seppur vaghi dettami conciliari continuaron ad operare anche dopo molti decenni sulla produzione musicale locale⁵.

Uno primo sguardo sulle musiche seicentesche conservate nell'Archivio della Cattedrale rivela una duplice tendenza stilistica che rispecchia il doppio canale entro cui la produzione musicale sacra andò sviluppandosi in Italia nel XVII secolo. Si tratta, da un lato, della grande produzione policorale, simbolo della "chiesa trionfante" e, dall'altro, della produzione in stile concertato, in cui il linguaggio adottato vede primeggiare sempre più le voci soliste, incarnazione "teatralizzata" dell'affetto religioso. Sebbene il divieto degli strumenti diversi dall'organo fosse uno dei punti chiave sostenuti in materia di musica durante il Concilio di Trento, quelli vennero comunque ufficiosamente accolti o, per lo meno, più che tollerati. Fu solo la Cappella Papale, infatti, a perpetuare il tradizionale repertorio "alla palestrina", mentre tutte le altre cappelle musicali, inclusa quella della Cattedrale di Malta, favorirono l'introduzione del nuovo genere concertato.

Se da una parte le scelte intraprese dai maestri locali rispecchiano stilisticamente quanto avveniva musicalmente negli ambienti musicali italiani, soprattutto romani, dall'altra mancano, relativamente al seicento, testimonianze più specifiche riguardanti i rapporti tra liturgia e musica che possano suggerire quali fossero le aspettative musicali delle autorità in determinate occasioni liturgiche. L'unico riferimento

4. In realtà l'unica fonte cinquecentesca è un esemplare mutilo delle "Messe d'intavolatura...libro IV" (Venezia, 1569), probabilmente pervenuto a Malta nel corso del XVII insieme alle altre numerose stampe italiane appartenenti all'Archivio della Cattedrale (Mus(ic) Pr(int) 1-159). Cfr. Franco Bruni, "Edizioni rare e unica del Seicento nella cattedrale di Malta", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 3 (1995): 505-527. Sull'influenza del Concilio di Trento rispetto alla produzione musicale si veda Karl Gustav Fellerer, "Church music and the Council of Trent", *The Musical Quarterly*, XXXIX, 3 (1953): 576-594 inoltre Edith Weber, *Le Concile de Trente et la musique de la réforme à la contre-réforme* (Paris: Honoré Champion, 1982).
5. La fondazione di un gruppo stabile di musici avvenne in seguito allo stanziamento della somma di 1000 scudi annuali, approvato nel 1619, per spese necessarie alla Cattedrale tra cui i servizi musicali. Cfr. John Azzopardi, "La cappella musicale della cattedrale di Malta e suoi rapporti con la Sicilia", *Musica sacra in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, atti del convegno di Caltagirone 10-12 Dicembre 1985, a cura di D. Ficola (Palermo: S. F. Flaccovio, 1988): 47-67 e Franco Bruni, *La Cappella Musicale della Cattedrale di Malta nel diciassettesimo e diciottesimo secolo*, Thèse de Doctorat, U.F.R. Musique et Musicologie, Université de Sorbonne-Paris IV, 1998.

rintracciato riguardante la prassi musicale si trova in due lettere (1636, 1637) in cui viene lamentato il modo di cantare dei cappellani cantori e musici. Alcuni di questi vengono accusati del fatto “che sconciamente cantano li versetti et antifone con muovere gl’astanti a riso e disprezzo”⁶. Tale passo benché non illuminante sui rapporti tra musica e liturgia testimonia, comunque, un certo interessamento dei canonici allo stile vocale utilizzato dai musici.

Le discussioni e l’approvazione, nel 1760, di un piano per il regolamento della cappella musicale della Cattedrale rappresentano il primo reale tentativo in cui vengono affrontati sistematicamente i problemi inerenti all’attività della cappella⁷. Se questa si presenta come l’occasione migliore per un’eventuale discussione su temi d’ordine liturgico-musicale, al contrario, nelle proposte dei deputati di musica, incaricati della presentazione del suddetto “regolamento”, non viene mai fatta menzione sulla tipologia musicale o su questioni di stile. Semmai, si affrontano problemi d’ordine amministrativo e si stabiliscono i compensi dei singoli musici. Gli unici commenti sulla tipologia delle esecuzioni musicali o, per lo meno, sulla qualità di quest’ultime sono espressi da alcuni canonici, quando lamentano che la Cattedrale “non vien servita con quel decoro, che merita per mancanza di soggetti di buona voce”⁸. Nessun giudizio, al contrario, sembrerebbe riguardare l’operato dei maestri di cappella. Questo non deve, comunque, far credere che pressioni non venissero fatte dalle autorità ecclesiastiche sui maestri. E’ molto probabile, anzi, che discussioni in materia musicale venissero affrontati al di fuori delle riunioni capitolari.

Il quadro presentato dal piano di musica del 1760 è sicuramente quello di una istituzione musicale altamente organizzata, provvista di una cappella “ordinaria” impegnata nelle funzioni quotidiane e formata dal maestro, organista e sette voci e di una seconda cappella “straordinaria”, formata da due voci (soprano e tenore solisti) e otto strumenti (due oboi, due corni da caccia, due violini, contrabbasso) da utilizzarsi nelle solennità più importanti. Nella lista degli obblighi dei salariati, vengono specificati quali gruppi strumentali debbano intervenire secondo l’occasione liturgica⁹. E’ questa la prima volta, dalla fondazione della cappella musicale, che vengono precisati, almeno in forma scritta, gli obblighi di cantori e strumentisti. Nel “Regolamento”, vengono succintamente elencate anche tutte le occasioni liturgiche principali e non. Nella lunga lista sono tra l’altro indicate quelle festività straordinarie, come i “possessi” del vescovo o del gran maestro, in cui, oltre alle due cappelle,

6. ACM, Misc(ellanea) 20, 89v. Trattasi di un volume contenente le lettere delle Sacre Congregazioni dal 1570 al 1688.

7. Nel XVII secolo non viene fatta mai menzione di un regolamento/piano di musica.

8. Cfr. ACM, Reg. Del. Cap. 8, p. 404-5.

erano previsti musici esterni di rinforzo¹⁰.

Prima di passare allo studio delle principali occasioni che videro la cappella musicale impegnata nelle maggiori solennità, è necessario considerare, seppure in somme linee, il contesto storico-sociale della “festa” e il complesso apparato festivo che la caratterizzava. In generale la festa religiosa può considerarsi forse come uno dei prodotti più tipici della società barocca. In essa, i più disparati elementi contribuivano alla sua riuscita: l’aggregazione popolare, l’ostentazione del potere politico della chiesa¹¹, l’elemento teatrale degli apparati effimeri. Affinché fosse degnamente celebrata, venivano ingaggiate le più diverse maestranze: dall’architetto per gli apparati effimeri, ai musicisti sino agli specialisti dell’arte pirotecnica che concludeva tradizionalmente l’evento festivo. Nell’includere elementi tanto profani quanto sacri, la festa religiosa costituiva agli occhi del popolo un’interruzione della quotidianità, un ribaltamento simbolico dell’ordine naturale delle cose. In essa aspetti più rigorosamente spirituali, quali le sacre processioni e le pratiche devozionali, venivano accostati ad altri tipicamente profani come le macchine allegorico-mitologiche, attraverso le quali veniva azionato un complesso sistema scenografico-teatrale, simbolo del potere spirituale. In questa unione di sacro e profano, sfuggente ad ogni forma di precisa categorizzazione, la festa diviene “un evento assoluto, sempre sacro e profano insieme”¹²; anzi “la festa è, del secolo barocco, la “forma simbolica”, proprio per gli aspetti contrastanti che riflette o riassume”¹³.

Tornando al caso maltese, l’esame della documentazione d’archivio permette di seguire abbastanza dettagliatamente i vari rituali/ceremoniali che accompagnarono le principali festività celebrate nella Cattedrale di Malta, fornendo preziose informazioni riguardanti la prassi musicale della cappella e la tipologia degli interventi¹⁴. Le festività prese in esame possono distinguersi in due gruppi principali: le feste religiose “vere e proprie”, e le feste religioso/civili e in cui gli eventi storici locali e internazionali divenivano oggetto di celebrazione da parte delle autorità

9. *Ibid.*

10. In realtà quest’ultimi erano previsti anche nelle festività titolari della Conversione di S. Paolo e SS. Pietro e Paolo, nonché in altre principali festività dell’anno liturgico.
11. La festa, intesa come *instrumentum regni*, proprio grazie all’intervento dei vari livelli di comunicazione implicati, visivo, sonoro, spettacolare, era un mezzo se non “il mezzo” per eccellenza dell’auto-propaganda politica.
12. Guido Stefani, *Musica barocca. Poetica e ideologia* (Bologna: il Mulino, 1974).
13. Maurizio Fagiolo dell’Arco, “La Festa come “storia sociale” del barocco”, *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870* a cura di M. Fagiolo (Torino: Umberto Allemandi & co., 1997): 70-1.
14. Si tratta di documenti tra i più vari tra cui alcune cronache anonime che descrivono sommariamente la storia della cattedrale oppure resoconti presentati nei volumi delle *Deliberazioni Capitolari* nonché in quelli delle *Depositerie*. Un importante contributo è offerto, infine, da alcuni volumi della sezione miscellanea (Misc.) in cui si descrivono i ceremoniali celebrati nella Cattedrale.

politiche ed ecclesiastiche:

A - FESTE RELIGIOSE¹⁵

FESTIVITÀ TITOLARI

Conversione di San Paolo
Santi Pietro e Paolo

PRATICHE DEVOZIONALI

Processioni
Quarant'ore
Messe per la pioggia
Messe “per il terremoto”

PROCESSIONI

San Gregorio
Corpus Domini e Ottava
Ascensione
Santi Pietro e Paolo
Natività della Vergine

B - FESTE RELIGIOSO-CIVILI

POSSESSI

Possesso del Vescovo
Possesso del Gran maestro

NASCITE E MORTI

di Reali
di Papi
di Vescovi
di Gran maestri

ELEZIONI

di un Papa
del Vescovo
del Gran maestro

In ordine d’importanza, il primo gruppo di festività da considerare è quello delle feste titolari dedicate a S. Paolo. Queste rappresentano, senz’altro, i momenti più sentiti nell’ambito dell’anno liturgico. Un’importanza manifestata sia nei ricchi apparati che venivano/vengono preparati per l’occasione che nelle “sontuose musiche” che accompagnavano la messa e i vespri¹⁶. La festività dei SS. Pietro e Paolo, celebrata il 29 giugno, era sicuramente la più attesa dal popolo. In quest’occasione, chiamata localmente *Innarja*¹⁷, era di tradizione, a partire dal XVIII secolo, l’uso tutto pagano di recarsi con delle torce nel bosco del castello Verdala, il *Buskett*, nella vigilia della festa; un’usanza ancora oggi praticata. Storicamente, questa festività era anche quella che, rispetto a tutte le altre, richiedeva il maggiore impegno finanziario.

La documentazione del XVII secolo risulta abbastanza avara nel fornirci descrizioni e resoconti su tale evento; i pochi indizi disponibili sono comunque sufficienti nel confermarci l’eccezionalità dell’occasione. Nel 1622, anno di formazione del primo nucleo della cappella musicale, il maestro don Francesco Fontana ricevette, ad esempio, otto scudi per celebrare la suddetta festività con

15. Vengono considerate le festività solenni principali di cui sia pervenuta sufficiente documentazione.

16. La festività dei SS. Pietro e Paolo era anche caratterizzata dallo “sparo d’artiglierie, mortaletti, luminarie, razzi artificiali, et altro”.

17. Luminaria, ovvero torce che venivano utilizzate durante la festa.

musiche “a tre chori”¹⁸. E’ questo un importante riferimento sulla prassi policorale e rappresenta una delle due uniche testimonianze, per questo secolo, sull’esecuzione di musiche per organici così vasti¹⁹. Nel XVII secolo, contrariamente a quello successivo, non si accenna mai nei libri amministrativi all’utilizzo di “rinforzi” di musica per questa festività. Che musici di rinforzo fossero utilizzati in questa occasione, ci viene comunque indirettamente rivelato nel resoconto del capitolo tenutosi l’11 aprile del 1693. Durante la discussione sulla riforma delle spese ordinarie, viene proposto che “nelle feste di SS. Apostoli Pietro, e Paolo, e nella processione di S. Gregorio solite sollennizzarsi con musica straordinaria il Proc.re della chiesa non possa fare spesa veruna per essa senza ordine espresso di Monsigr. Illmo Vescovo”²⁰. Il passaggio ci conferma dunque che venivano effettuate spese straordinarie per i SS. Pietro e Paolo, lasciandoci chiaramente intendere che si trattava di una prassi stabilizzata già da tempo.

Le poche descrizioni giunteci delle celebrazioni dei SS. Pietro e Paolo rivelano spesso elementi interessanti²¹. La musica, presenza costante durante queste occasioni, veniva eseguita durante i primi vespri della vigilia, con l’esposizione della reliquia dei santi sull’altare. Nel corso del settecento, valse l’abitudine di sistemare Il “coro di musica” sul palco dell’“orchestra”²², posta nella cappella laterale accanto alla porta della sacrestia²³. Prima del 1747, la cappella era solita collocarsi nell’angusta cantoria dell’organo nel transetto della Cattedrale. A partire del suddetto anno, la mancanza di spazio dovuta all’aumento degli strumentisti (salariati della cappella e “forestieri”) fece optare per il palco, molto più comodo per i musici. Il problema costituito dalla lontananza dell’orchestra dall’organo venne infine risolto con l’utilizzo di un organo portativo preso in affitto da altre chiese²⁴. Il risultato finale doveva essere alquanto apprezzato dal pubblico che interveniva numeroso alla celebrazione. Nella festività celebrata nel 1747, un cronista riferisce che la musica “fu goduta, e

18. ACM, M)andati Dep(epositeria) 3, 231r.
19. L’inventario settecentesco (1710) conferma la presenza di una messa adespota per tre cori purtroppo dispersa ed un mottetto per lo stesso organico del maestro di cappella Giuseppe Balzano attivo in Cattedrale tra il 1660 e il 1697. Generalmente veniva impiegato il doppio coro, il cui utilizzo è ampiamente testimoniato nelle musiche pervenuteci.
20. ACM, Act(a) Rev(erendissimi) Cap(ituli) 3, p. 607.
21. E’ particolarmente interessante il resoconto delle celebrazioni del 1747. ACM, Misc. 170, p. 1256-7.
22. Si tratta di un palco di legno costruito appositamente per queste occasioni. Sono vari i riferimenti alla costruzione di palchi per l’orchestra in questa festività. Cfr. ACM, Dep(ositeria) 10, 174r (1747); Dep. 15, 212r (1755), Dep. 17, 97r (1756), 257v (1757); Dep. 18, 98r (1758); Dep. 25, 73 (1772), 283r (1773), Dep. 26, 62v, 83r (1774), Dep. 27, 62v (1776), Dep. 28, 218v (1779), Dep. 37, 238r (1795).
23. “Vigilia de Santi Pietro, e Paolo. Si è preparata l’Orchestra per la Musica nella Cappella della porta della Sagrestia”. ACM, Misc. 170, p. 1311 (28 giugno 1748).
24. L’affitto di organetti portatili era spesso praticato durante il sei e settecento. Questi venivano usati principalmente durante le processioni.

molto applaudita”²⁵. Un ulteriore riferimento alla disposizione dell’orchestra durante tale festività risale al 1757 quando, intervenuto alla messa il gran maestro Manoel Pinto, l’orchestra per la musica fu posta davanti la cappella di S. Gaetano²⁶.

Altre descrizioni, seppur concise, ampliano le nostre conoscenze specialmente riguardo agli interventi musicali. A questo proposito è interessante citare alcuni passi di un anonimo ceremoniale in cui sono descritti gli onori fatti a personalità importanti durante la loro partecipazione alle festività celebrate nella Cattedrale. Tra il 1697 e il 1720, il gran maestro Ramon Perellos partecipò in due occasioni alla festività dei SS. Pietro e Paolo durante una delle quali “nel mentre si diceva la messa fu fatto un concerto di stromenti musicali e canto di un motetto in lode di S. E.”²⁷. L’esecuzione di musiche strumentali viene nuovamente ribadita dal medesimo cronista quando descrive il “suono d’organo e sinfonie”²⁸. Nel 1725 anche il gran maestro Manoel de Vilhena partecipò alle solenni celebrazioni dei SS. Pietro e Paolo in cui “furono fatte le sinfonie anche in tempo della messa, e cantati alcuni motetti in lode di S. E.”²⁹. Nell’ambito della documentazione sei-settecentesca, i due riferimenti costituiscono una rara testimonianza attestante l’esecuzione di musiche strumentali durante le funzioni liturgiche³⁰. Mancano sfortunatamente le fonti musicali che avrebbero potuto rivelarci il tipo di musiche eseguite e l’organico. Sicuramente si trattava di musiche per piccolo ensemble di archi e basso continuo. Mentre per il settecento è probabile che venissero utilizzati anche strumenti a fiato³¹.

La seconda festività titolare celebrata alla Cattedrale è la Conversione di S. Paolo (25 gennaio). Anche questa festività prevedeva secondo il piano di musica del 1760 l’intervento del coro “ordinario” e “straordinario”³², a partire dai primi vespri sino alla messa pontificale. Oltre alla cappella musicale al completo veniva sempre aggiunto qualche violino, un contrabbasso ed una voce³³. Mancano sfortunatamente descrizioni dettagliate che diano un’idea sul tipo di interventi musicali. Ad esempio non si fa mai accenno, a differenza della festa dei SS. Pietro e Paolo e dei “possessi”, alla costruzione dei palchi per la collocazione dell’orchestra. Seguendo

25. ACM, Misc. 170, p. 1256-7.

26. ACM, Misc. 252, p. 572.

27. ACM, Misc. 252, p. 388. Non vengono specificati gli anni.

28. ACM, Misc. 252, p. 388.

29. ACM, Misc. 252, p. 520.

30. L’esecuzione di ricercari, sinfonie e sonate da chiesa costituisce una prassi che andò sviluppandosi all’interno del servizio liturgico dal seicento sino ad arrivare all’ensemble corelliano, alla fine del seicento, costituito da due violini, violoncello e basso continuo.

31. Questi cominciarono ad apparire nella cappella a partire dai primi decenni del XVIII secolo.

32. La cappella “straordinaria” interveniva solo nelle solennità principali e nelle domeniche.

33. Cfr. ACM, Act. Rev. Cap. 7, p. 184-5 (5 gennaio 1748), Reg. Del. Cap. 11, 4r (33 gennaio 1779) e Reg. Del. Cap. 13, 265r.

cronologicamente le celebrazioni di tale festività, si nota che nei primi anni '50 del XVIII secolo i “rinforzi” musicali erano limitati ad un violinista impiegato in tre servizi per tre scudi circa³⁴. A partire dalla fine degli anni '50 vennero aggiunti sempre più strumenti di rinforzo. Nel 1758 la somma spesa per la festività passa dai tre ai dieci scudi, includendo per la prima volta due corni da caccia ed una voce, oltre al violinista. Nel 1760, ai corni da caccia si aggiunsero anche gli oboi, un violinista e le due voci di soprano e tenore. Tra gli anni '60 e '70, in seguito all'aumento del numero dei salarati della cappella dalle 14 alle 17/18 unità, i rinforzi vennero nuovamente limitati ai soli violinisti e raramente anche ad una voce solista³⁵. Dal 1776 al 1779, accanto ai violinisti, viene sistematicamente impiegato il tenore fra Giovanni Battista Zerafa, nipote del maestro di cappella Benigno Zerafa³⁶. Il tenore solista riappare più tardi nel 1788 e nel 1790³⁷. In questa seconda occasione fu chiamato un certo signor Agresta, definito come “tenore del Teatro”³⁸. Si nota anche in questi anni un progressivo aumento delle spese che arrivano a toccare nel 1790 circa 22 scudi. Già dagli anni '80 ma soprattutto nel decennio successivo divenne stabile la presenza di un oboista³⁹.

Le pratiche devozionali e le processioni rappresentano un altro importante aspetto della pratica religiosa locale. L'atto devozionale era probabilmente uno dei migliori mezzi a disposizione delle autorità ecclesiastiche per soddisfare da un lato l'esigenza religiosa del popolo, dall'altra come strumento di persuasione per imporre la propria autorità, soprattutto sugli strati più inferiori della società. Sono varie le pratiche devozionali in uso all'epoca presso la Cattedrale di Malta come d'altronde in gran parte del mondo cattolico. Si ricordano le “Quarant'ore” ovvero l'esposizione in chiesa dell'ostia consacrata per 40 ore. Quest'orazione, approvata con breve pontificio nel 1537, era generalmente prescritta come penitenza di fronte al castigo divino. Durante le 40 ore si svolgevano in chiesa processioni, concerti di musica e si recitavano le preghiere. Inoltre un elemento essenziale era l'allestimento degli apparati scenici che insieme al messaggio orale (orazioni) e sonoro (musiche) completava il circuito

34. Cfr. ACM, Dep. 11, 286r (1749), 506r (1750), Dep. 12, 165r (1751), 405v (1752), Dep. 13, 265v (1753), 475r (1754).

35. Nel 1761 troviamo impiegato in tre servizi il castrato Tommaso Perez, salario della cappella musicale di San Giovanni Battista a Valletta. ACM, Dep. 19, 165r. Nel 1764 viene impiegato un tenore. ACM, Dep. 20, 339r.

36. ACM, Dep. 26, 342v; Dep. 27, 142r, 309r; Dep. 28, 155v.

37. ACM, Dep. 34, 50r, Dep. 35, 15r.

38. Probabilmente si tratta di un cantante attivo al locale Teatro fatto costruire dal gran maestro fra Manoel de Vilhena nel 1732. Paul Xuereb, *The Manoel Theatre. A short history* (Valletta: The Friends of the Manoel Theatre, 1994).

39. La presenza di un oboista di rinforzo si spiega con il fatto che negli anni '90 uno dei due oboisti stabili della cappella, don Pietro Paolo Vassallo, iniziò a servire anche come tenore.

espressivo delle “Quarant’ore”⁴⁰. Sebbene siano scarse le notizie riguardo alla presenza di musica durante l’esposizione del santissimo sacramento nella Cattedrale di Malta, ciò non significa che qualche forma di attività musicale non fosse praticata. È comunque probabile che fossero utilizzate le forze musicali a disposizione⁴¹. Tra le varie testimonianze in proposito la più antica risale all’aprile 1655; un certo maestro Micheli ricevette due tari “per aver menato li mantici dell’organo quando furono fatte le quarant’ore (...) per la pioggia”⁴². Dalle poche evidenze documentarie risulta che in quest’occasione veniva sia utilizzato l’organo che la cappella musicale.

Processioni ed esposizioni del sacramento “pro pluvia” erano quanto mai comuni in quei periodi caratterizzati da una lunga siccità. Testimonianze in merito, oltre a quelle già menzionate, sono numerosissime tra sei e settecento. In molti di questi casi, si registra la presenza di un organetto o di una spinetta durante le processioni. Spesso queste si svolgevano alla chiesa della Madonna tal-virtù⁴³ e alla chiesa della Madonna dei doni⁴⁴, entrambi situate nel vicino sobborgo di Rabat, non lontane dalla Cattedrale. Un interessante resoconto ci descrive l’”esposizione e processione per implorare la pioggia”, fatta il 4 marzo del 1708. L’esposizione del sacramento fu ordinata dal vescovo in tutte le chiese “colle solite ceremonie, incenso, canto del Pange lingua in musica, ed Orazione del Sacramento, e pro Pluvia”. Nello stesso giorno venne eseguita la processione dalla Cattedrale alla chiesa di S. Maria dei Doni a Rabat; per l’occasione

(...) furono perciò intimati i Regolari, e Fratellanze e per via de Turriferari al solito, intimato il Popolo coi segni delle campane al mezzo giorno (...) terminata dunque compieta in coro si cantò l’Antifona Exurge ed ordinata tutta la Processione del Clero Secolare, e Regolare, e Fratellanze, si cantarono per le strade le Litanie de Santi. Avvicinata la Processione alla detta Chiesa della B.V.M. dell’Doni fu cantata l’Antifona Ave Regina Caelorum col suo versetto, ed Orazione detta dal Cappellano Cantore propria (...)⁴⁵

Il canto delle antifone e delle litanie costituisce tradizionalmente il repertorio eseguito durante le processioni. Riprendendo la distinzione di Noel O’Reagan, queste possono essere categorizzabili in processioni liturgiche (Domenica d. Palme, Giovedì santo, S. Marco, Corpus Domini,) e processioni devozionali (Quarant’ore, “pro pluvia”, “pro terremoto”, giubilei etc.)⁴⁶. La festività del Corpus Domini era ed è

40. Cfr. *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*.

41. Questo spiega come mai le spese per questo tipo di celebrazione siano raramente registrate nei libri amministrativi.

42. ACM, Misc., 169, p. 111.

43. ACM, Misc. 169, p. 113 (maggio 1655), 239 (17 aprile 1660), 449 (21 maggio 1668).

44. Cfr. ACM, Misc. 169, p. 629 (aprile 1675).

45. ACM, Misc. 170, p. 187-8.

46. Cfr. Noel O’Reagan, “Processions and their music in post-Tridentine Rome”, *Recercare*, IV (1992): 45-80.

uno degli eventi più importanti dell’anno liturgico. L’esaltazione del rito eucaristico, voluta dai padri del concilio tridentino, faceva sì che fosse più l’aspetto celebrativo che non quello spirituale ed ascetico ad essere esaltato in questa festività. Entrambi le processioni, che accompagnavano sia la festa vera e propria che la domenica dell’ottava, prevedevano interventi musicali. Un resoconto del giugno del 1709 ci descrive dettagliatamente le celebrazioni avvenute nella domenica dell’ottava del Corpus Domini. Si iniziava con l’esposizione del Sacramento prima di celebrare mattutino; seguivano poi i canti secondo il seguente schema:

(...) si cantò mattutino in questo modo Intonò il Canonico Ebdomadario *Domine labia, Deus in audiutorium*. L’*Invitatorio* si cantò *ut de more*, l’*inno* fu intonato dal d.o Canonico Ebdomadario *sine preintonatione*, di poi li due Cantori nel mezzo del coro intonavano l’uno l’antifona, l’altro il salmo, e così proseguivano, le lezioni però furono cantate da SS.gi Cappellani. Al Te Deum si suonarono le Campane; e fra il tempo del Te Deum l’Ebdomadario [fu vestito] di Piviale in piano Altaris Titularis, quale fu cantato tutto dal Coro, ma (...) fu cantato dal Coro, e Musici alternativamente, per le Laudi furono parati di Piviale due Cantori, con aver intonato i Canonici L’Antifone, e ripetuti con Organo Il Benedictus fu cantato coll’organo, ma nell’anno seguente 1710 cantato da Coro, e Musici⁴⁷

Nel settecento, periodo per il quale abbiamo maggiori informazioni su tale festività, il Corpus Domini e l’ottava prevedevano una diversa tipologia di interventi musicali. La cappella ordinaria (vocale) quanto quella straordinaria (vocale/strumentale) erano ad esempio impegnate dai primi vespri sino alla messa cantata. Il giorno dell’ottava del Corpus Domini prevedeva invece lo stesso numero di servizi ma con l’esclusione degli strumenti a fiato⁴⁸. Riguardo alle processioni, queste venivano effettuate in entrambi i giorni e, stando alle prescrizioni del piano del 1760, quella del Corpus Domini prevedeva l’intervento di tutta la cappella⁴⁹. Confrontando quanto prescritto con la documentazione amministrativa, si evince che sino all’approvazione del “piano” suddetto veniva generalmente ingaggiato per la festa un violinista, impegnato nel primo vespro, messa e processione⁵⁰. Solo nel 1759 accanto al violinista vennero pagati due oboi e due corni da caccia per due servizi (primo vespro e messa). In una sola occasione si menziona l’intervento di un cantante esterno; si tratta della celebrazione del 1752 quando venne ingaggiato il contralto Raimondo Palao per cantare nella messa e nei secondi vespri “in luogo del nostro solito soprano”⁵¹. Sino al 1760 ed oltre, accanto al violinista, che costituisce una

47. ACM, Misc. 170, p. 219.

48. Cfr. ACM, Reg. Del. Cap. 8, p. 404-5.

49. Nel paragrafo 5°, relativo alle processioni, non viene fatta menzione della processione dell’ottava del Corpus Domini. Cfr. ACM, Reg. Del. Cap. 8, p. 404-5.

50. Nel 1749 fu lo stesso don Benigno Zerafa a prestare servizio come violinista. ACM, Dep. 11, 330r. A partire dal 1752 fu il violinista Enrico Balbi ad essere ingaggiato per questi servizi. ACM, Dep. 13, 110r. Lo stesso Balbi venne ingaggiato ogni anno sino al 1760. Cfr. ACM, Dep. 15, 191r (1755), Dep. 17, 97r (1756), 257r (1757), Dep. 18, 79v (1758), 240v (1759), Dep. 19, 82r (1760).

51. ACM, Dep. 13, 110r.

presenza fissa durante questa festività, troviamo quasi sempre registrati pagamenti per il trasporto del contrabbasso e del regaletto (organetto)⁵². In un mandato di pagamento del 1759, viene specificato chiaramente che i due strumenti venivano utilizzati “per la processione del corpus ed idem per la processione dell’ottava”⁵³. A partire degli anni ’70 si trovano nuovamente i pagamenti per vari violinisti intervenuti nel Corpus Domini e all’ottava. In un pagamento del 1774 viene specificato che il violinista don Giuseppe Bonello intervenne per uno scudo e quattro tari nei primi e secondi vespri, nella messa e processione di Corpus Domini e nella messa dell’ottava⁵⁴. Lo stesso Bonello è saltuariamente impegnato sino agli anni ‘90⁵⁵, non di rado accompagnato da un secondo violinista⁵⁶.

Mentre per il XVII secolo non esiste alcuna evidenza documentaria rispetto agli interventi musicali durante il Corpus Domini, per il secolo successivo gli elementi a disposizione permettono di farci una più chiara idea sul tipo di musiche eseguite. Si è visto che tutte le forze musicali della cappella erano obbligate sia al Corpus Domini che all’ottava nonché nelle due processioni che le accompagnavano. Tra i generi musicali più eseguiti nelle processioni vi erano le litanie che ben si prestavano all’occasione grazie alla loro formula responsoriale⁵⁷, gli inni “Te Deum” e “Pange lingua”, le antifone mariane infine i mottetti. Tra le composizioni del XVII secolo le uniche associabili alla processione del Corpus Domini o altre processioni sono i cicli di litanie mariane. Tra questi vi sono quelli di alcuni compositori e maestri di cappella attivi in Italia durante il XVII secolo come Vincenzo Amato⁵⁸, Lorenzo Medici⁵⁹, Pietro Paolo Sabbatini⁶⁰, Francesco Antonio Vannarelli⁶¹, infine un ciclo attribuibile al maltese Domenico Balzano⁶². Tra le composizioni anonime vi è un ciclo per cinque voci⁶³. Rispetto al settecento, troviamo una specifica produzione mottettistica per questa processione. Si tratta di un ciclo di tre mottetti, “O quam suavis”, “Ego sum panis”, “O Sacrum convivium” di Benigno Zerafa composti nel

52. ACM, Dep. 10, 151 (1748), Dep. 11, 330r (1749), Dep. 13, 110r, Dep. 15, 81v (1754), 191r (1755), Dep. 17, 97r (1756), 257v (1757), Dep. 18, 79v (1758), 241r (1759), Dep. 19, 82r (1760), 223v (1761), Dep. 20, 63r (1762), Dep. 21, 78r (1764), Dep. 22, 349r (1767), Dep. 23, 65r (1768), 217r (1769), Dep. 24, 192v (1771).

53. ACM, Dep. 18, 241r.

54. ACM, Dep. 26, 62v.

55. ACM, Dep. 30, 234v (1783), Dep. 31, 200v (1785), Dep. 35, 194v (1791).

56. Si tratta di fra Emanuele Ferroni, violinista della cappella di San Giovanni Battista a Valletta (ACM, Dep. 35, 194v, 1791) e don Paolo Vassallo (ACM, Dep. 30, 234v, 1783).

57. Cfr. O'Reagan, "Processions and their music", p. 66.

58. ACM, Mus. Ms. 1

59. ACM, Mus. Ms. 57.

60. ACM, Mus. Ms. 64.

61. ACM, Mus. Ms. 100.

62. La data del manoscritto corrisponde alla permanenza di Domenico Balzano. ACM, Mus. Ms. 173.

63. ACM, Mus. Ms. 231. In realtà sulla parte di organo compare l'indicazione *del Sig.r B.*

1753 per un organico di quattro voci, violino e organo. La presenza del solo violino conferma tra l'altro la prassi esecutiva mantenuta sino al 1760; da quell'anno in poi, infatti, si iniziò ad utilizzare l'intero ensemble vocale e strumentale. Tra le composizioni specificatamente scritte per la messa cantata del Corpus Domini ci sono pervenute due composizioni di Francesco Azopardi. Si tratta di due diverse elaborazioni dell'offertorio "Sacerdotes Domini", il primo per il Corpus Domini e musicato per soprano e orchestra⁶⁴ ed il secondo, per l'ottava della stessa festa, per quattro voci e orchestra⁶⁵. Tra gli inni che accompagnano la processione abbiamo varie versioni sul testo del "Te Deum", "Pange lingua" e del "Veni creator spiritus". Le due versioni del "Pange lingua" di Azopardi prevedono entrambi 3/4 voci concertate e l'orchestra (1803, ?)⁶⁶; lo stesso vale per le quattro versioni del "Veni creator spiritus" per 4/5 voci e orchestra (1776, 1782, 1790, 1806)⁶⁷. L'unica versione dell'inno "Te Deum" è quella di Benigno Zerafa per quattro voci e orchestra (1746)⁶⁸ e tre elaborazioni di Azopardi per quattro voci e orchestra (1775-6, 1798)⁶⁹. Da quanto rivelano le fonti musicali, le musiche eseguite durante la processione, partendo da un organico di sole voci accompagnate dal violino e organo, andarono gradualmente ampliandosi a partire degli anni '60 del XVIII secolo sino ad includere archi e fiati. Rimane invece oscura la prassi esecutiva nelle processioni per il secolo precedente; le poche fonti a disposizione indicherebbero una predominanza vocale ed un parco uso degli strumenti, probabilmente limitato al complesso del basso continuo costituito dal basso di viola e l'organetto.

Nella maggior parte degli altri eventi processionali di cui ci è pervenuta qualche notizia è spesso menzionato l'utilizzo dell'organetto portatile. Fra questi vi sono la processione di Pasqua; l'organetto portatile veniva utilizzato durante la processione che si teneva generalmente alla Madonna tal-Virtù a Rabat⁷⁰. Questo strumento era presente anche nella processione della festa di Sant'Agata, a cui era dedicata la piccola cappella presso l'entrata principale di Mdina⁷¹. Un altro resoconto ci informa che nel 1655 fu usata una spinetta nella processione della festa dell'Annunciazione⁷².

64. ACM, Mus. Ms. 401.

65. ACM, Mus. Ms. 405.

66. ACM, Mus. MSS. 540-1.

67. ACM, Mus. MSS. 535-9. I mss. 536 e 537 contengono la stessa musica.

68. ACM, Mus. Ms. 269.

69. ACM, Mus. MSS. 556-8.

70. "Maggio 1668 (...) A 10 d.^o dato a Carlo Xuereb tari uno per aver portato il Regaletto, ò sia organetto alla Processione nella Chiesa della Madonna della Virtù (...) più al sud^o per aver portato l'organetto nella Chiesa della madonna della Virtù nella Processione di Pasqua tt. 1". ACM, Misc. 169, p. 449.

71. Cfr ACM, Misc. 169, p. 629. Processioni si tenevano anche nelle festività dedicate a San Sebastiano, Sant'Anna, San Benedetto e San Giuseppe.

72. Cfr ACM, Misc. 169, p. 113, 135, 500.

Nella categoria delle processioni devozionali, oltre a quelle “pro pluvia”, vi erano quelle contro la pestilenzia. La prima ad essere testimoniata risale all’anno 1519 quando, secondo la leggenda, fu istituita la processione di S. Gregorio⁷³. In testimonianze più tarde si riferisce anche all’intervento della musica. Nel maggio del 1676, anno in cui Malta fu colpita da una pestilenzia, in occasione dell’Ascensione venne organizzata una processione “nonostante questo male contagioso e senza permettere ingresso in questa città Nob.le, si fece del meglio si è potuto la Processione nel giorno dell’Ascensione con il solito canto di Musica delle Antifone ed Ovazioni nelle due porte della Città”⁷⁴. La specificazione “canto di musica” non lascia dubbi sul fatto che si trattasse di musiche polifoniche. Un altro evento legato alla storia locale è la “processione per il voto del Terremoto”. Nel 1693, il terremoto aveva pesantemente distrutto la Cattedrale nonché numerosi altri edifici della Mdina. Venne dunque deciso di organizzare annualmente una processione in memoria dell’evento disastroso. Un dettagliato resoconto risalente al gennaio del 1739 ci descrive attentamente il rituale seguito in quest’occasione. La processione seguiva generalmente la messa cantata; vi partecipavano le confraternite, il clero regolare e secolare, il Capitolo nonché il Capitano della Verga e il Magistrato, autorità civili residenti a Mdina. I musici cantavano generalmente l’inno “Exsultet orbis gaudii”. Arrivati alla chiesa di S. Paolo nel vicino sobborgo di Rabat, i musici salivano sull’organo della chiesa per cantare l’antifona “Sancte Paule” ed in seguito il “Te Deum”⁷⁵.

La processione di S. Gregorio, insieme alle festività titolari della Conversione di S. Paolo e dei SS. Pietro e Paolo costituiva uno dei momenti festivi più sentiti a Malta. Come si è detto in precedenza, essa fu istituita in seguito ad una pestilenzia che colpì l’isola nel 1519⁷⁶ e si svolgeva il primo mercoledì dopo Pasqua. L’importanza riconosciuta a tale processione, soprattutto a livello popolare, fece sì che venisse celebrata con grande pompa e che fosse caratterizzata da interventi musicali particolarmente ricchi. Il resoconto di una discussione tenutasi dal capitolo il 3 marzo del 1748 ci rivela interessanti elementi sull’organizzazione della processione. La discussione sorse in seguito all’insoddisfazione di alcuni canonici della Cattedrale che lamentavano la cattiva organizzazione della stessa⁷⁷. Da quanto viene discusso, emergono elementi di grande interesse musicale. Innanzitutto durante la processione vi era l’abitudine ad intervalli regolari “di far cantare mutetti della musica” da parte

73. ACM, Misc. 275, 1r.

74. ACM, Misc. 169, p. 657 (24 maggio 1676).

75. ACM, Misc. 170, p. 1012.

76. Cfr. ACM, Misc. 275, 1r.

77. ACM, Act. Rev. Cap. 7, p. 97-8. Un’ulteriore descrizione si trova in *Processione Generale che si faceva li 12 marzo nel g.no di S: Gregorio Papa inclusa in ACM, Misc. 401, 182r-183v.*

di musici di altre chiese e collegiate⁷⁸; se da una parte tale pratica era evidentemente apprezzata e voluta, dall'altra rallentava la processione a tal punto che si decise di non eseguire più tali musiche. Venne inoltre stabilito che i musici della Cattedrale nonché gli strumentisti di “rinforzo” si recassero anticipatamente nella città di Marsa⁷⁹, che si trovava sul tragitto della processione, in modo da aggregarsi al Capitolo della Cattedrale per potere entrare insieme nel villaggio di Casal Paola. In questo villaggio, non lontano da Zejtun (destinazione finale della processione), durante una breve pausa che permetteva agli altri gruppi e confraternite di mettersi in ordine nella processione, entrava in azione la cappella musicale della Cattedrale che eseguiva qualche mottetto vocale con accompagnamento strumentale. Da quanto si evince dalle discussioni, la musica veniva eseguita sino a alla chiesa di S. Gregorio a Zejtun⁸⁰.

Le musiche erano costituite da mottetti, eseguiti dai solisti della cappella accompagnati da due violini, il basso di viola e, nel settecento, anche dal contrabbasso. Nelle spese viene spesso menzionato il trasporto del “regaleotto”, un organetto portatile le cui dimensioni ne agevolavano lo spostamento⁸¹. Negli anni 1759 e 1760 venne chiamato anche il castrato Lorenzo Sayd che fu nel 1762 assunto stabilmente nella cappella⁸². Tra i vari cicli contenenti mottetti per la processione di S. Gregorio, due sono attribuibili per la concomitanza cronologica ai due maestri di cappella don Pietro Gristi (1719)⁸³ e don Domenico Balzano (1700)⁸⁴. Un terzo ciclo è adespota, databile tra sei e settecento⁸⁵ mentre l'ultimo è di Francesco Azopardi (1792-3)⁸⁶. I testi utilizzati sono quasi sempre gli stessi e, generalmente, raggruppati in cinque mottetti: “Iste est qui ante”, “O populi fideles”, “Ad cantus ad plausus;”, “Veni sponsa christi”, “Jubilemus omnes”, “O Doctor optime”. A questi si aggiungono o si sostituiscono l’“Ecce sacerdos”, “Himnum dicite”, “Iste est qui ante”. In archivio è presente un manoscritto del XVII secolo contenente il mottetto “Ad cantus ad plausus”, molto probabilmente appartenente alla festa di S. Gregorio⁸⁷. Rispetto allo stile, il ciclo adespota e quello attribuito al Balzano prevedono il doppio coro (SATB-SATB). Si tratta di cori spezzati la cui esecuzione in stile antifonale ben si adattava

78. La cappella della cattedrale interveniva nell'ultima parte del circuito processionale.

79. Si trova a circa sei chilometri da Mdina in direzione di Zejtun dove si concludeva la processione nella cappella di San Gregorio. In un mandato di pagamento dell'aprile 1748 leggiamo: “Al sig.r mro di cappella per li due soliti violini forastieri quali intervennero nella processione di San Gregorio dalli confine della Marsa, sino la Parte antica del Zeitun (...”). ACM, N.Dep. 1, 4v.

80. In verità si tratta di una chiesa dedicata a Santa Caterina.

81. ACM, Dep. 11, 495r (1750).

82. ACM, Dep. 18, 216r e Dep. 19, 59r.

83. ACM, Mus. Ms. 151a.

84. ACM, Mus. Ms. 164.

85. ACM, Mus. Ms. 172.

86. ACM, Mus. MSS. 578a-e.

87. ACM, Mus. Ms. 151b.

ad un'esecuzione processionale. A partire dagli anni '20 del '700 prevalse l'abitudine ad associare alle tradizionale quattro voci anche due violini. E' questo il caso del ciclo attribuito a don Pietro Gristi. Infine il ciclo di Francesco Azopardi (1792-3) include oltre ai due violini anche il contrabbasso nelle veci di supporto armonico, altrimenti affidato all'organo. Anche in questo ciclo predomina la semplicità di un linguaggio essenzialmente omoritmico tutto a favore dell'intelligibilità del testo.

Tra gli altri eventi processionali degni di nota e ricordati dai cronisti vi è infine la traslazione della reliquia di S. Paolo dal palazzo vescovile di Valletta alla chiesa parrocchiale di S. Paolo Naufrago nella medesima città avvenuta il 9 febbraio del 1716⁸⁸. Il resoconto pervenutoci è estremamente dettagliato e fornisce nuove informazioni sulla prassi musicale. Nella processione che accompagnò il trasporto della reliquia ritornano elementi tipici già incontrati in altre occasioni quali il canto delle litanie, dell'antifona "Sancte Paule", l'esecuzione alternata di canto piano e polifonico tra musici e cappellani corali degli inni "Exsultet orbis gaudis"⁸⁹ ed "Eterna munera", infine il "Te Deum" all'entrata nella chiesa. Un elemento completamente nuovo è, invece, l'utilizzo a capo della processione delle "trombe, e strumenti bellici", come vengono descritti dal cronista. Nei numerosi resoconti fino ad ora analizzati non si è mai fatta menzione della presenza di tali strumenti; ciò lascerebbe pensare che la loro presenza non costituiva evidentemente un fatto così tipico, per lo meno durante le occasioni liturgiche. L'utilizzo di strumenti bellici, in questo particolare contesto segna evidentemente la volontà di marcire l'eccezionalità del momento⁹⁰.

Due punti rimangono oscuri nel resoconto: il tipo di musiche eseguite e la presenza o meno della cappella musicale della Cattedrale. Riguardo al primo punto si può solo ipotizzare che si trattasse di sinfonie strumentali, molto probabilmente composte per l'occasione⁹¹. Non è neanche chiaro di quali musici si tratti, in quanto la celebrazione si tenne alla Valletta. E' però vero che in molti casi, quando il Capitolo era invitato a partecipare ad importanti celebrazioni fuori della Mdina, intervenissero anche i musici della cappella della Cattedrale prestando il regolare servizio.

Proseguendo in questo sulla presenza musicale nelle festività celebrate alla Cattedrale, seguono per ordine di solennità e sfarzo i "possessi", ceremonie con cui i neo eletti Vescovi e Gran maestri si "appropriavano" simbolicamente della città di

88. ACM, Misc. 170, p. 393-4.

89. Un inno generalmente cantato nelle feste titolari dedicate a San Paolo.

90. A Roma, tra sei e settecento, l'utilizzo di trombe, tromboni, cornette era demandato all'accompagnamento di feste di tipo civile o militare e processioni e cortei Cfr. Giancarlo Rostirolla, "La professione di strumentista a Roma nel Sei e Settecento", *Studi Musicali*, XXIII, 1 (1994): 146-7.

91. Come si è visto in altre occasioni, l'esecuzione di sinfonie strumentali non era un fenomeno isolato. La mancanza di sufficienti testimonianze documentarie non rende giustizia su tale prassi.

Mdina. Nella società barocca, il “possesso” rappresentava il momento culminante del complesso apparato celebrativo che seguiva l’elezione ufficiale. Esso venne introdotto da papa Sisto IV (1473-1481) ma fu solo con Giulio II (1503-1513) che venne celebrato indipendentemente dalla fase dell’incoronazione. I celebri “possessi” romani venivano organizzati con cortei a cavallo che seguivano un circuito passando attraverso effimeri archi trionfali⁹²; i palazzi esponevano arazzi, luminarie ed ogni sorta di decorazione. Gli interventi musicali che accompagnavano questi cortei erano ovviamente affidati ai musici della cappella papale, obbligati a cantare sempre in presenza del papa.

Tra sei e settecento la città di Mdina fu teatro di celebrazioni di possesso di cui l’abbondante documentazione d’archivio permette, fortunatamente, di seguirne le varie fasi, fornendoci interessanti informazioni sul ruolo svolto dalla musica. Il grande corteo che veniva organizzato in queste occasioni iniziava dalla città di Valletta per continuare, lungo un percorso di circa otto chilometri, sino a Mdina. Il tragitto, interrotto con la visita del convento di S. Agostino a Rabat (fuori le mura di Mdina) proseguiva sino all’ingresso della Mdina dove il Capitolo accoglieva l’arrivo del Gran maestro o del Vescovo.

La più antica descrizione di una cerimonia di possesso risale al 1530. Si tratta del possesso da parte del gran maestro Villiers de l’Isle-Adam. Le descrizioni sulla musica sono alquanto sommarie, menzionando l’esecuzione di una “messsa cantata” solenne nella Cattedrale⁹³. La mancanza di una cappella musicale all’epoca lascia supporre che si trattò probabilmente di musica in canto fermo con accompagnamento d’organo. Le cose cambiarono con il XVII secolo, quando la presenza della neo formata cappella musicale permetteva di accompagnare tale celebrazioni con il dovuto “decoro”. Più esattamente, occorre attendere il 23 aprile del 1623, quando venne celebrato il possesso da parte del gran maestro fra Antonio de’ Paula, per avere qualche notizia interessante. All’entrata della città di Mdina si cantò il Te deum “con una buonissima musica sino alla chiesa cattedrale”⁹⁴. Vennero eretti per l’occasione due archi trionfali. All’interno della cattedrale “fu cantato solennemente il vespero con una musica a tre chori”⁹⁵. Questo è il secondo ed ultimo riferimento indicante l’esecuzione di musica a tre cori durante il seicento⁹⁶. Le descrizioni, inoltre, si fanno ancora più interessanti riguardo

92. Questi, disegnati dai maggiori architetti dell’epoca, si rifacevano agli archi trionfali dell’antica Roma. A Malta l’usanza di costruire tali apparati per i possessi venne introdotta dagli anni ’30 del XVI secolo.

93. ACM, Misc. 252, p. 342.

94. ACM, Misc. 252, p. 355.

95. ACM, Misc. 252, p. 356.

96. Il primo risale al 29 giugno del 1622 quando vennero eseguite musiche a tre cori per i Santi Apostoli sotto la guida del maestro di cappella Francesco Fontana.

l’analogo possesso effettuato alcuni giorni più tardi alla città di Vittoriosa⁹⁷. Attraversato il porto in nave dalla Valletta, il gran maestro fu accolto con

(...) un arco trionfale con tre ordini di porte, et una galeria (sic), che girava sopra di essa ripiena di musici, e varietà di strumenti musicali. Ove giunta sua Altezza si trattenne alquanto, ed una ringhiera ivi preparata per udire la sinfonia, ed alcune compositioni cantate in sua lode; finite le quali passando per la maggiore delle porte dell’Arco se ne andò alla Chiesa Parrocchiale di S. Lorenzo, dove si cantò il Te deum⁹⁸.

In questo passo gli ingredienti tipici di un solenne possesso sono tutti presenti: l’arco trionfale, l’esecuzione di sinfonie e musiche vocali, canto del “Te deum”, il tutto regolato da una sapiente regia teatrale. È particolarmente interessante lo spettacolare utilizzo dell’arco trionfale su cui vengono sistemati i musicisti. La “varietà di strumenti musicali” lascia intendere inoltre la presenza di differenti tipi di strumenti, probabilmente fiati, essendo tradizionalmente associati alle celebrazioni all’aperto (tromboni, cornette etc.). Un’altra testimonianza seicentesca riguarda il possesso del gran maestro Martino de Redin. La celebrazione avvenne nella città di Mdina il 18 novembre 1657 dove si organizzò una “processione con Musica”⁹⁹ davanti la porta principale della città. Il “Te deum” venne invece cantato all’arrivo del gran maestro di fronte alla Cattedrale. Anche la messa fu accompagnata da musica e strumenti¹⁰⁰. Questa è la prima volta che si parla di un’esecuzione di musiche vocali e strumentali all’interno della Cattedrale.

Il possesso oltre all’aspetto più strettamente liturgico, era spesso seguito dai ricevimenti che, d’abitudine, seguivano la cerimonia vera e propria. Questi venivano non di rado allietati con l’esecuzione di cantate, serenate, componimenti drammatico-musicali di carattere profano¹⁰¹. Ad esempio nel 1680, a seguito del possesso del gran maestro fra Gregorio Carafa, avvenuto in occasione dei SS. Pietro e Paolo (29 giugno), la solenne messa celebrata “con istraordinaria pompa”¹⁰² venne seguita da un pranzo offerto dal Vescovo durante il quale venne eseguita “un’opera musicale, intitolata L’Italia trionfante”¹⁰³.

97. Prima della costruzione della città di Valletta, l’Ordine Gerosolimitano aveva la sua sede nella città di Vittoriosa.

98. ACM, Misc. 252, p. 359-360.

99. ACM, Misc. 252, p. 363.

100. ACM, Misc. 252, p. 363-4.

101. Alla Biblioteca Nazionale di Valletta sono conservati numerosi libretti sei-settecenteschi contenenti i testi poetici di intrattenimenti, serenate e cantate musicali eseguiti in onore del Gran Maestro. Cfr. Joseph Eynaud, *Il teatro italiano a Malta (1630-1830)* (Malta: l’autore, 1979).

102. ACM, Misc. 275, 13v.

103. ACM, Misc. 275, 13v.

Durante queste celebrazioni venivano utilizzate sempre ampie compagnie coral-strumentali. L'esecuzione di musiche policorali erano infatti preferite per accompagnare adeguatamente la particolare solennità dell'occasione. Per il possesso del gran maestro Adrien de Wignacourt, il 27 luglio del 1690, fu cantato un "Te deum" a due cori¹⁰⁴. Vennero, inoltre, eseguiti due mottetti "uno de quali in lode di S. Em.a"¹⁰⁵. Sfortunatamente tutto questo dovette subire una battuta d'arresto quando, in seguito all'inagibilità della Cattedrale a causa del terremoto del 1693, le attività liturgiche furono temporaneamente ridotte e trasferite nelle adiacenti chiese di Mdina. Il possesso del gran maestro Raimondo De Perellos, avvenuto il 5 febbraio del 1697 fu celebrato alla chiesa del convento dei Carmelitani a Mdina. E' probabile che in questi anni le celebrazioni non includessero grandi interventi musicali; lo stesso organico della cappella venne snellito di quattro voci, venendo ridotto "ad un coro"¹⁰⁶.

Il XVIII secolo si apre con il completamento dei lavori per la nuova cattedrale, opera di Lorenzo Gafà (1702). Anche le ceremonie di possesso ripresero ad essere celebrate con la pompa che le aveva caratterizzate nel secolo precedente. Nel 1722 fu la volta del possesso del gran maestro Marc'Antonio Zondadari. Per l'occasione venne costruito un arco trionfale a tre ordini. Il cronista riferisce di un'esecuzione del responsorio "Posui adiutorium" accompagnato dagli strumenti. Il canto del "Te deum" fu fatto sia all'entrata della città¹⁰⁷ che della chiesa¹⁰⁸, inoltre il vescovo cantò i "versetti ed orazione prescritte dal Pontificale Romano rispondendo i Musici"¹⁰⁹. La cappella musicale con gli strumenti furono sistemati su un palco nella cappella della porta laterale della Cattedrale¹¹⁰.

Da questi resoconti si evince che l'intervento dei musici non era esclusivamente legato alle celebrazioni che avvenivano all'interno della Cattedrale; si è visto infatti che questi intervenivano spesso all'entrata della città di Mdina in prossimità dell'arco trionfale. Durante il possesso del gran maestro Manoel de Vilhena, il 20 settembre del 1722, dopo l'orazione di alcuni versi elogiativi, i musici, situati accanto all'arco trionfale, eseguirono un mottetto in suo onore¹¹¹. Gli interventi musicali erano inoltre previsti anche in quelle attività di puro intrattenimento che accompagnavano la celebrazione principale. Ad esempio in occasione del possesso di fra Emanuele Pinto,

104. ACM, Misc. 252, p. 369. Potrebbe trattarsi del "Te deum" a 8 voci di Giulio Bruschi di cui abbiamo una copia manoscritta (Mus. Ms. 31-31a) e una copia a stampa (Mus. Pr. 10).

105. ACM, Misc. 252, p. 370.

106. ACM, Act. Rev. Cap. 3, p. 607.

107. ACM, Misc. 252, p. 431.

108. ACM, Misc. 252, p. 433.

109. ACM, Misc. 252, p. 403.

110. ACM, Misc. 252, p. 406.

111. ACM, Misc. 252, p. 497.

il 29 ottobre del 1741, oltre al canto del “Te deum” con voci e strumenti¹¹², venne organizzata una giostra equestre dai cavalieri dell’Ordine nel piazzale davanti la porta dei Greci. Essendo presente una numerosa udienza vennero costruiti vari palchi e palchetti per il pubblico, inoltre

(…) per la parte di ponente avanti il molino di vento fu innalzato un nobile, e grande Padiglione tutto addobbato di damaschi con una sedia in mezzo osia (sic) trono (...) e più per comodità per gl’officiali, e cavaglieri, ergevasi a lato un orchestra di molti sonatori d’ogni sorta di strumenti musicali¹¹³.

L’ultima descrizione di un possesso è quella del gran maestro Emanuele de Rohan, celebrata il 17 ottobre 1777¹¹⁴. Il cronista rivela alcuni elementi che rivelano appieno l’importanza dell’elemento musicale, quale presenza non legata esclusivamente all’atto liturgico ma caratterizzante anche quelle fasi che precedevano e seguivano il momento solenne. In quest’occasione

l’università¹¹⁵ fece un palco per i suonatori sotto il Palazzo dei Sig.r Bonnici avanti l’arco trionfale dove la sera antecedente dell’ore otto sino mezza notte si facerono continue sinfonie interpolatamente con suonatori di timpani e trombe che stavano nel balcone di rimpetto al d.o palco in casa dell’Armeria.¹¹⁶

E’ interessante notare la presenza di due gruppi di suonatori contrapposti: uno per le sinfonie e il secondo per le fanfare. Erano musiche di carattere profano che arricchivano sin dalla sera della vigilia la celebrazione dell’imminente possesso. La presenza di un palco per la musica di fronte l’arco trionfale accentua ancor di più l’aspetto scenografico-teatrale. Attraverso l’utilizzo del canto del “Te deum”, delle

112. ACM, Misc. 252, p. 564.

113. ACM, Misc. 252, p. 568.

114. Per il possesso del gran maestro de Rohan, uno dei canonici, durante la riunione capitolare del 7 settembre 1776, richiese specificatamente che venissero composte nuove musiche. Cfr. ACM, Reg. Del. Cap. 10, c. 171v. Nella parte dell’organo del manoscritto Ms. Mus. 325 contenente il mottetto “Posui adiutorium” di Zerafa, composto per il possesso di De Rohan, sono presenti interessanti indicazioni sulla collocazione dei musici: “Il qui contenuto Responsorio si deve dire da i Musici nella distanza verso la Notabile, e dal genuflessorio, in maniera che tra il genuflessorio, ed il coro della musica, vi sia la distanza, che si deve essere, in tutte le Processione, fra quello, che conduce, e i Musici, ma con qualche poco più di spazio, a motivo de i molti ministri, si dovranno trovare fra l’uno, e l’altro, cioè fra il genuflessorio, e detto coro della Musica; ed in conseguenza i detti musici devono stare tra il ponte e la porta delle trincere, in maniera tale, che quando marcia la processione, saranno nel luogo solito di tutte le processioni: Finito il d.o Responsorio, subito s’incomincia il Cantico benedictus settimo Tono solenni. S’avera pure, che il detto Responsorio deve incominciarsi un poco prima dell’arrivo dell’Eminentis.o gran maestro, al genuflessorio accio finisca, assieme col baglio della croce”. ACM, Mus. Ms. 325, parte dell’organo, 2v.

115. L’Università era un consiglio locale formato dai nobili residenti a Mdina.

116. ACM, Misc. 249, 66r.

sinfonie strumentali, degli archi trionfali, delle giostre equestrì l'attenzione era dunque "strategicamente" rivolta all'affermazione e all'ostentazione del potere del gran maestro.

Rispetto al possesso dei Gran maestri, quello dei Vescovi risulterebbe essere, almeno dalla documentazione esistente, meno ricco. Se, da un lato, abbondano le descrizioni sul rituale vero e proprio, dall'altro sono pochissimi e generici i riferimenti agli interventi musicali. Tra le testimonianze tratte dagli *Onori fatti dalla cattedrale a personalità importanti*¹¹⁷, solo in un caso viene specificato il tipo d'intervento musicale. Si tratta del possesso del vescovo fra Bartolomeo Rull, del 27 giugno 1758, durante il quale venne eseguita musica "con più cori di voce, e di suono"¹¹⁸. Dai mandati di pagamento sappiamo che vennero spesi 16 scudi per un soprano, quattro violinisti, due oboi e due trombe¹¹⁹. Si trattò di musiche policorali, come d'uopo nelle solenni ceremonie, composte probabilmente dall'allora maestro don Benigno Zerafa.

Anche i volumi amministrativi delle *Depositerie*¹²⁰ offrono poche informazioni sull'intervento di musici di rinforzo durante i possessi dei vescovi. Sono solo due i casi documentati. Il primo riguarda il possesso di fra Giacomo Cannaves, eletto vescovo nel 1713 e per la cui celebrazione vennero spesi 77 scudi per sei musici, quattro violini, una viola e due trombe¹²¹. Il secondo caso documentato è quello di fra Vincenzo Labini, il cui possesso fu celebrato il primo ottobre del 1780 con rinforzi di strumenti e voci. In quest'occasione intervennero un tenore, cinque violinini, un violoncello, un oboe e una tromba¹²². Sebbene in entrambi i casi non venga specificato il tipo di musiche eseguite, per analogia con altre occasioni solenni, è ipotizzabile che sia trattato di musiche per soli, ripieni e orchestra in cui tutte le forze della cappella, ordinaria e straordinaria, venivano utilizzate insieme a musicisti esterni ingaggiati per l'occasione.

Una fonte che ci permette di conoscere più a fondo il ruolo della musica durante queste celebrazioni è rappresentata dalle musiche stesse. Mi riferisco in particolare a due manoscritti contenenti musiche composte da Benigno Zerafa e Francesco

117. ACM, Misc. 252.

118. ACM, Misc. 252, p. 591.

119. ACM, Dep. 18, 65.

120. Libri in cui venivano registrate le spese della Cattedrale.

121. ACM, Dep. 4, 181v-182r.

122. ACM, Dep. 29, 128v.

Azopardi¹²³. La prima fonte, contenente due antifone, “Sacerdos et pontifex” e “Sancte Paule” infine l’introito “Benedicta sit” per quattro voci, violini, trombe e organo, è opera di Benigno Zerafa¹²⁴. Solo la prima antifona riporta la data del 1758, anno in cui venne celebrato il possesso del vescovo fra Bartolomeo Rull. La partitura riporta una serie di indicazioni inerenti alla prassi musicale. All’inizio della prima composizione Zerafa riferisce che i musici intervenivano “vicino la Barracca e si replica insin a tanto che Monsig. uscito e parato per marciare si mette in camino”¹²⁵. Si evince dunque che il brano veniva eseguito ripetutamente finché il vescovo fosse pronto per la marcia. La “barracca” era un piazzale da cui si godeva un’ottima veduta area di Malta, situato nell’area antistante la città di Mdina e in prossimità della strada che conduceva verso Valletta. Dopo il canto del “Sacerdos et pontifex”, un’altra prescrizione del compositore ci descrive il momento successivo:

*Doppo quest’Antiphona si cantano quei salmi che ordinerà il Maestro di Ceremonie, cioè salmi d’allegrezza, su qualunque tono il più conosciuto. Doppo questo nel medesimo punto, che Monsign.re arriverà nella porta della Chiesa, e vi sarà, o si farà il cenno, e pure il segno dal Maestro di ceremonie per dar principio al Te deum, allora subito si principierà il detto Te deum (...) Doppo tutto questi si dirà l’antiphona Sancte Paule subito, che sarà fino l’osculo. Doppo si fa la Benedizione, e doppo questo l’introito e la Messa. Si sona l’organo di nuovo fin a tanto che s’incomincia Terza*¹²⁶.

Questo è probabilmente il primo caso in cui viene suggerito il carattere della musica da eseguirsi per i vespri benché sembra che il Zerafa si riferisca ad un’esecuzione in canto fermo piuttosto che all’intervento della cappella. Un’ulteriore indicazione presente nella partitura ci informa su altri brani che venivano eseguiti durante il percorso tra il palazzo vescovile e la Cattedrale e durante la messa:

*Quando il Vescovo principia la visita si farà come è notato più sotto. Veni Creator si principia dalla porta del Palazzo, e si continua fino la porta della Chiesa, e doppo si dice Sacerdos, et Pontifex vicino la porta della chiesa dalla parte di dentro (...) Doppo questo si dice Te deum etc. Finché s’arriva nel coro. Poi la messa solenne coll’introito prima, doppo la messa il Responsorio Libera me Domine etc. Doppo questo si dice Tantum ergo etc. e si ferma finché si darà ‘l segno del M.o di ceremonie per l’ultima strofa Genitori etc.*¹²⁷

123. Azopardi fu ingaggiato come organista nel 1774 per poi passare alla direzione della cappella verso gli anni ’80 in seguito alla malattia del maestro titolare don Benigno Zerafa che aveva assunto la guida della cappella dal settembre del 1744. Cfr. Bruni *La Cappella Musicale della Cattedrale di Malta nel diciassettesimo e diciottesimo secolo*, vol. I, p. 71-2.

124. ACM, Mus. Ms. 322.

125. ACM, Mus. Ms. 322, partitura, 1r.

126. ACM, Mus. Ms. 322, partitura, 3v-4r.

127. ACM, Mus. Ms. 322, partitura, 8.

Il secondo manoscritto riportante alcune indicazioni di carattere liturgico/musicale è il graduale “Sacerdos eius”¹²⁸ a quattro voci, violini, oboi, corni e organo, composto da Francesco Azopardi nel 1808:

Nell' ingresso della porta si canta il Sacerdos et Pontifex et.c. senza repliche, dopo subito s'intona il Te deum etc. dalla prima dignità. finito il Te deum si rispondono le risposte, e poi si dà la Benedizione dal Vescovo. poi si legge l'editto e si leggono i Sacerdoti chierici etc. poi si fa l'omelia. dopo il vescovo da la benedizione non s'è fatta poi si canta il De profundis in coro e la libera in musica con le risposte particolari ed in fine si canta il Tantum ergo etc. con le risposte¹²⁹.

Un'altra cerimonia che merita la nostra attenzione riguarda il possesso delle insegne da parte del Capitolo. Le “insegne” erano elementi decorativi, generalmente costituiti da paramenti pontificali, che i canonici del Capitolo, per editto papale, avevano il permesso d’indossare in speciali occasioni. Questo evento costituiva, ovviamente, un motivo di grande festa per il Capitolo della Cattedrale. Nel caso specifico fu un editto di papa Benedetto XIV a concedere tale onore ai canonici della Cattedrale. La celebrazione venne fatta tra la sera dell’11 e la giornata del 12 ottobre del 1749 e, come per i possessi dei vescovi, venne innalzato un arco trionfale ed eseguite musiche strumentali e vocali. In particolare venne fatta una “serenata” per strumenti nella vigilia e la messa cantata solenne nel giorno della celebrazione vera e propria¹³⁰. Particolarmenete ricca fu la partecipazione per la “serenata” strumentale eseguita durante la vigilia¹³¹. Vi intervennero otto violinisti, un oboe, due “trombe di caccia” (i.e. corni da caccia), due violoncelli, un contrabbasso e l’organista¹³². La messa, celebrata il giorno seguente, incluse invece un soprano¹³³, quattro violini, un violoncello, un contrabbasso, un oboe, due corni da caccia¹³⁴. In totale vennero spesi 46 scudi e 2 tari, una somma di poco inferiore rispetto a quelle spese per la grande festa dei SS. Pietro e Paolo. Tale episodio è particolarmente interessante in quanto testimonia l’esecuzione di musiche strumentali in un contesto extra liturgico¹³⁵. E’ possibile, anzi probabile, che una prassi strumentale abbia in effetti avuto molto più spazio di quanto i documenti non lascino trasparire. Una supposizione purtroppo non suffragata da alcuna fonte musicale.

128. ACM, Mus. Ms. 386.

129. ACM, Mus. Ms. 386, fogli sciolti.

130. ACM, Act. Rev. Cap. 7, p. 272.

131. ACM, Act. Rev. Cap. 7, p. 272.

132. ACM, Dep. 11, 416r.

133. Si trattò di fra Tommaso Perez, soprano della chiesa conventuale di S. Giovanni Battista a Valletta.

134. ACM, Dep. 11, 416v.

135. Un altro riferimento alla pratica strumentale lo si ritrova durante l’elezione, il 6 aprile 1738, di un sacerdote il non meglio specificato appartenente all’ordine eremitico di S. Agostino. Durante tale occasione, in cui intervenne anche il Vescovo, venne suonato il “Te deum” con musica e strumenti musicali, inoltre la fine della messa fu accompagnata da “suono di sinfonie di strumenti musicali”. ACM, Misc. 252, p. 57.

Un altro dei grandi eventi che venivano celebrati alla Cattedrale riguardava l'elezione di reali, papi, vescovi, gran maestri. Nel caso degli ultimi due, occorre distinguere la festa per l'elezione dal "possesso" che seguiva sempre l'elezione ufficiale. In queste occasioni festive interveniva ovviamente la cappella di musica che eseguiva sempre il "Te deum". Questo testo veniva cantato sia in caso di elezione sia in caso di guarigione da malattia di un papa¹³⁶. Sono pochi i resoconti riguardanti le celebrazioni effettuate per l'elezione di papi etc. Tra queste si menzionano le celebrazioni per le elezioni dei papi Clemente XI (23 novembre 1700) celebrata l'11 gennaio 1699, papa Innocenzo XIII (8 maggio 1721) celebrata il 15 giugno 1721; papa Benedetto XIII (29 maggio 1724) celebrata il 2 luglio 1724. Per l'elezione di quest'ultimo venne anche celebrata una messa solenne nel convento di S. Domenico a Rabat. Lo stesso Capitolo della Cattedrale venne invitato a partecipare; durante la celebrazione venne eseguita "sontuosa musica", molto probabilmente eseguita dalla stessa cappella di musica della Cattedrale¹³⁷. Altri resoconti in cui è menzionata la presenza di musiche riguardano l'elezione di papa Clemente XII (12 luglio 1730) celebrata il 10 agosto 1730, papa Benedetto XIV (17 agosto 1740) celebrata il 21 settembre con "musica rinforzata con strumenti musicali di corda"¹³⁸, e Clemente XIII (6 luglio 1758) celebrata il 23 luglio 1758. Se confrontiamo il contenuto dei volumi dedicati ai ceremoniali con i volumi amministrativi delle *Depositerie*, si nota che quest'ultimi registrano in un solo caso la presenza di rinforzi musicali in quest'occasioni. Si tratta dell'elezione di papa Pio VI del 1775. Per l'occasione furono spesi otto scudi e nove tari per cinque violinisti, un violoncello oltre alle spese per la costruzione del palco per l'orchestra ed il trasporto dell'organetto¹³⁹. Questo lascerebbe pensare che si ricorresse principalmente alle forze musicali della cappella "ordinaria" e "straordinaria" piuttosto che ai rinforzi esterni.

L'unico riferimento in cui si descrivono gli interventi musicali in caso di elezione di un reale riguarda Ferdinando IV, eletto re di Napoli nel 1760. Una dettagliata descrizione delle ceremonie svoltesi è contenuta inoltre nel resoconto della riunione capitolare del 2 novembre del 1760¹⁴⁰. In serata vennero organizzati "fuochi d'allegrezza" dopo aver suonato (probabilmente all'organo) il primo "Ave Maria". Dopo l'ora nona venne cantata la "messsa votiva solenne de Trinitate dal Canonico

136. Prescrizioni al riguardo si trovano in ACM, Misc. 249, 108 e Misc. 252, p. 6. Viene tra l'altro prescritto che in assenza del vescovo l'inno "si canta regolarmente prima di dire Terza" (Misc. 252, p. 6).

137. ACM, Misc. 252, p. 16-7.

138 ACM, Misc. 252, p. 25-6. Il 17 marzo del 1757 venne anche eseguito un "Te deum" per il ristabilimento da una malattia. Cfr. Ivi.

139. ACM, Dep. 26, 209r.

140. ACM, Reg. Del. Cap. 8, p. 411-2.

(...) con sontuosa musica rinforzata con voci, e strumenti forastieri”¹⁴¹. In quest’occasione furono ingaggiati musici dalla Valletta; sicuramente dalla cappella musicale della chiesa conventuale di San Giovanni Battista. Alla fine della messa venne intonato in gregoriano il “Te deum”, poi proseguito dai musici. La processione passò attraverso tutta la città di Mdina secondo un circuito “che è solito praticarsi nella solenne Processione di Corpus Dni, ed altre” sino al ritorno in Cattedrale dove i musici intervenirono cantando il “Benedictus” ed altri brani.

La morte di personaggi illustri costituiva al pari delle festività un evento da celebrarsi solennemente. Una peculiarità era costituita dalla costruzione del catafalco, un palco di legno posto generalmente nell’abside o nella navata centrale, ornato di drappi, statue, iscrizioni e candele sul quale venivano riassunte, simbolicamente, le imprese del defunto. La cerimonia funebre prevedeva ovviamente l’intervento della cappella musicale al completo. Dal volume degli *Onori*¹⁴², menzionato più volte, sappiamo che in queste circostanze la Cattedrale e tutte le chiese locali avevano ordine di celebrare la messa cantata con il suono delle campane la sera della vigilia con pompa funebre. Il giorno del funerale veniva innalzato il catafalco o cappella ardente ed era rispettato il seguente rituale:

(...) si dice tutto l’Offizio consecutivo sin’ a sesta, ed all’ora competente si toccano le campane ad armi mortificate per quattro volte segni per la messa, si canta la messa solennemente con musica funebre dal vescovo se sarà presente altrimenti dalla prima dignità, e doppo la messa seguitano le cinque assoluzioni solenni tocando le campane sono funebre dal Sanctus sin’ al fine¹⁴³.

Nel caso specifico della morte di vescovi, uno dei libri ceremoniali riferisce che il coro dei musici si recava a Valletta, dove si trovava una delle due residenze vescovili, per cantare, durante l’*ordo exequiarum*, il “Miserere mei deus” ed il ciclo di salmi stabiliti dal rituale romano¹⁴⁴. Viene anche specificato che quest’ultimi venivano cantati alternativamente con il clero¹⁴⁵. Il più antico riferimento in cui viene menzionata la cappella musicale durante il funerale di un vescovo risale al 10 dicembre del 1663. In quell’anno morì il vescovo fra Michele Giovanni Balaguer Camarosa le cui esequie solenni vennero fatte alla parrocchiale di San Paolo Naufrago a Valletta.

141. ACM, Misc. 249 c. 159v. Da un altro resoconto incluso in un altro ceremoniale veniamo a conoscenza del fatto in seguito alla sua incoronazione “l’Em.za sua fece coronar la funzione con una cantata, e musica de’ migliori virtuosi del Paese nella maggior Sala di Palazzo splendidam.te parata con Damaschi, molti lampadari di cristallo, specchi, e lustrini, di modo che faceva di se vaghissima veduta”. ACM, Misc. 146, 43-45.

142. ACM, Misc. 252.

143. ACM, Misc. 252, p. 12.

144. ACM, Misc. 249, 77v.

145. Probabilmente si tratta della pratica dell’alternatim.

Nel resoconto si riferisce ad un pagamento di tre scudi effettuato al maestro di cappella per quei musici che erano intervenuti alle esequie tenutesi a Valletta¹⁴⁶. Nello stesso volume troviamo un’interessante descrizione del ceremoniale funebre per il vescovo fra Giacomo Cannaves (1721). In questa occasione venne organizzata una processione a Valletta dalla chiesa di San Paolo Naufrago al palazzo vescovile dove era esposto il corpo del vescovo; qui venne eseguito il “Libera me” dai musici¹⁴⁷. Il cronista continua con la descrizione della celebrazione del funerale nella Cattedrale. Quest’ultima era “vestita tutta di lutto con arme, e feste di morti in tutti i pilastri, organi”. Rispetto agli interventi musicali si specifica che essendo “rinforzata la musica con voci ed istromenti” venne innalzata “in mezzo la chiesa un palco o sia orchestra per la musica della cappella”¹⁴⁸. Probabilmente la medesima operazione venne ripetuta per il funerale del successivo vescovo, fra Gaspare Gori Mancini, celebrato il 22 luglio del 1727. Da un mandato di pagamento sappiamo che vennero dati 32 scudi e 8 tari al maestro don Pietro Gristi per “quattro violinisti, un violoncello, due oboe, due trombe, e corni di caccia, e due voci, che servirono nella Messa di Requiem”¹⁴⁹. Nella descrizione di un’altra funzione funebre, quella relativa al funerale del vescovo fra Paolo Alferan de Bussan, morto nel 1758, si specifica che musici e suonatori furono impegnati anche nel settimo giorno dal funerale durante la messa celebrata dopo nona¹⁵⁰. In questa cerimonia intervennero un soprano, un contralto, un tenore, sei violini, un violoncello, due trombe e fagotto¹⁵¹.

Celebrazioni solenni riguardavano anche alti dignitari appartenenti all’Ordine Gerosolimitano. Nel resoconto sul funerale del monsignor priore della chiesa di San Giovanni fra Melchior Alferan de Bussan¹⁵², avvenuta il 13 dicembre 1734, si decise di celebrare il solenne funerale a San Paolo Naufrago a Valletta il 20 dicembre. In questa occasione si affidò la musica al maestro di cappella della Cattedrale col compito di scegliere le migliori voci e strumentisti. Interessante la “strategica” disposizione dell’orchestra per la quale venne fabbricato il palco “sotto il balcone dell’organo”¹⁵³ in modo tale “che fosse unita collo stesso balcone per poter dominare tutta la musica”¹⁵⁴. Nel descrivere quest’ultima, condotta dal maestro di cappella della

146. In verità il cronista cita il pagamento dei 3 scudi effettuato “alli musici della Valletta che anno servito nell’esequie”. Si tratta forse dei musici della chiesa di San Giovanni. Battista. ACM, Misc. 169, p. 333.

147. Cfr. ACM, Misc. 249, 85r.

148. ACM, Misc. 249, 88r.

149. ACM, Dep. 8, 247r.

150. ACM, Misc. 249, 88r.

151. ACM, Dep. 17, 269. In un resoconto della riunione capitolare del 2 luglio del 1758 si descrivono le celebrazioni funebri per il vescovo. ACM, Reg. Del. Cap. 8, p. 238-9.

152. Suo zio era il vescovo di Malta fra Paolo Alferan de Bussan.

153. Disposto esattamente al di sopra del portone principale. ACM, Misc. 252, p. 269.

154. ACM, Misc. 252, p. 269.

Cattedrale don Pietro Gristi, il cronista afferma che “fu sontuosissima con concerto ed armonia luttuosa con otto voci, cioè due soprani, due contralti, due tenori, due bassi, otto violini, un violoncello, un contrabbasso, un fagotto, due corni caccia, una tromba un oboe due flauti¹⁵⁵. Un organico molto ricco se confrontato con altre occasioni simili. Benché non sia pervenuta alcuna musica del Gristi per tale organico, si evince che si trattò di musica per doppio coro come lo conferma un’ulteriore descrizione in cui si descrive che “la musica fu eccellente, e per la composizione, e per la multiplicità dell’strumenti essendo divisa in due cori”¹⁵⁶. Una seconda celebrazione venne fatta il 14 gennaio del 1735 nella Cattedrale con musica rinforzata di voci e strumenti¹⁵⁷.

Riguardo ai funerali dei gran maestri, l’unico riferimento alla musica riguarda quello di fra Manoel de Vilhena, celebrato dal vescovo il 14 gennaio del 1737. Durante la messa venne utilizzata la cappella della Cattedrale “rinforza[ta] con altre voci, e con instromenti ex omni generi”¹⁵⁸. Molto parche anche le informazioni di carattere musicale riguardanti i funerali per i reali. Nel 1765, in occasione del funerale dell’imperatore del Sacro Romano Impero, Francesco I, “i musici nell’organo cantorno (sic) il responsorio a Subvenite Sancti Dei”¹⁵⁹ seguito più tardi dal canto del secondo responsorio “Qui Lazarum”¹⁶⁰. I rinforzi utilizzati per questa occasione furono limitati a due violini e due corni da caccia¹⁶¹. Non è improbabile che nella suddetta occasione fosse eseguita proprio la messa *Messa à cinque voci con stromenti non obligati per la Commemorazione di tutti i Morti* composta da Benigno Zerafa nello stesso anno¹⁶². Il secondo esempio riguarda l’imperatore Leopoldo II il cui funerale venne celebrato in Cattedrale il 15 maggio del 1792 con cinque violinisti, due oboi, due corni da caccia, fagotto, violoncello¹⁶³. Dal resoconto della riunione capitolare tenutasi il 6 maggio dello stesso anno, sappiamo che fu proprio la messa di requiem composta da Francesco Azzopardi nel 1792¹⁶⁴.

E’ chiaro che i diversi momenti liturgici che caratterizzavano le esequie, dall’*Elevationem cadaveris* alla messa, erano accompagnati da diverse espressioni

155. ACM, Misc. 252, p. 274.

156. ACM, Misc. 252, p. 283. Cfr. stesso resoconto in ACM, Misc. 430, 32 e Misc. 21, 103r.

157. ACM, Misc. 252, p. 277.

158. ACM, Misc. 252, p. 529.

159. ACM, Misc. 252, p. 643.

160. ACM, Misc. 252, p. 644.

161. ACM, Dep. 21, 337r-338r; Reg. Del. Cap. 9, p. 253.

162. ACM, Mus. Ms. 256.

163. ACM, Dep. 36, 27r.

164. ACM, Mus. Ms. 355. Cfr. ACM, Reg. Del. Cap. 12, 301v-303r. Un’edizione della suddetta messa di requiem si trova in Frederick Aquilina, *Mass for the Dead (1792) by Francesco Azzopardi 1748-1809*, BA (Hons.) tesi, (Faculty of Arts, University of Malta, 1993).

musicali. Se infatti la messa prevedeva quasi sempre rinforzi di musici e strumenti, di cui abbiamo ampia testimonianza, altri momenti dell'ufficio erano caratterizzati da interventi musicali più modesti. Come nell'esempio appena citato, i responsori da cantarsi *in exequiis* e durante l'*officium defunctorum* venivano cantati dai musici sull'organo, presumibilmente senza l'accompagnamento di strumenti. Ciò comunque non significa che gli strumenti non venissero usati anche in queste occasioni come dimostrano alcuni cicli responsoriali pervenutici di Francesco Azopardi che prevedono voci e orchestra¹⁶⁵.

Come per i reali anche per i funerali dei pontefici si sono reperite pochissime informazioni di carattere musicale. Un commento lo abbiamo riguardo al funerale di Clemente XII (7 febbraio 1740) celebrato il 30 marzo in messa cantata “con musica luttuosa”¹⁶⁶. Da un altro resoconto sappiamo inoltre che “la messa fu servita dal coro di musici senza essersi portata veruna voce ed instrumento forastieri, il Dies irae fu tutto cantato da musici”¹⁶⁷. Qualche idea sul tipo di musiche eseguite in queste occasioni ce la fornisce la messa a cinque voci e orchestra di Benigno Zerafa del 1765 summenzionata¹⁶⁸. Il titolo riporta l’indicazione *con stromenti non obligati* che fa intendere che un impiego ad libitum degli strumenti. Lo strumentale previsto è ciononostante abbastanza nutrito, vedendo impegnati violini, oboi, corni da caccia, una tromba, contrabbasso ed organo. Un organico che poteva essere coperto senza il ricorso ai rinforzi esterni.

Un speciale trattamento veniva riservato anche in caso di morte di canonici appartenenti al Capitolo della Cattedrale e altre autorità ecclesiastiche. Testimonianze sull'intervento della cappella risalgono al giugno del 1687 quando per il funerale del canonico don Mattiolo Xiberras vennero spesi cinque scudi per l'intervento di cappellani corali, musici e chierici nonché due tari per il trasporto del basso di viola¹⁶⁹. Nel settembre dello stesso anno, i musici e i cappellani intervennero al funerale del canonico Desaijn¹⁷⁰. Nel dicembre del 1705, in occasione della morte del vicario generale l'arcidiacono don Antonio Cauchi venne portata la salma a Valletta e qui intervennero i musici della Cattedrale con il canto del responsorio “Libera me domine”¹⁷¹. La cappella musicale interveniva infine anche in quei funerali in cui moriva un parente stretto di qualche canonico. Il Capitolo, d'abitudine, accompagnava la famiglia del defunto nella processione funebre¹⁷². Si ricorda in proposito il funerale

165. ACM, Mus. Ms. 570a-b, 571, 572.

166. ACM, Misc. 252, p. 21.

167. ACM, Misc. 170, p. 1053.

168. ACM, Mus. Ms. 256.

169. ACM, Misc. 169, p. 946.

170. ACM, Misc. 169, p. 951.

171. ACM, Misc. 170, p. 153.

172. ACM, Misc. 170, p. 177.

il 15 novembre del 1707 per la morte di Antonietta, sorella del cantore don Cesare Camilleri. I musici intervenuti per l'occasione cantarono il salmo “Miserere, cantandolo alternativamente per tutta la strada”¹⁷³. Anche qui si trattò probabilmente di canto in *alternatim* tra versetti in canto figurato e versetti in gregoriano.

In conclusione a questa panoramica sui rapporti tra musica, ceremoniali e festività non si possono dimenticare gli eventi politici di particolare rilevanza che venivano quasi sempre celebrati alla Cattedrale con il tradizionale canto del “Te deum”. Due sono gli esempi pervenutici, il primo riguardante la celebrazione per la pace tra Spagna e Francia (Pace dei Pirenei, 1659). Il resoconto, tratto da uno dei *Giornali della Santa Chiesa Cattedrale* ci rivela che nel “1660 per la pace fra la Francia e Spagna si fecero gran allegrezze al 1 mag[gio] e nell'albergo di Francia fu fatta una machina con pitture et elogi et una fontana di vino per tre giorni. a i 2 fu fatto un sermone sopra la pace da Mons.r Bueno Priore e si cantò il Te deum in S. Gio(vanni)i.”¹⁷⁴ Sebbene il passo non rivelи con chiarezza quale sia stato il ruolo della Cattedrale - sembrerebbe piuttosto trattarsi di celebrazioni organizzate dai Cavalieri francesi dell’Ordine - fornisce comunque un’interessante testimonianza sull’utilizzo di apparati scenici molto in voga nell’epoca barocca. Il secondo esempio riguarda la celebrazione di ringraziamento per il re di Francia Luigi XV uscito illeso dall’attacco; probabilmente si trattò di uno degli episodi che caratterizzano la “guerra dei sette anni” contro l’Inghilterra alleata con l’Austria. In tale occasione, l’8 marzo del 1757, venne cantato il “Te deum”¹⁷⁵.

CONCLUSIONE

Gli episodi descritti mostrano in maniera evidente come l’elemento musicale, perfettamente integrato all’interno della liturgia costituisse uno dei momenti centrali del momento festivo. Si è visto anche che l’attività musicale non era esclusivo appannaggio della cappella della cattedrale. I musici di “rinforzo” provenivano generalmente da altre cappelle locali o erano attivi nel Teatro Manoel. Si è constatato, infine, anche la presenza di un’intensa attività musicale collaterale extra-liturgica, caratterizzata dall’esecuzione di sinfonie e serenate notturne eseguite nella città di Mdina e musiche accompagnanti i tornei e così via. Tutto ciò, arricchito dallo sfarzo di elementi quali gli apparati effimeri, le “luminarie” e così via, ci permette di capire come l’elemento sonoro (musica) e visivo (apparato scenico), combinati da una sapiente regia, contribuissero insieme a marcare con la loro “multimediale” presenza l’eccezionalità dell’evento celebrato. Ecco, dunque, che la “festa” diviene l’occasione per eccellenza, il momento *clou* in cui poter politico e/o ecclesiastico trovano la loro maggiore affermazione grazie proprio all’utilizzo della musica quale “ornamento più festevole delle sagre funzioni”.

173. ACM, Misc. 170, 177.

174. ACM, Misc. 275, 10v.

175. ACM, Misc. 252, p. 663.