

In: Villanella, Napolitana, Canzonetta.
Vibo Valentia 1999.
(eds. M. P. Borsetta, A. Pugliese)

GREGORIO TURINI E IL SUO *PRIMO LIBRO DE CANZONETTE*
A QUATTRO VOCI (1597)*

di
MICHAELA ŽÁČKOVÁ ROSSI

Nel 1583 l'imperatore Rodolfo II decide di lasciare la sede tradizionale asburgica di Vienna e di trasferirsi a Praga. Insieme alla corte imperiale arriva nella nuova città residenziale anche la cappella musicale dell'imperatore di cui fanno parte musicisti di diverse nazionalità: tedeschi, fiamminghi, spagnoli e italiani. Nel 1582, quindi un anno prima del trasferimento, il corpo musicale imperiale contava quarantasei membri: un maestro di cappella, ventitre cantanti, due strumentisti e venti trombettieri. Questi ultimi appartenevano però dal punto di vista amministrativo alla così detta *Hofstall*, cioè alla Stalla Imperiale. Nel 1594, nel periodo del pieno splendore, la cappella musicale aveva ben settantaquattro membri, di cui ventotto cantanti, sette strumentisti e ventisette trombettieri.¹ Già l'imperatore Massimiliano II, padre di Rodolfo II, faceva venire la maggior parte dei suoi trombettieri da Brescia ed è proprio di Brescia il protagonista del presente contributo: Gregorio Turini, cantante, trombettiere e compositore imperiale.

È possibile dividere la letteratura dedicata alla musica della corte di Rodolfo II in due periodi cronologici: 1) gli studi, gli articoli e le monografie con elenchi di musicisti² del periodo tra la fine del secolo scorso e la seconda guerra mondiale; 2) i risultati delle ricerche più recenti relative alla problematica rodolfina, rispecchianti il nuovo interesse degli anni ottanta e novanta per tutte le materie artistiche e storiche. Lo testimoniano anche due grandi mostre su questo argomento, *Praga attorno al 1600*,

* Ringrazio Piero Gargiulo per l'attenta lettura e i suggerimenti dedicati alla redazione del presente articolo, che, basato sulle ricerche svolte per la tesi di laurea (Università di Praga, 1996, relatore prof. Jaromir Černý), riproduce con qualche adeguamento alla veste editoriale il testo della relazione presentata al «Quarto Convegno Annuale» della Società Italiana di Musicologia, Firenze, 28-30 novembre 1997. Ulteriori ringraziamenti esprimo ad Annunziato Pugliese per l'opportunità offertami di pubblicare l'articolo nel presente volume e, per le segnalazioni sui testi poetici, a Bruno Brizi, Antonio Vassalli, Elio Durante e Anna Martellotti.

¹ JAN KOUBA, *Od husitství do Bílé hory (1420-1620)*, in *Hudba v českých dějinách*, Praha, Editio Supraphon, 1989, pp. 83-146: 104-105.

² LEOPOLD KÖCHEL, *Die kaiserliche Hofmusikkapelle*, in *Wien von 1543 bis 1867*, Wien, 1869; ALBERT SMIJERS, *Die Kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543-1619*, «Studien zur Musikwissenschaft» VI, 1919, pp. 139-186, VII, 1920, pp. 102-142, VIII, 1921, pp. 176-206, IX, 1922, pp. 43-81.

svoltasi nel 1987 in Germania³ e un secondo progetto, enorme per il materiale raccolto, con il titolo *Rodolfo II e Praga* organizzato nel 1997, a Praga appunto.

La musicologia non ha comunque a disposizione (a differenza della storia dell'arte) ancora nessuna sintesi moderna riguardante l'argomento. Unica eccezione è la monografia di Carmelo P. Comberiati⁴ sulla produzione sacra dei musicisti alla corte rodolfina. In ogni caso, esiste una grande quantità di contributi parziali al riguardo.⁵ Le ricerche si incentrano spesso sui personaggi principali della cappella musicale (Philippe de Monte e Jacob Regnart). Vengono un po' tralasciati i destini degli altri musicisti della corte, tra i quali potremmo citare Carl Luython, Alessandro Orologio, Camillo Zanotti, Vincenzo Neriti. Eppure solo con la maggior conoscenza di questi ultimi potremo capire meglio il contesto della musica così detta rodolfina. Sono da segnalare in ogni modo dei progetti in corso che dovrebbero in parte rimediare a questa situazione: Franco Colussi⁶ sta curando l'edizione dell'opera omnia di Orologio, Giulia Vannoni si occupa delle musiche di Zanotti, in diversi paesi nascono tesi di laurea sui singoli compositori rodolfini. Scopo del presente contributo è appunto quello di riportare alla luce alcuni dei fatti biografici e musicali relativi a uno di questi compositori, Gregorio Turini. Non è altro che un episodio, in un filone di studi dedicati ai compositori rodolfini meno conosciuti, che ha lo scopo di ridare lustro ad un patrimonio musicale dimenticato.

I dizionari musicali riportano solo poche informazioni relative alla vita e all'opera di Turini, ricorrendo alle notizie della letteratura elogiativa bresciana seicentesca e ottocentesca⁷. I dati fin qui conosciuti sono i seguenti: nacque attorno al 1560 a Brescia, studiò con Giovanni Contino, servì in varie corti italiane, dalle quali passò alla corte imperiale di Rodolfo II. Qui morì attorno al 1600. Per approfondire le nostre conoscenze su

³ *Prag um 1600, Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren, Luca Verlag, 1988, 2 vol.

⁴ CARMELO PETER COMBERIATI, *Late Renaissance Music at the Habsburg Court. Polyphonic Settings of the Mass Ordinary at the Court of Rudolf II (1576-1612)*, New York - London - Paris - Montreux - Tokyo, Gordon and Breach Science Publishers, 1987.

⁵ ROBERT LINDELL, *Filippo di Montes Widmungen an Kaiser Rudolf II. Dokumente einer Krise?*, in *Festschrift O. Wessely*, Tutzing, Hans Schneider, 1982, pp. 407-415; ID., *Die Briefe Filippo di Montes*, «Studien zur Musikwissenschaft», XXXIX, 1988, pp. 37-54; ID., *Hudební život na dvoře Rudolfa II.*, «Hudební věda» XXVI, 1989, n. 2, pp. 99-111; ID., *Music at the Court of Emperor Matthias*, «Hudební věda» XXVI, 1990, n. 4, pp. 293-298; ID., *Relations between musicians and artists at the court of Rudolf II*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, «Wien», LXXXV-LXXXVI, 1989/90, pp. 79-88.

⁶ *Alessandro Orologio (ca. 1555-1633). Opera omnia*, a cura di Franco Colussi, Udine, Pizzicato Edizioni musicali, 1992.

⁷ OTTAVIO ROSSI, *Elogi storici di Bresciani illustri*, Brescia, Fontana, 1620, pp. 496-497; ILLUMINATO CALZAVACCA, *Universitas Heroum urbis Brixiae Literis et Armis Nulli secunda*, Brescia, Rizzardi, 1654, p. 49; LEONARDO COZZANDO, *Vago e curioso ristretto profano e sagro dell'istoria bresciana*, Brescia, Rizzardi, 1694, p. 247; ID., *Libreria bresciana*, Brescia, Rizzardi, 1694, p. 145; FRANCESCO GAMBARA, *Ragionamenti di cose patrie ad uso della gioventù*, Brescia, Tipografia Venturini, 1839-40, Vol. IV., p. 57; ANDREA VALENTINI, *Musicisti bresciani ed il teatro grande*, Brescia, Tipografia e libreria Queriniana, 1894, p. 105.

questo compositore si è dovuto quindi ricorrere alle fonti di diversi archivi italiani e boemi e soprattutto ai libri dei conti imperiali custoditi nel viennese *Hofkammerarchiv*.

Per quanto riguarda la data di nascita del compositore bresciano, nel 1993 Tiziana Porteri, nella sua tesi di laurea cremonese, mise in evidenza una fonte importante che da parte dei biografi rimase per molto tempo inosservata. Si tratta degli appunti di Giovanni Bignami relativi alle sue ricerche negli archivi bresciani e più tardi pubblicati sotto il titolo *Enciclopedia dei musicisti bresciani*.⁸ Nella voce dedicata a Turini Bignami cita la polizza d'estimo fatta nel 1568 da Francesco Turini, qualificato come «cotonador di panni al Carmine»: oltre ai beni della famiglia egli dichiara di avere sei figli tra i quali il quindicenne Gregorio. È possibile quindi collocare la data di nascita del compositore attorno al 1553, retrodatando di sette anni la data fin qui acquisita e comprovando altri eventi biografici conosciuti, come gli studi giovanili condotti sotto la guida di Giovanni Contino insieme ad altri allievi bresciani (Luca Marenzio e Lelio Bertani).⁹ Turini rimase in Italia ancora per qualche tempo dopo gli studi, come risulta dall'osservazione di Leonardo Cozzando il quale scrive che il musicista passò alla corte di Rodolfo II solo «... dopo haver serviti molti gran Prencipi in Italia ...».¹⁰ Purtroppo fino ad oggi non ci è noto a quali corti si riferisca.

Quando passò alla corte imperiale? Leopold Köchel nel suo meritevole elenco dei membri della cappella imperiale tra il 1543 e il 1867¹¹ (scritto nella seconda metà del secolo scorso ma per certi aspetti non superato) cita Turini solo negli anni 1582-1584 con lo stipendio di quindici *gulden*. Le altre fonti però testimoniano la presenza del musicista presso la corte anche negli anni successivi: 1) dalla descrizione delle diete imperiali di Peter Fleischmann¹² sappiamo che sia nel 1582 ad Augsburg che nel 1594 a Ratisbona Turini fece parte della corte dell'Imperatore; 2) in un'altra polizza d'estimo, riscoperta dal già citato Bignami, Giovanni Turini dichiara nel 1588 che il fratello Gregorio «sta alla corte di Praga»;¹³ 3) lo stesso Gregorio nei fronte-

⁸ GIOVANNI BIGNAMI, *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, Milano, 1963, ristampa Brescia, Fondazione civiltà bresciana, 1985, pp. 240-241.

⁹ DON HARRÁN, *Giovanni Contino* (ca. 1513 - ca. 1574), in *The New Grove*, vol. 4, pp. 684-685; ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, vol. 3, Leipzig 1900, pp. 38-39; PAOLO GUERRINI, *Giovanni Contino di Brescia*, «Note d'archivio», 1, 1924, pp. 130-142.

¹⁰ LEONARDO COZZANDO, *Libreria Bresciana ...*, cit., vol. 1, p. 145.

¹¹ LEOPOLD KÖCHEL, *Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, «Wien», 1869, p. 52 (parte 1577-1600), Geiger oder Musici (Kammermusici): «Gregor Turini (15 fl.) I.Sept. 1582 - 1584».

¹² PETER FLEISCHMANN, *Description des Reichtages zu Augsburg im J. 1582*, p. 63 (Sächsische Landesbibliothek, Dresda - coll. Hist.Germ. B 161). Il nome di Turini è riportato qui come «Gregori Dorini». ID., *Kurtze und eigentliche Beschreibung des zu Regensburg in diesem 94. Jahr gehaltenen Reichstag*, Regensburg 1594 (Sächsische Landesbibliothek, Dresda - coll. Hist.Germ. B 166, s.Kiv^v). Cito da GERHARD PIETZSCH, *Zur Musikkapelle Kaiser Rudolf II.*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft» 16, 1934, pp. 171-176, che non dà le note editoriali.

¹³ GIOVANNI BIGNAMI, *Enciclopedia ...*, cit., p. 241.

spizi delle sue raccolte del 1589, 1590 e 1597 riporta dietro al nome il titolo «Musicista della Sua Maestà Cesarea». Queste varie testimonianze praticamente escludono che Turini potesse essere presente e pagato presso la corte imperiale solamente negli anni 1582-84, come risulta dall'elenco di Köchel sulla base dei libri di conti imperiali depositati a Vienna. È stato quindi necessario ritornare alla fonte principale e rivedere questi libri, i così detti *Hofzahlamtsbücher* forniti in ogni volume di un registro di nomi che facilita molto la ricerca. Per il periodo che a noi interessa, mancano purtroppo i volumi relativi agli anni 1578, 1579 e 1580.

Il volume precedente ai tre persi, cioè quello del 1577 non riporta il nome di Turini, ma già nella filza del 1581 lo troviamo citato. Il compositore ricevette la paga di 180 *gulden* per il periodo di sette mesi a partire dal primo giugno del 1580. È molto importante la nota *ut supra* a lato di questa voce, poiché ci segnala la pagina del volume precedente (quello del 1580, non conservato) sulla quale si trovava un'altra voce con il pagamento al trombettiere. Questa nota conferma dunque che Turini dovette passare alla corte di Rodolfo II sicuramente prima del 1 giugno 1580. Dal 1581 troviamo il nome del musicista documentato ininterrottamente fino al 1596: il 12 dicembre di quell'anno Turini avrebbe firmato una quietanza, come risulta dalla registrazione. Assente dal volume del 1597, Turini è citato nella filza del 1598 come beneficiario di un pagamento supplementare per il periodo 24 - 30 Novembre 1596: il documento specifica che dopo quella data il musicista morì. Questo pagamento supplementare, insieme a quello per i vestiti (*Klaidgeld*) e il premio annuale per ogni anno nuovo (*Neujahrgeld*) fu consegnato alla famiglia di Turini tramite Domenico Gentili, un altro trombettiere imperiale. Il premio annuale ci permette di stabilire con precisione l'anno in cui Turini passò alla corte rodolfina. La cifra di 1 *gulden* e 30 *kreuzer* non gli è mai stata pagata e quindi nel 1598 Gentili ricevette, per la vedova di Turini, una somma cumulativa di 25 *gulden* e 30 *kreuzer* per diciassette anni di servizio. Se il musicista morì alla fine del 1596 dovette passare alla corte nel 1579 circa, quando aveva 26 anni e la corte asburgica risiedeva ancora a Vienna.

I libri di conti imperiali riportano altre testimonianze su Gregorio Turini (paghe straordinarie avute dall'imperatore o da altri personaggi). Da questi libri veniamo a conoscenza che Turini fu anche insegnante di giovani trombettieri, i quali più tardi passavano al servizio regolare. Gli *Hofzahlamtsbücher* sono quindi la fonte primaria per la nostra conoscenza sui musicisti e sulle loro attività presso la corte asburgica. Turini fu, secondo le testimonianze di alcuni suoi biografi seicenteschi, in grande stima sia da parte dell'imperatore che dei suoi contemporanei. Calzavacca scrisse di lui: «Buccinator mirabilis, cujus dulcedinem tota Ridulfi aula confidebatur Imperatoris».¹⁴

¹⁴ ILLUMINATO CALZAVACCA, *Universitas Heroum urbis* ..., cit., p. 49, cito da GIOVANNI BIGNAMI, *Enciclopedia* ..., cit., p. 240.

Concludendo qui la parte riservata alle notizie archivistiche, provo adesso a tracciare un profilo di Turini compositore. Ci sono pervenute tre raccolte a stampa delle sue opere vocali. La prima del 1589 contiene pezzi sacri latini, le altre due profane del 1590 e 1597 contengono rispettivamente *lieder* tedeschi e canzonette italiane.

I. *Cantiones admodum devotae, cum aliquot psalmis davidicis, in ecclesia Dei decantandis, ad quatuor aequales voces compositae. per Gregorium Turinum brixiansem, s. C. M. Rodolphi II. Musicum.* [marca tipografica] Venetijs Apud Angelum Gardanum. 1589.

Questa raccolta è stata dedicata ad Antonio Abondio, insigne medagliere e ceroplasta della corte rodolfina. Si tratta dunque di una rara dedica *inter pares*.¹⁵ Robert Lindell ha studiato le circostanze nelle quali essa è nata, in relazione alla Confraternitas Corporis Christi in Aula Cesarea.¹⁶ Egli sostiene che le *Cantiones* latine di Turini potrebbero, similmente alle raccolte degli altri compositori rodolfini del periodo tra il 1580 ed il 1600, avere qualche attinenza con le attività della Confraternitas,¹⁷ fondata da Maria d'Asburgo, madre di Rodolfo II, come eredità religiosa al figlio prima che la regina tornasse nel 1582 in Spagna.

II. *Neue liebliche Teutsche Lieder mit vier Stimmen nach Art der Welschen Villanellen. Durch Gregorium Turinum Bressanum, Röm. Kei. Maie. Musicum. Mit Röm. Key. Maie. Freyheit nit nach zu trucken. Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharina Gerlachin, 1590.*

La raccolta di *Neue liebliche Teutsche Lieder* a quattro voci, composte secondo il modello delle villanelle italiane, fu dedicata da Turini a Hans Fugger,¹⁸ membro della ricca famiglia finanziaria tedesca. I Fugger erano conosciuti in tutta l'Europa come sostenitori dell'arte e in modo particolare della musica. Oltre a Turini, dedicarono le loro opere a Hans Fugger anche Orlando di Lasso, Charles Luython, Johannes Eccard, Philippe de Monte e Orazio Vecchi.¹⁹

¹⁵ Le dediche *inter pares* tra gli artisti non sono molto comuni. Come altro esempio possiamo citare l'unico libro di mottetti a quattro voci che Tiburzio Massaino dedicò nel 1592 a Philippe de Monte (cfr. ROBERT LINDELL, *Relations ...*, cit., p. 84).

¹⁶ ROBERT LINDELL, *Relations ...*, cit., pp. 80-88.

¹⁷ Mi riferisco a MATTEO FLECHA, *Divinarum Completarium* del 1581; VINCENZO NERITI, *Libro dei Magnificat* del 1593; PHILIPPE DE MONTE, *Libro dei mottetti a quattro voci* del 1596.

¹⁸ ALBERT QUANTZ, *Die Musikwerke der kgl. Universitätsbibliothek in Göttingen*, Kassel, 1950, p. 39, n. 131 - «Widm. an Hans Fugger, Freyherrn von Kirchberg u. Weissenhorn».

¹⁹ ORLANDO DI LASSO, *Sex cantiones latinae ...* (1573), JOHANNES ECCARD, *Neue deutsche Lieder ...* (1578); l'organista rodolfino, CHARLES LUYTHON, *Il primo libro de madrigali a cinque voci ...* (1582); il maestro di cappella imperiale, PHILIPPE DE MONTE, *Il primo libro de madrigali spirituali ...* (1583) e ORAZIO VECCHI, *Selva di varia ricreatione ...* (1590).

Gregorio Turini annotò nella sua dedica le varie opportunità che lo videro suonare con gli altri musicisti imperiali davanti al banchiere nel corso della dieta imperiale del 1582 ad Augsburg, e la disponibilità con la quale lui stesso fu accolto dal mecenate. Per riconoscenza Turini dedicò a Fugger la raccolta delle canzoni tedesche scritte nella «nuova maniera di villanelle»²⁰ come specifica la dedica.

Il genere delle canzoni tedesche scritte alla maniera delle villanelle e canzonette italiane divenne di moda in Europa centrale a partire dagli anni settanta del sedicesimo secolo. Jacob Regnart, vicemaestro della cappella rodolfina, ne pubblicò diverse. La sua prima raccolta del genere è del 1574 e quindi non possiamo essere d'accordo con alcune ipotesi che vedono Gregorio Turini come introduttore di questo nuovo genere in Europa centrale²¹.

III. *Il primo Libro de Canzonette a quatro Voci, di Gregorio Tvrini, musico della sacra cesarea maesta, dell'Imperatore Rodolfo Secondo. Novamente composte & date in luce. / Norimbergae excudebat Paulus Kaufmann. 1597.*

La raccolta delle canzonette italiane a quattro voci uscì a Norimberga nel 1597 e porta la dedica a Petr Vok di Rožmberk, ultimo membro di una importante famiglia nobile boema. Il testo della dedica è un convenzionale augurio per il Nuovo anno. Non è datata ma considerando che la raccolta fu pubblicata nel 1597, è chiaro che la dedica fu scritta poco prima della morte del compositore avvenuta, come è stato detto, alla fine del 1596. Le canzonette, villanelle e canzoni tedesche alla maniera italiana furono molto diffuse anche tra i compositori della corte praghese. Le venti canzonette di Turini appartengono al periodo del pieno splendore di questo genere.

Per quanto riguarda i testi delle composizioni è stato possibile individuare solamente l'autore di *Così cari e begl'occhi* in Livio Celiano (ossia il benedettino Don Angelo Grillo). Dei venti componimenti – ma quindici effettivi – sette sono stati precedentemente musicati da altri autori, rodolfini e non (vedi tabella), con numerose varianti testuali; si tratta di testi d'amore tipici per il genere della canzonetta, di provenienza probabilmente settentrionale, che ruotano intorno alle tematiche del

²⁰ Turini ci mise un po' di tempo ... esattamente 8 anni, per dimostrare al mecenate la sua gratitudine. Questo fatto lo possiamo probabilmente mettere in relazione con la difficile situazione economica nella quale si trovò Turini dopo la nascita del figlio Francesco, nato a Praga attorno al 1589 (nello stesso periodo l'imperatore Rodolfo II concesse a Turini l'unico pagamento straordinario di 116 *gulden* e quaranta *kreuzer*). Charles Luython fu più veloce: dedicò la sua raccolta a Fugger solo dieci giorni dopo la conclusione della dieta (30 settembre 1582).

²¹ TIZIANA PORTERI, *La canzonetta a Brescia ...*, cit., p. 81; MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, *Le villanelle e la loro diffusione in Italia e all'estero*, in Luca Marenzio - *musicista europeo*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1990, p. 134. Rosa Barezzani comunque sostiene che il contrappunto delle *Neue teutsche Lieder* di Turini è scolastico e mostra segni di alcune licenze.

madrigale in stile e connotazioni popolesche. Tutti i testi sono intonati come composizioni di un'unica strofa; i testi articolati in più strofe vengono suddivisi in più brani: quello della canzonetta *Ma che dich'io* non è altro che la seconda strofa di *Poi che disposta sei*; i testi di *L'odor diletto porge*, *L'ardir e L'ardor mio*, *Dunque bella guerriera*, ripropongono, rispettivamente la seconda, terza e quarta strofa di *Le rose, fronde e fiori*; quello di *Ahi ch'in pensavi veggio* utilizzata la seconda strofa di *O alma che farai*.

Per un saggio di raffronto con le diverse intonazioni degli stessi testi la scelta ha privilegiato Marenzio (che come Turini fu allievo di Contino) e la sua villanella *Le rose, fronde e fiori*. Nel brano, pubblicato nel *Primo libro delle villanelle a tre voci* del 1584, il testo si adatta ad una realizzazione musicale che in dodici misure articola i quattro versi in tre parti (versi 1-2 = a, verso 3 = b, verso 4 = c) nella forma :a :b :c (esempio 1). La conduzione delle voci è prevalentemente omoritmica, concedendosi (misure 8-10) ad un'unica sobria fioritura sulle parole finali «odor, ardir, ardore».

Esempio 1: *Le rose, fronde e fiori*, in LUCA MARENZIO, *Il Primo Libro delle Villanelle ... a tre voci* ..., Venezia, Giacomo Vincenzi e Ricciardo Amadino, 1584, p. 20. Edizione moderna a cura di Mario Baroni, Milano, A.M.I.S., 1964, p. 17.

The image displays a musical score for the villanella "Le rose, fronde e fiori" by Luca Marenzio. It consists of two systems of three staves each, representing three voices. The first system covers measures 1 through 10, and the second system covers measures 11 through 12. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. A dashed line above the second system indicates a continuation of the musical line.

System 1 (Measures 1-10):

Le ro - se, fron-de e fio - ri Che mi por - ge - ste, o Clo -
 Le ro - se, fron-de e flo - ri Che mi por - ge - ste, o Clo -
 Le ro - se, fron-de e fio - ri Che mi por - ge - ste, o Clo -

System 2 (Measures 11-12):

ri, Spi - ra - no, cre - scon, man - dan al mio co - re O - dor,
 ri, Spi - ra - no, cre - scon, man - dan al mio co - re O - dor,
 ri, Spi - ra - no, cre - scon, man - dan al mio co - re O - dor,

40

1. 2.

ar - dir, ar - do. re. re.

ar - dir, ar - do. re. re.

ar dir, ar do. re. re.

Turini articola invece il componimento di quattro strofe in altrettante composizioni separate: nella prima, *Le rose fronde e fiori*, si osservano le più evidenti somiglianze con Marenzio (es. 2). Nel brano (sedici misure), che come in tutta la raccolta prevede quattro voci (Canto I, Canto II, Alto, Basso, quest'ultimo con estensione di Tenore), il testo è distribuito come in Marenzio in tre parti (versi 1-2 = a, verso 3 = b, verso 4 = c) con la differenza che Turini coinvolge nel secondo ritornello anche la parte b, cioè un :a: :b c:.. Nel prevalere della conduzione omoritmica, anche se con meno rigore rispetto a Marenzio (come rivela l'andamento più dinamico delle voci), risalta l'affinità dei modelli ritmici di entrambe le parti iniziali dei ritornelli (cfr. esempi 1 e 2, ove i tratti sono segnati nelle musiche con una linea tratteggiata): se nel primo ritornello tre voci proseguono omoritmicamente, nel secondo è il Basso che più corrisponde al modello marenziano.

Esempio 2: *Le rose, fronde e fiori*, in GREGORIO TURINI, *Il Primo Libro de Canzonette a quattro voci ...*, Norimberga, Paolo Kaufmann, 1597, p. 7. Trascrizione di Michaela Žáčková Rossi.

1

Canto I
Le ro - se, fron - de e fio - ri Che mi por-

Canto II
Le ro - se, fron - de e fio - ri Che mi por-

Alto

Basso
Le ro - se, fron - de e fio - ri Che mi por-

4

ge - sti_o Clo - ri, ri, Spi - ra - no, cre - scon, man - dan

ge - sti_o Clo - ri, ri, Spi - ra - no, cre - scon, man - dan

Spi - ra - no, cre - scon, man - dan

8

ge - sti_o Clo - ri, ri, Spi - ra - no, cre - scon, man - dan

8

al mi - o co - re O - dor, ar - dir, ar - do - re. O - dor,

al mio co - re O - dor, ar - dir, ar - do - re. O - dor, ar - dir,

al mi - o co - re O - dor, ar - dir, ar - do - re. O - dor, ar -

al mio co - re O - dor, ar - dir, ar - do - re. O - dor, ar -

13

ar - dir, ar - do - re. O - dor, ar - dir, ar - do - re. re. re.

ar - do - re. O - dor, ar - dir, ar - do - re. re. re.

dir, ar - do - re. O - dor, ar - dir, ar - do - re. re. re.

dir, ar - do - re. O - dor, ar - dir, ar - do - re. re. re.

Altri due esempi della raccolta di Turini suggeriscono qualche utile osservazione. Nella canzonetta *Poi che disposta sei* la conduzione vocale è inizialmente omofonica (versi 1-2); sulle parole «gran dolore» (misure 6-8), Turini sfrutta però lo spunto proposto dalla cadenza e propone nei versi successivi alcune suggestive modulazioni armoniche, sviluppando una cellula melodica dell'intervallo semitonale che attraversa tutte le voci (esempio 3).

Esempio 3: *Poiché disposta sei*, in GREGORIO TURINI, *Il Primo Libro di Canzonette a quattro voci* ..., Norimberga, Paolo Kaufmann, 1597, p. 1. Trascrizione di Michaela Žáčková Rossi.

1

Canto I
Canto II
Alto
Basso

Poi che di-spo - sta sei al fin ch'io mo -
Poi che di-spo - sta sei al fin ch'io mo -
Poi che di-spo - sta sei al fin ch'io mo -
Poi che di-spo - sta sei al fin ch'io mo -

Detailed description: This block shows the first system of a four-part vocal setting. It consists of four staves labeled Canto I, Canto II, Alto, and Basso. The music is in a 3/8 time signature with a key signature of one flat (B-flat). A first ending bracket spans the first two measures of each staff. The lyrics are: 'Poi che di-spo - sta sei al fin ch'io mo -'.

4

ra, Mor - rò cru - de - le e'n co - si gran do - lo -
ra, Mor - rò cru - de - le e'n co - si gran do - lo -
ra, Mor - rò cru - de - le e'n co - si gran do - lo -
ra, Mor - rò cru - de - le e'n co - si gran do - lo -

Detailed description: This block shows the second system of the four-part vocal setting, starting at measure 4. It consists of four staves. The lyrics are: 'ra, Mor - rò cru - de - le e'n co - si gran do - lo -'. The music continues with a melodic motif that is semitone-related across the voices.

8

re, Poi che di-spo - sta sei al fin ch'io mo - ra, Mor - rò cru-

re, Poi che di-spo - sta sei al fin ch'io mo - ra, Mor - rò cru-

re, Poi che di-spo - sta sei al fin ch'io mo - ra, Mor - rò cru-

re, Poi che di-spo - sta sei al fin ch'io mo - ra, Mor - rò cru-

13

dele_e'ncò - sì gran do - lo - re, La vi - ta fi - ni -

dele_e'ncò - sì gran do - lo - re, La vi - ta fi - ni -

dele_e'ncò - sì gran do - lo - re, La vi - ta fi - ni - rà,

dele_e'ncò - sì gran do - lo - re, La vi - ta fi - ni - rà,

18

La vi - ta fi - ni - rà, non già l'a - mo - re

rà, La vi - ta fi - ni - rà, non già l'a - mo - re non già l'a -

La vi - ta fi - ni - rà, non già l'a - mo - re non già

La vi - ta fi - ni - rà, non già l'a - mo - re non già

23

non già l'a - mo - re

mo - re La vi - ta fi - ni -

l'a - mo - re La vi - ta fi - ni - rà,

l'a - mo - re La vi - ta fi - ni - rà,

27

La vi - ta fi - ni - rà, non già l'a - mo -

rà, La vi - ta fi - ni - rà, non già l'a - mo -

La vi - ta fi - ni - rà, non già l'a -

La vi - ta fi - ni - rà, non già l'a - mo -

30

re non già l'a - mo - re

re non già l'a - mo re

mo - re non già l'a - mo re

re non già l'a - mo re

La canzonetta *Corrano i spirti erranti* (esempio 4) si apre con un inizio sfalsato, del resto tipico per questa raccolta,²² anticipando l'entrata del Basso rispetto alle altre voci. Da misura 2 la prima sezione (versi 1-3) prosegue con andamento omofonico fino alla cadenza sulle parole «contra sta leggiadra» (misure 7-9), ove il Canto I effettua un passaggio cromatico di indubbia rilevanza; la seconda sezione (verso 4) è caratterizzata invece da una lieve animazione nel Canto II e nell'Alto (con *tacet* del Canto I sulle parole «A l'arm', a l'arma»), insistendo sull'intervallo semitonale fino alla cadenza conclusiva.

Esempio 4: *Corrano i spirti erranti*, in GREGORIO TURINI, *Il Primo Libro di Canzonette a quattro voci ...*, Norimberga, Paolo Kaufmann, 1597, p. 5. Trascrizione di Michaela Žáčková Rossi.

Canto I
Canto II
Alto
Basso

Cor - ra - no _i spir - ti _er - ran

Cor - ra - no _i spir - ti _er - ran

Cor - ra - no _i spir - ti _er - ran

Cor - ra - no _i spir - ti _er - ran

3

ti Dei sven - tu - ra - ti_a man - ti, Per far

ti Dei sven - tu - ra - ti_a - man - ti, Per far

ti Dei sven - tu - ra - ti_a - man - ti, Per far

ti Dei sven - tu - ra - ti_a - man - ti, Per far

²² Turini usa questa apertura in quindici delle venti canzonette.

7

ven-det - ta con - tra sta leg - gia - dra. Cor -

ven-det - ta con - tra sta leg - gia - dra. Cor -

ven-det - ta con - tra sta leg - gia - dra. Cor -

ven-det - ta con - tra sta leg - gia - dra. Cor -

11

ra - no_i spir - ti_er - ran - ti Dei sven - tu - ra - ti_aman -

ra - no_i spir - ti_er - ran - ti Dei sven - tu - ra - ti_a -

ra - no_i spir - ti_er - ran - ti Dei sven - tu - ra - ti_a - man -

ra - no_i spir - ti_er - ran - ti Dei sven - tu - ra - ti_a - man -

14

ti, Per far ven-det - ta con - tra sta leg - gia -

man - ti, Per far ven-det - ta con - tra sta leg - gia -

ti, Per far ven-det - ta con - tra sta leg - gia -

ti, Per far ven-det - ta con - tra sta leg - gia -

18

dra. Al l'ar - m'al l'ar - m'al l'ar - ma, o

dra. Al l'ar - m'al l'ar - m'al l'ar - ma, o

dra Al l'ar - m'al l'ar - m'al l'ar - ma, o

22

del mio co - re la - dra!

del mio co - re la - dra! Al l'ar - m'al l'ar -

del mio co - re la - dra! Al l'ar - m'al l'ar -

del mio co - re la - dra! Al l'ar - m'al l'ar -

26

o del mio co - re la - dra!

m'al l'ar - ma, o del mio co - re la - dra!

m'al l'ar - ma, o del mio co - re la - dra!

m'al l'ar - ma, o del mio co - re la - dra!

Anche dal breve commento analitico qui proposto, pur limitato ai brani esemplificati,²³ può dunque evincersi la sufficiente dignità artistica di Turini: un artigiano di corte (ove l'imperatore Rodolfo II non mancò di rinnovargli consensi e stima per i meriti di strumentista e «trombettiere»),²⁴ cui una seria disciplina didattico-formativa, pur ovviamente debitrice al modello marenziano – così come a un tempo ben distante da Wert e dai primati del suo repertorio canzonettistico – consente di produrre un repertorio non superiore a certo *standard* coevo, ma comunque apprezzabile quale esito di non mediocre talento compositivo.

²³ Manca ancora oggi lo studio della raccolta di musiche sacre (*Cantiones*, 1589) mentre della raccolta di *Neue liebliche Teutsche Lieder mit vier Stimmen nach Art der Welschen Villanellen* (1590) ci sono pervenute solo le parti di soprano, alto e tenore e di conseguenza la mancanza della quarta voce non permette la definizione di un quadro completo della struttura musicale dell'opera.

²⁴ Il figlio Francesco fu, dopo la morte di Turini, spedito alle spese dell'imperatore in Italia, per approfondire a Roma e a Venezia la sua educazione musicale. Dopo il ritorno a Praga Francesco divenne il secondo organista della Corte.

APPENDICE

GREGORIO TURINI, *Il primo Libro de Canzonette a quatro voci...*,
Norimberga, 1597.*Incipit dei testi e riscontri in altri autori.*

<i>Incipit dei testi</i>	Altri autori	Genere	Voci	Edizione
<i>Ahi, ch'in pensarvi veggio</i> [II strofa di <i>O alma, che farai</i>]				
<i>Come puoi tu soffrire</i>	C. Zanotti	Madrigale	5	VE 1589
<i>Corrano i spirti erranti</i>	Ph. De Monte	Madrigale	5	VE 1593
<i>Così cari begl'occhi</i>	L. Zanchi	Madrigale	5	VE 1595
<i>Dal mio bel sole mi convien partire</i>				
<i>Donque, bella guerriera</i> [IV strofa di <i>Le rose, fronde e fiori</i>]	G. Bassano	Canzonetta	4	VE 1587
	F. Comanedo	Canzonetta	3	MI 1602
	G. Costa	Canzonetta	4	VE 1588
	N. Dalla Casa	Madrigale (?)	4	VE 1591
	L. Marenzio	Villanella	3	VE 1584
	G.M. Nanino	Canzonetta	3	VE 1593
	V. Neriti	Canzonetta	4	VE 1595
	A. Orologio	Canzonetta	3	VE 1594
<i>Il dolce foco mi consum' et ardo</i>				
<i>L'ardir e l'ardor mio</i> [III strofa di <i>Le rose, fronde e fiori</i>]	G. Bassano	Canzonetta	4	VE 1587
	F. Comanedo	Canzonetta	3	MI 1602
	G. Costa	Canzonetta	4	VE 1588
	G. Locatelli	Villanella	3	VE 1590
	L. Marenzio	Villanella	3	VE 1584
	G.M. Nanino	Canzonetta	3	VE 1593
	V. Neriti	Canzonetta	4	VE 1595
	A. Orologio	Canzonetta	3	VE 1594
<i>Le rose, fronde e fiori</i>	G. Bassano	Canzonetta	4	VE 1587
	F. Comanedo	Canzonetta	3	MI 1602
	G. Costa	Canzonetta	4	VE 1588
	N. Dalla Casa	Madrigale [?]	4	VE 1591
	G. Locatelli	Villanella	3	VE 1590
	L. Marenzio	Villanella	3	VE 1584
	Th. Morley	Balletto	5	Londra 1595
	G.M. Nanino	Canzonetta	3	VE 1593
	V. Neriti	Canzonetta	4	VE 1595
	A. Orologio	Canzonetta	3	VE 1594
	L. Quinziani	Canzonetta	3	VE 1589
<i>L'odor diletto porge</i> [II strofa di <i>Le rose, fronde e fiori</i>]	G. Bassano	Canzonetta	4	VE 1587
	F. Comanedo	Canzonetta	3	MI 1602
	G. Costa	Canzonetta	4	VE 1588
	N. Dalla Casa	Madrigale (?)	4	VE 1591
	G. Locatelli	Villanella	3	VE 1590
	L. Marenzio	Villanella	3	VE 1584
	G.M. Nanino	Canzonetta	3	VE 1593

	V. Neriti	Canzonetta	4	VE	1595
	A. Orologio	Canzonetta	3	VE	1594
<i>Ma che dich'io che finirà la vita</i> [II strofa di <i>Poi che disposta sei</i>]	V. Neriti	Canzonetta	3	VE	1595
<i>Non cantò mai di Laura o di Beatrice</i> <i>O alma, che farai</i>	G. Ferretti	Canz. alla nap.	5	VE	1585
	G.A. Piccioli	Canzonetta	3	VE	1588
	V. Neriti	Canzonetta	8*	VE	1595
<i>O guerriera d'Amor, che' in tante</i> <i>O vago seno, o morbidetta mano</i> <i>Poi che disposta sei</i>	A. Borsaro	Canzonetta	3	VE	1590
	F. Lauro	Canzonetta	3	VE	1590
	V. Neriti	Canzonetta	4	VE	1595
<i>Poi che'l mio fier destino</i> <i>Se per mirarvi, o dolce anima mia</i>	F. Valesi	Napolitana	3	VE	1587
	P. Venturi	Vill. alla nap.	3	VE	1569
	G. Zappasorgo	Napolitana	3	VE	1571
<i>Speranza del mio core</i> <i>Tibrina, bella Tibrina</i>	O. Vecchi	Canzonetta	3	VE	1594

* Cioè a due cori.

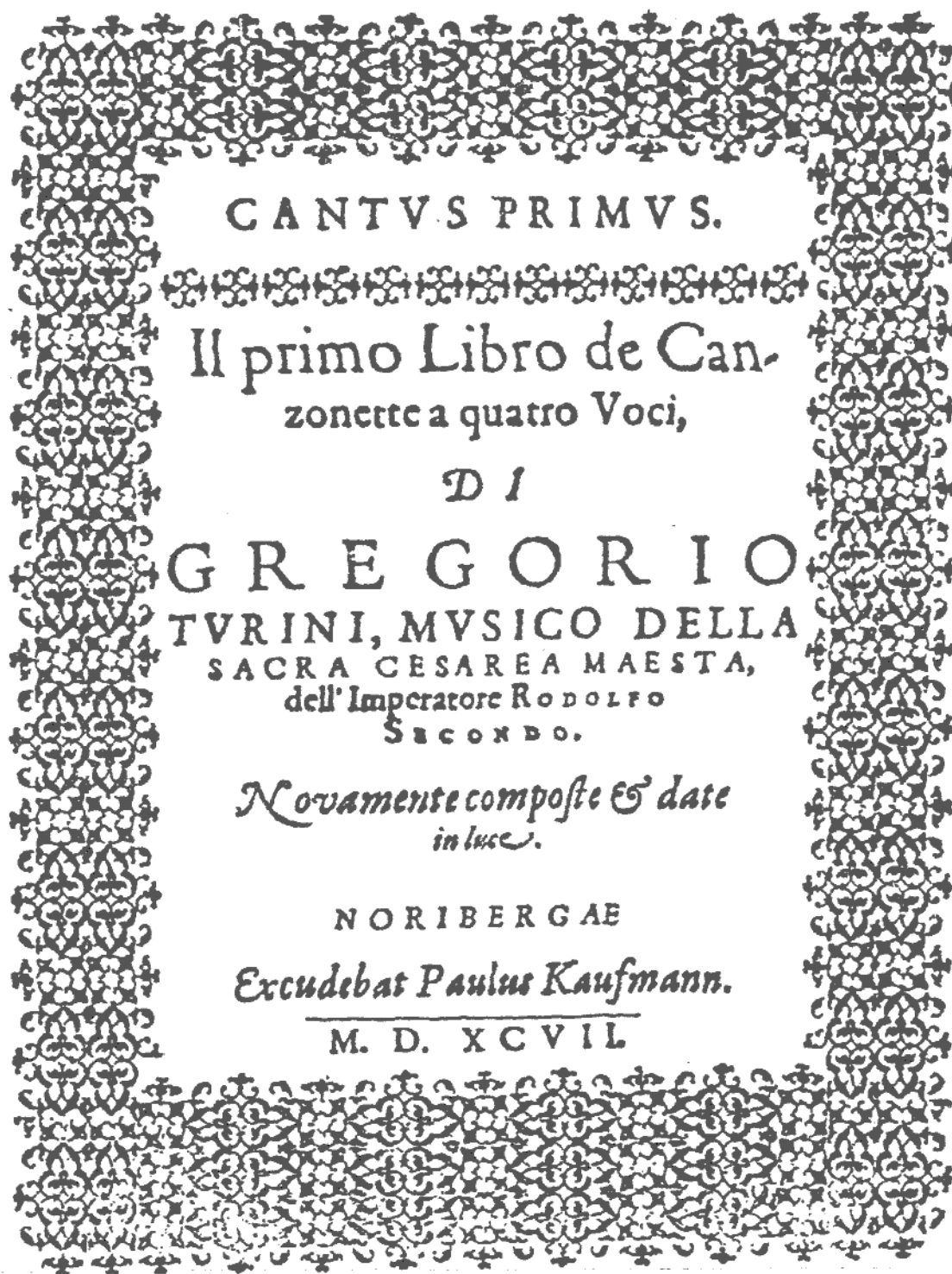


Tavola 1: GREGORIO TURINI, *Il Primo Libro de Canzonette a quattro voci* ..., Norimberga, Paolo Kaufmann, 1597.