

REGIONE PUGLIA
ASSESSORATO ISTRUZIONE E PROMOZIONE CULTURALE

COMUNE DI CERIGNOLA
ASSESSORATO PUBBLICA ISTRUZIONE E CULTURA

SALVATORE
SACCHI

UN POLIFONISTA DI MUSICA
SACRA DELLA SCUOLA
ROMANA DEL PALESTRINA

CENTRO REGIONALE DI SERVIZI
EDUCATIVI E CULTURALI
CERIGNOLA 1999

Materiali, 13

MISSA, MOTECTA
MAGNIFICAT, ET
LITANIÆ B. M. V.

SALVATORIS SACCHI
CIRINOLANI IN APVLEA.

Cappellæ Magistri Ciuitatis Tuscanellæ,

Cum Basso continuato ad Organum,

Nec non,

Decem Motecta diuersorum Excellentiss. Auctorum Octonis vocibus

AD ILLVSTRISSIMVM, ET REVERENDISS. D. D.

HIERONYMV M ARCHIEPISCO PVM
M A T T H A E V C C I V M,

Tuscanellæ, & Viterbij Antistitem.

BASSVS



Primi Chori.

R O M Æ,

Ex Typographia Bartholomæi Zannetti. MDCVII.

SVPERIORVM PERMISSV.

REGIONE PUGLIA - ASSESSORATO ISTRUZIONE E PROMOZIONE CULTURALE
AMMINISTRAZIONE COMUNALE DI CERIGNOLA

Salvatore Sacchi

*Un polifonista di musica sacra
della scuola romana del Palestrina*

Incipitario curato e trascritto da
Savino Romagnuolo e Vincenzo Di Donato

Introduzione storico-musicologica di
Giulia Anna Romana Veneziano

CERIGNOLA
CENTRO REGIONALE DI SERVIZI EDUCATIVI E CULTURALI
1999

Salvatore Sacchi. Un polifonista di musica sacra della scuola romana del Palestrina. Incipitario curato e trascritto da Savino Romagnuolo e Vincenzo Di Donato. Introduzione storico-musicologica di Giulia Anna Romana Veneziano. Cerignola, Centro regionale di servizi educativi e culturali, 1999.

96 p. ill. 24 cm (Materiali, 13)

In testa al front.: Regione Puglia, Assessorato Istruzione e Promozione Culturale. Amministrazione Comunale di Cerignola.

I. Sacchi, Salvatore I. Romagnuolo, Savino II. Di Donato, Vincenzo III. Veneziano, Giulia Anna Romana.

783

Coordinamento e cura editoriale: Nicola Pergola

Copertina: Studio Grafico SCRIBA - Cerignola

Impianti e stampa: Grafiche Gercap, Foggia-Roma

Si ringraziano per la cordiale collaborazione **Luciano Antonellis**, **Cosimo Dilorenzo**, il canonico **Domenico Carbone**, il sac. **Pio Cialdella** parroco della Basilica Cattedrale S. Pietro Apostolo di Cerignola; inoltre, per la cortese disponibilità, S. E. mons. **Domenico Bartolucci** e mons. **Paolo Gillet**. Un affettuoso ricordo al prof. **Vincenzo Terenzio**, che ha visto l'avvio del lavoro ma non ha potuto vederne i frutti.

Vincenzo Di Donato (Foggia, 1964) ha conseguito i diplomi di Organo, di Musica corale e di Canto. Direttore di coro e organista, opera ora prevalentemente come cantante. Ha cantato in importanti manifestazioni concertistiche tra cui il Festival di Strasburgo, il Festival delle Fiandre, il Festival d'Île de France, il Festival Monteverdiano di Cremona. Collabora con diversi *ensemble* italiani, ed ha registrato per le case discografiche Arts, Bongiovanni, Chandos, Opus 111, Stradivarius, Symphonia, Tactus. Collabora con diversi *ensemble* italiani con direttori tra cui F. M. Bressan, R. Clemencic, A. Curtis, F. Pitona, S. Vartolo. Dal 1994 fa parte del coro della Radio Svizzera di lingua italiana di Lugano, sotto la direzione di D. Fasolis. Insegna Teoria e solfeggio presso il Conservatorio *Nicolini* di Piacenza.

Savino Romagnuolo (Cerignola, 1956) si è diplomato in chitarra classica nel 1980 presso il Conservatorio di Musica *Santa Cecilia* di Roma con il maestro Mario Gangi. Docente di chitarra classica alla Scuola Media Sperimentale a indirizzo musicale *Bovio* di Foggia e *Paolillo* di Cerignola, è componente del Comitato Tecnico Provinciale del Provveditorato agli Studi di Foggia per il coordinamento dell'attività di sperimentazione musicale. Ha composto musiche, anche per il teatro di prosa – in particolare per *La Signorina Julie* di A. Strindberg e *Il cerchio* di S. Barbato – ed effettuato trascrizioni e strumentazioni orchestrali e per banda. È direttore artistico della Filarmonica Orchestra di Fiati "Pietro Mascagni" di Cerignola.

Giulia Anna Romana Veneziano (Molfetta, 1967) si è laureata in Musicologia nel 1993 all'Università di Pavia. Studiosa di compositori napoletani vissuti durante il vicereame spagnolo e austriaco, ha pubblicato *Su alcune messe di Gennaro Manna: contributo allo studio delle fonti di musica sacra nel pieno Settecento* in *Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche* (Roma, 1993), la voce "Cantata italiana" nella *Gran Enciclopedia Aragonesa* (Saragoza, 1997), *Un corpus de cantatas napolitanas del siglo XVIII en Zaragoza: problemas de difusión del repertorio italiano en España* in "Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Saragoza, XII (1996-97)", la voce "Matteo Coferati" per la nuova edizione del *New Grove dictionary of music and musicians* (London, in stampa), sta ultimando l'edizione critica di una raccolta di madrigali del molfettese Gian Lorenzo Missino (1615). Segue il dottorato di ricerca presso l'Università di Saragoza.

INDICE

<i>Presentazione</i>	7
Premessa <i>di Savino Romagnuolo e Vincenzo Di Donato</i>	9
Salvatore Sacchi: introduzione storico-musicologica <i>di Giulia Anna Romana Veneziano</i>	11
Incipitario	25
Appendice	91

Norme di edizione

La trascrizione musicale ha seguito un criterio di fedeltà rispetto alla notazione originale:

si sono rispettati i valori originali delle figure musicali;

allo scopo di rendere più evidente possibile la scrittura della stampa secentesca si è preferito conservare l'impostazione originale delle chiavi;

l'utilizzo delle alterazioni è stato modernizzato rispettando le norme moderne della battuta; eventuali aggiunte, fra parentesi tonde, si riferiscono al suggerimento dato dalla cifratura del basso continuo;

si è utilizzato il segno del bequadro laddove nell'originale un bemolle veniva neutralizzato con un diesis;

nella cifratura del basso continuo sono stati aggiunti, tra parentesi tonde, segni di alterazione laddove, non esistendo nella stampa, erano invece evidenti dall'intavolatura generale delle voci;

le legature di valore a cavallo di battuta sono esigenze della scrittura moderna, ovviamente non presenti nella stampa originale;

le note in ligatura nella notazione originale sono evidenziate da una parentesi quadra posta orizzontalmente sulle note interessate;

la lunghezza degli incipit è relativa all'ordine di ingresso di ogni voce; pertanto varia in relazione all'entrata dell'ultima voce.

Nella trascrizione dei testi sono state generalmente seguite le regole zarliniane sulla sillabazione del testo; ciò non è stato possibile in casi di espresse indicazioni della stampa stessa, oppure dove figurazioni ritmiche particolari non rientravano negli schemi di Zarlino.

PRESENTAZIONE

Ancora una volta una sinergia a vari livelli – Regione, Comune, studiosi e ricercatori locali e non – ci permette di scoprire, o riscoprire, frammenti significativi di quella che un tempo si definiva “storia patria”, e di diffondere, ad ampio raggio, conoscenze finora riservate ad una ristretta cerchia di “addetti ai lavori”.

Questa volta è toccato a Salvatore Sacchi – musicista sacro tardocinquecentesco, cerignolano di nascita pur se romano di adozione – le cui composizioni sono affidate a secentine fortunatamente custodite in importanti biblioteche italiane e straniere.

E se la scarsità di notizie non ha permesso di fare piena luce sulla vita dell’autore, resta ugualmente scientifico l’impianto di questo lavoro – a lungo seguito da Nicola Pergola – che, attraverso lo studio critico della Veneziano e la trascrizione delle partiture in chiave moderna operata da Di Donato e Romagnuolo, costituisce una vera e propria schedatura dell’opera del Sacchi.

Un lavoro capace di far conoscere ai più un cerignolano sicuramente illustre. Un lavoro capace di far apprezzare agli specialisti le raffinate armonie di un musicista di Dio.

PREMESSA

Definire la figura e i trascorsi artistici del polifonista di musica sacra Salvatore Sacchi è opera ardua, in quanto al momento le fonti cui fare riferimento risultano scarse. Tuttavia, come cultori di storia locale, sapevamo già da svariati anni dell'esistenza di un "Salvatoris Sacchi cirinolani in Apulea". E il ritrovamento del suo atto di battesimo presso l'archivio della Cattedrale di Cerignola, datato 12 luglio 1572, fu stimolo non indifferente alla prosecuzione della ricerca.

Tale studio ci ha successivamente portati a individuare ulteriore documentazione presso la Biblioteca Capitolare di Verona: dove è emersa – con segnatura "Busta musicale 72" – una silloge dedicata a mons. Girolamo Matteucci da Fermo, vescovo di quella che oggi è conosciuta come Tuscania.

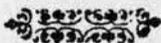
La ricerca è poi proseguita presso la *Gesellschaft der Musikfreunde* di Vienna (dove si trova l'edizione completa dell'opera pubblicata da Bartolomeo Zannetti nel 1607), la *Proskesche Musik-Bibliothek* di Regensburg, e l'Archivio Storico Comunale di Tuscania (dove si trova il fascicolo del basso del secondo coro, donato dal canonico Francesco Maria Miniati nel 1790). Abbiamo infine interamente trascritto in notazione moderna la raccolta, di cui qui pubblichiamo i soli incipit.

Essa è formata da 9 libri divisi in Coro I e Coro II più Basso Continuo; quattro pagine accessorie contengono il frontespizio, la dedica, un saluto al lettore, l'insegna della città di Toscanella. È costituita dalle seguenti composizioni. Una *Missa sine nomine* – in misolidio con la seguente struttura: *Kyrie* (*Kyrie, Kyrie eleison, Christe eleison*), *Gloria* (*Gloria in excelsis Deo, Qui tollis peccata mundi*), *Credo* (*Patrem omnipotentem, Et incarnatus, Crucifixus, Et resurrexit, Et in Spiritum*), *Sanctus* (*Sanctus, Benedictus*), *Agnus Dei* – sette mottetti, un *Dialogus beatæ Mariæ Virginis* (*Gabriel Angelus*), un *Magnificat*, e le *Litanie B. V. Mariæ Lauretanæ*. Tutte le musiche della raccolta constano di otto parti vocali e di una per il basso continuo all'organo.

Questo progetto viene da lontano – con l'incarico affidatoci nel 1992 dal CRSEC di Cerignola – e ci auguriamo si realizzi nella sua interezza: con la pubblicazione della partitura integrale, l'esecuzione dell'opera, e la contestuale incisione su CD. Omaggio dovuto a un "maestro di cappella" che, scrivendo una pagina di storia della musica, ha contribuito a dar lustro alla nostra città.

Savino Romagnuolo e Vincenzo Di Donato

AMPLISSIMO VIRO
HIERONYMO ARCHIEPISCOPO
MATHÆVCCIO
Tuscanensi, & Viterbij Episcopo.



Saluator Saccus Felicitatem .

CVM diuersa sint hominum studia (Amplissime Matthæucci) aliq. aliq. deleſcentur; certè quod Poeta quidam dixit veriſſimum eſt, Natura ſequitur ſemina cuiſq. ſua. Eos autem à Natura perbenignè tractari, ceteriſq. feliciores ſemper duxi, quos vobis vulgaribus fordidisq. cõtempſit illa ad ingenuarum, ac liberalium maxime artium cupiditatem inflamat. Quare & me illi, vel eius potius Creatori, ac Parenti Deo non parum ſemper debere exiſtimauit, quod peculiarem quendam inſtinctum, ardoremq. in pectore meo accenderit muſica diſciplina colenda, qua non modo inter liberales artes locum præclarum obtinet, ſed reu Diuinum quoddam inuentum à veteribus Poetis culta, celebrataq. eſt: Cuius contentum, ſuaueſq. harmoniam non Eibnici modo ſuis in fanis ad falſorum Diotorum orgia, honoreſq. adbibuerunt, ſed nec Hebrai legem diuinitus, veriſq. Humilitatis religionem edocli à nobiliſſimo illo, & unico Hieroſolymæ Templo reſpuerunt, & Chriſtiana Eccleſia ita completitur, ut omnia ſeu diurna, ſeu nocturna apud nos ſacra cum muſica modulatione perfici. Ac poſſint mihi ſane cum oue vni ſtudio a puero diuitus fuiſſem, ſtatim in pluribus diuerſorum locorum templis exerceri operamq. nauare contigit; Mox vero ut annis celeriter, ita & vſu, doctrinaq. non nihil creſcentibus proſuitate ingenij, & canctis meo mente componere, & erudire alios cepi, & edoros rigere ac moderari. Qua quidem agendo, nunquam interim magis præficiendi deſiderio languente, poſt diuerſas Italia regiones peragratas Roma tandem conſedi, qua Vrbs ut Diuinarum omnium rerum, ita Eccleſiaſtics cantus Dux eſt & Magiſtra. Hic cum in ſacra Sanctiſſima Trinitatis Ede, qua ad pontem Sixti eſt, in qua ampliſſima Sodalitas multis pietatis operibus excellens eſt conſtituta quinquènum Chora præſuiſſem, inopino grauiſ. morbo correptus ſalubrioris cali fruendi gnatia, concedere alio ſedemq. mutare coactus ſum. Sed me multis Ciuitatibus ad ſe non contemnendo propoſito præmio vocantibus, quod abſq. verbi inuidia dicere poſſe videtur, cunctas Hortana poſt habui, à Virgilio celebrata, cuius ingenij, moribus, humanitate præſtanti, præcipue autè Andrea Longi Episcopi, viri omni laude cumulatiſſimi, non ita pridem magno bonorum dolore extincti, beneuolentia & hortatione compulſus. Hinc me deinde vnanimis Tufcanici cleri conſenſus in nobilem eam Vrbe, antiqua ſtorentem recentiq. gloria, optimis oblatiſ conditionibus amantiſſimè exciuit. Quam cum fortunatè, te Rectore, atque Episcopo ſemper putaviſſem, in parte quadam fortuna mea poſui quod in ea chori magiſter factus, amplitudini quæ tua eſſem deſeruiturus. A te enim de Eccleſia Dei optimè meritis

A 211-

Salvatore Sacchi: introduzione storico-musicologica

La maggiore difficoltà che si incontra in una ricerca su un compositore come Salvatore Sacchi è la scarsità di documenti che lo riguardano, accresciuta dal fatto che del compositore ci è pervenuta soltanto un'opera, oggetto della presente pubblicazione.¹ Si tratta di un volume stampato in libri-parte a Roma presso Bartolomeo Zannetti nel 1607, che raccoglie una messa, sette mottetti, un *Magnificat*, un inno e litanie lauretane di Sacchi, insieme a dieci mottetti di altrettanti illustri autori appartenenti alla generazione post-palestriniana della scuola polifonica romana.

Il contesto storico e culturale in cui tali composizioni furono prodotte ci riporta alla fine del secolo XVI-inizio XVII, in cui Roma e tutte le sue istituzioni religiose avevano ben assorbito i cambiamenti controriformistici del periodo successivo al Concilio di Trento, cambiamenti che avevano dettato i nuovi canoni stilistici anche per la musica sacra. Proprio in questo ambiente, come vedremo più avanti, si inserisce la figura di Salvatore Sacchi, pugliese di nascita ma romano di adozione, come la numerosa schiera di compositori che, nella Roma tardo-cinquecentesca, trovò la possibilità di esercitare la professione di maestro di cappella o di organista grazie al fervore artistico che la "città santa" stimolava.

Oltre alla cappella pontificia e alle grandi chiese romane, infatti, la produzione della musica sacra era alimentata specialmente dalle numerose confraternite della città che divennero tra i principali committenti di composizioni musicali, richieste per dare maggior rilievo alle festività più importanti celebrate dalle stesse confraternite. È solo da pochi anni che l'interesse degli studiosi per queste istituzioni, attratti dall'importanza che

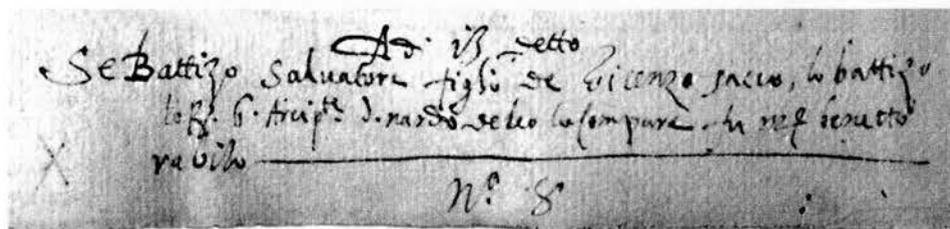
¹ Il presente lavoro, realizzato tra gli anni 1994-95 per il CRSEC di Cerignola, riflette la situazione degli studi su Salvatore Sacchi a quella data, e solo alcuni indispensabili aggiornamenti sono stati inseriti durante la lunga fase di edizione. Nel frattempo, quando la ricerca era già chiusa, è stata pubblicata una edizione moderna della messa, dei mottetti e del *Magnificat* del compositore cerignolano, a cura di Salvatore Villani (Bologna, Orpheus), in cui il compositore è presentato con la dizione "Sacco" (v. nota 10).

esse assunsero nello sviluppo della storia della musica del tempo, così legata alla storia della committenza musicale, ha prodotto risultati apprezzabili, anche se gli archivi di questi enti conservano ancora troppi segreti per poter oggi delineare un quadro definitivo della situazione.²

Attraverso un percorso che è partito dalla ricerca biografica su Salvatore Sacchi, per analizzare poi le fonti superstiti della sua opera e il contesto storico e culturale in cui essa è stata concepita, si è cercato di dare un contributo alla rivalutazione di un ignorato compositore pugliese che ha contribuito all'evolversi della musica sacra nel primo '600, che ebbe il merito di aver colto prontamente le novità della tecnica e degli stilemi compositivi che stavano cambiando il panorama della musica italiana nei primi decenni del nuovo secolo.

1. L'autore

La ricostruzione della vita di Salvatore Sacchi parte dal ritrovamento del suo atto di battesimo nei *libri dei nati* della Cattedrale di Cerignola,³ dove nacque il 13 luglio 1572: *A dì 13 detto / Se battizo Salvatore figlio de Vincenzo Sacco, lo battizo / lo Reverendo Signor Arciprete don Nardo de Leo, lo compare fu messer Benedetto Rabito.*



Atto di battesimo di Salvatore Sacchi

² Tra i lavori più recenti, per rimanere alle istituzioni religiose della città di Roma, oltre agli studi di Noel O'Regan citati nelle note successive, ricordiamo il saggio di JEAN LIONNET, *La musique à San Giacomo degli Spagnoli au XVIIème siècle et les archives de la Congrégation des Espagnols de Roma*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del convegno di Roma 1992*, a cura di B. M. Antolini, A. Morelli, V. V. Spagnuolo, Lucca, LIM, 1995, pp. 479-505.

³ *Libro dei Nati*, Cattedrale di Cerignola, anno 1572, c. 15v.

Della sua vita non conosciamo molto: tutte le notizie possibili si desumono dalle poche ma interessanti fonti d'archivio qui prese in esame, oltre che da alcuni riferimenti in pubblicazioni ormai datate e curate da studiosi locali;⁴ mentre i più importanti repertori⁵ riportano notizia della sua unica opera superstita, la stampa del 1607, che contiene le composizioni di genere sacro oggetto del nostro studio.

Proprio da questa sua stampa, traiamo alcune preziose informazioni biografiche relative al musicista pugliese. Nella dedicatoria presente nell'edizione (riprodotta a p. 10) e indirizzata a Girolamo Matteucci, arcivescovo di Tuscania, Sacchi stesso descrive alcune tappe del suo lungo peregrinare, come musicista, in diverse città d'Italia, fino al raggiunto incarico di "chori magistrum" di S. Giacomo, chiesa cattedrale dell'antica Tuscanella.⁶ Dalla stessa fonte si apprende che, dopo essersi dedicato sin da bambino allo studio della musica, aveva prestato la sua opera nelle

⁴ Sacchi è citato in SEBASTIANO ARTURO LUCIANI, *I musicisti pugliesi nei secoli XVI-XVII*, in *Pagine di storia e d'arte pugliese*, Bari, G. Laterza & Figli, 1933; ristampa nell'*Appendice sulle opere a stampa di compositori pugliesi dei secc. XVI-XVII*, in *Villanelle alla napolitana a tre voci di musicisti baresi del secolo XVI raccolte da Giovanni de Antiquis per le stampe del Gardano del 1574*, a cura di Luciani, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1941, p. XXXIV; brevi notizie si vedano in PASQUALE SORRENTI, *I musicisti di Puglia*, Bari, Laterza, 1966 (rist. anastatica: Bologna, Forni, 1988, p. 259).

⁵ Sono presenti le voci relative a Sacchi in ERNEST L. GERBER, *Neues Historisch-Bibliographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig, 1812-1814, ried. Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1966, band 3, teil 4, p. 3; FRANÇOISE-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie de la musique*, Paris, 1875, vol. VII, p. 359; ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten (...)*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1904, vol. VII-VIII, p. 378; IDEM, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Berlin, 1877, ried. Hildesheim-New York, Olms, 1977, p. 242. Ancora un riferimento al compositore si trova in RAFFAELE CASIMIRI, "Il Vittoria". *Nuovi documenti per una biografia sincera di Tommaso Ludovico de Victoria*, in "Note d'archivio per la storia musicale", XI (1934), pp.138, 171 e, dello stesso autore, *Annibale Zoilo (1540?-1592) e la sua famiglia*, in "Note d'archivio", anno XVII (1940), p. 16. Le indicazioni più aggiornate si ritrovano in *Répertoire international des sources musicales*, a cura di Françoise Lesure, Munich e Duisburg, Henle, 1960, citato come RISM B/I = *Recueils imprimés XVI^e-XVII^e siècles. I: liste chronologique*, p. 480. La voce "Sacchi" o "Sacco" non compare, invece, nei dizionari più recenti, come *The new Grove dictionary of music and musicians*, a cura di S. Sadie, London, MacMillan, 1980 e il *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1983-1991.

⁶ La città di Tuscanella nel 1911 cambiò il suo nome in quello attuale di Tuscania, in provincia di Viterbo.

chiese di diverse città d'Italia. Successivamente si era stabilito a Roma, per cinque anni, dove aveva assunto l'incarico di maestro di cappella della SS. Trinità dei Pellegrini e Convalescenti, presso ponte Sisto.⁷

Questo indizio ha consentito di ampliare la conoscenza sugli spostamenti del musicista cerignolano precedenti al suo impegno a Tuscanella. La ricerca in tale direzione ha trovato puntuali conferme nelle indagini archivistiche condotte da Noel O'Regan, musicologo che magistralmente ha studiato proprio gli incartamenti superstiti riguardanti l'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini di Roma.⁸

Nuovi e interessanti risultati sono così emersi. Della preziosa documentazione esaminata, quella relativa ai pagamenti effettuati a quanti, per diverse mansioni, prestavano il proprio servizio alla congregazione,⁹ ha fatto risultare la sicura presenza di Salvatore Sacchi a Roma. Il compositore vi figura come cappellano e organista della SS. Trinità nel periodo che va dal 1° maggio 1598 al gennaio 1601; in tale arco di tempo, ovvero per due anni e otto mesi, Sacchi percepiva un salario di 3,50 scudi, come risulta da liste di pagamenti che registravano il compenso mensile per coloro che svolgevano i compiti più vari per l'arciconfraternita. In uno di questi documenti, in particolare nella *nota de salario dagli Reverendi che governano nella nostra Chiesa della S.^{ma} Trinità dei Pellegrini et Convalescenti per il mese d'Agosto 1599*, si trova anche una dichiarazione autografa, del compositore cerignolano, sul compenso ricevuto: *io Salva-*

⁷ La SS. Trinità dei Pellegrini e dei Convalescenti venne così a chiamarsi successivamente alla sua edificazione, in seguito al fatto che l'istituzione iniziò ad ospitare numerosi pellegrini e malati: al tempo di san Filippo Neri, infatti, la chiesa si chiamava San Benedetto in Arenula. Dal 1560 fu riconosciuta come confraternita e dopo due anni divenne arciconfraternita. La storia della chiesa della SS. Trinità è riassunta in S. VASCO ROCCA, *Santissima Trinità dei Pellegrini*, Roma, 1979. Cfr. anche l'ampia notizia fornita da NOEL O'REGAN, *Palestrina and the Oratory of Santissima Trinità dei Pellegrini*, in *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi. Atti del II convegno internazionale di studi palestriniani*, a cura di L. Bianchi e G. Rostirolla, Palestrina, 1991, pp. 95-108: 95.

⁸ Il frutto di queste ricerche fa parte del recente saggio di NOEL O'REGAN, *Institutional Patronage in post-Tridentine Rome: music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550-1650*, London, Royal Musical Association Monographs, 7, 1995.

⁹ La documentazione dell'arciconfraternita relativa ai pagamenti è confluita nell'Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR) sotto la segnatura "Ospedale della SS. Trinità. Giustificazioni". Ringrazio Noel O'Regan per le segnalazioni dei documenti d'archivio sopra trascritti e riportate nelle note 10 e 11, che mi ha gentilmente comunicato prima della pubblicazione del suo libro.

*tore Sacchi ho ricevuto dal Signor Sacristano ... scudi 1,25.*¹⁰

Non sopravvivono, sfortunatamente, le giustificazioni di pagamento successive al mese di gennaio del 1601, per cui è difficile conoscere se il Sacchi abbia continuato la sua mansione di organista alla SS. Trinità dopo tale data.



Firma autografa di Salvatore Sacchi (ASR, Ospedale della SS. Trinità, busta 707)

Ma quasi sicuramente egli aveva ricoperto tale carica fino al momento in cui veniva a raggiungere la posizione di maestro di cappella, come si desume dai due seguenti riferimenti di pagamenti:

- *Adi 29 detto [maggio 1603] a M. Giulio Caccini nostro esattore scudi 17.10 sono per altre pagati da lui a M. Salvatore Sacchi organista e maestro di cappella della nostra chiesa per pagar li cantori che hanno servito a 2 vespri e una messa e processione nel giorno della S.ma Trinità ... 17.10.*¹¹

- *Adi 30 detto [maggio 1603] scudi otto di moneta pagati a M. Giulio Caccini per tanti pagati da lui a M. Salvatore Sacchi organista e maestro di cappella per la musica fatta nella processione per la fondazione della prima pietra della sopradetta chiesa per la nova fabrica ... 8.*¹²

¹⁰ ASR, Ospedale della SS. Trinità, busta 707, *Giustificazioni de' mandati diversi dell'anno 1597-1599*, non cartulata, e cfr. NOEL O'REGAN, *Institutional Patronage*, cit., p. 81. In proposito è bene dichiarare la motivazione della nostra scelta della dizione "Sacchi" per il compositore, a volte citato nella letteratura locale (e nell'edizione Villani) come "Sacco". Com'era consuetudine dalla fine del '500, si indicava al plurale il nome della famiglia di provenienza, nel nostro caso dei "Sacchi". Era frequente indicare al singolare un membro della famiglia (come si può vedere, ad esempio, nell'atto di battesimo di Sacchi stesso), ma è modernamente preferibile la dizione del cognome al plurale indicativo del ceppo familiare. In questo modo viene riconosciuto del resto anche nei dizionari (v. note 4 e 5) che ne riportano notizie. Nella documentazione della SS. Trinità in ASR, il compositore viene anche designato come "Sacho" o "Sachi".

¹¹ ASR, Ospedale della SS. Trinità, busta 632, senza numero delle carte.

¹² ASR, Ospedale della SS. Trinità, busta 1217, c. 260.

Con molta probabilità Salvatore Sacchi fu maestro di cappella della SS. Trinità dei Pellegrini dal maggio del 1602 al giugno del 1605, poiché prima e dopo queste date i documenti superstiti dell'arciconfraternita provano che questa carica fu invece ricoperta da un altro compositore, Quinzio Solini.¹³ Successivamente Sacchi, colpito da una improvvisa malattia, si trovava costretto a cambiare sede per godere di un clima più salubre: si trasferiva così, chiamato dal vescovo Andrea Longo, nella città di Orte, fino alla morte del suo nuovo mecenate.¹⁴ Quello che avvenne dopo è ciò che conoscevamo alla partenza della nostra indagine: egli diventava maestro di cappella in San Giacomo a Tuscanella, notizia confermata da un documento conservato nell'odierno Archivio Storico Comunale di Tuscania, datato 23 ottobre 1606: il documento concerne l'assunzione di un musicista, Salvatore Sacchi, per "esercitare l'ufficio di maestro di cappella ... in tutti i giorni festivi".¹⁵

Dopo il 1606, l'ultimo tassello disponibile per definire il quadro biografico di Sacchi è ancora l'edizione delle sue composizioni sacre del 1607, dopo la quale si perde ogni notizia del musicista. Naturalmente la ricerca è aperta a nuove informazioni, da ricercare soprattutto mirando alle fonti archivistiche relative agli ambienti delle confraternite romane.

Non conosciamo dunque la data e il luogo di morte di Sacchi; alcuni degli storici locali già citati¹⁶ si spingono ad indicare approssimativamente gli anni intorno al 1650 come periodo ipotetico per la morte del compositore, anche se nessuna documentazione certa ci è pervenuta a riguardo. Non si può escludere che, al pari di tanti musicisti meridionali emigrati, Sacchi abbia fatto ritorno in patria negli ultimi anni della sua vita.

2. Le fonti musicali

La stampa del 1607¹⁷ ci è giunta attraverso due soli esemplari completi, conservati il primo nella Biblioteca Capitolare di Verona (I-VEcap),

¹³ Cfr. NOEL O'REGAN, *Institutional Patronage*, cit., p. 50-51, 79.

¹⁴ Preziosa fonte di tali notizie si è rivelata la dedicatoria della sua stampa del 1607.

¹⁵ Archivio Storico Comunale di Tuscania (Viterbo), Serie Istromenti, vol. 9 (1606-1637), cc. 28-29. L'ulteriore ricerca archivistica in questa città si è rivelata purtroppo inutile a causa delle conseguenze catastrofiche di un terremoto che nel febbraio del 1971 ha distrutto buona parte della documentazione esistente ivi conservata.

¹⁶ V. nota 4.

¹⁷ RISM B/I 1607.

e l'altro nella *Gesellschaft der Musikfreunde* di Vienna (A-Wgm), ai quali si aggiunge un esemplare incompleto (con le sole parti di alto I, basso I, tenore II e basso continuo) nella *Proskesche Musik-Bibliothek*¹⁸ di Regensburg (D-Rp).

Abbiamo preferito offrire una descrizione particolareggiata dell'esemplare conservato nella biblioteca italiana, quella veronese,¹⁹ di cui viene riprodotto il frontespizio a p. 2.

La fonte è costituita da 9 libri-parte, ciascuno per una voce diversa dell'organico (più la parte del basso continuo), che è il seguente:

Cantus primi chori
Altus primi chori
Tenor primi chori
Bassus primi chori
Cantus secundi chori
Altus secundi chori
Tenor secundi chori
Bassus secundi chori
Bassus ad organum

Trascriviamo diplomaticamente qui di seguito il frontespizio dell'opera:

Missa, Motecta, / Magnificat, et / Litanïæ B. M. V. / Salvatoris Sacchi / cirinolani in Apulea. / Cappellæ Magistri Civitatis Tuscanellæ, / Cum Basso continuato ad Organum, / Nec non / Decem Motecta diversorum Excellentiss.[imorum] Auctorum Octonis vocibus. / Ad Illustrissimum, et Reverendiss.[imum] D. D. / Hieronymum Archiepiscopum / Matthæucium, / Tuscanellæ, & Viterbij Antistitem.

[segue fregio rappresentante l'arme arcivescovile]

Romæ, / Ex typographia Bartholomæi Zannetti. MDCVII. / Superiorum permissu.

In ogni libro-parte si trova a sinistra del fregio la voce cui la parte è destinata (canto, alto, tenore o basso), e a destra il coro (primo o secondo).

¹⁸ Questa biblioteca prende il nome dal musicologo tedesco Karl Proske (1794-1861), che nei suoi viaggi in Italia riuscì a raccogliere un ingente numero di composizioni polifoniche sacre dei più importanti compositori dei secoli XVI-XVII, che costituiscono la parte più cospicua della biblioteca a lui intitolata.

¹⁹ Esemplare catalogato da GIUSEPPE TURRINI, *Il patrimonio musicale della biblioteca capitolare di Verona*, in "Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", serie VI, vol. II, 1950-51, Verona, La Tipografia Veronese, 1952, p. 52.

Collocazione dell'esemplare studiato: Verona, Biblioteca Capitolare, busta n. 72, s. VIII, p. 297-305.

Dimensioni:²⁰ 225x169 mm; formato: alto, in 4°; rilegatura realizzata con cartoncino chiaro (copertina, con indicazione della voce, di mano posteriore).

Stato di conservazione: ottimo. Non sono presenti interventi di restauro. La fonte non presenta manomissioni posteriori alla sua fattura, né numerazioni per carte o fogli diverse da quelle originarie a stampa.

Fascicolazione: binione + binione + binione + quaternione, cuciti con un cordoncino.

In tutti i libri-parte il frontespizio si trova a c. 1r, la dedicatoria alle cc. 1v-2r.

A c. 2v è presente una pregevole incisione a tutta pagina con raffigurazioni di santi, martiri e vergini (v. p. 8), la cui presenza è giustificata dal primo mottetto di Sacchi, dedicato appunto a Tuscania e ai suoi santi e martiri. Presenti pochi capilettora ornati. La notazione musicale è quella tipica delle stampe coeve e utilizza sistemi con 8 pentagrammi per pagina, con l'ultimo rigo a volte lasciato senza figure musicali per iniziare un nuovo brano alla pagina successiva. È costante la presenza del *custos*.

3. La musica

Se poche sono le notizie biografiche su Salvatore Sacchi, la conoscenza e la diffusione del suo repertorio superstiti potranno certamente contribuire a riportare il suo nome tra i primi musicisti pugliesi emigrati tra tardo '500 e inizi '600. I brani che ci sono giunti, tutti policorali, evidenziano in effetti la sua ottima competenza come compositore pratico dell'idioma stilistico della musica per doppio coro che, come vedremo, dominava ormai la scena musicale dell'ambiente non solo romano.

Si tratta di una raccolta di pezzi sacri per un organico di doppio coro a 8 voci (4 del I coro e 4 del II coro) con il basso continuo specificatamente destinato all'accompagnamento d'organo: una *Missa sine nomine*, un *Magnificat*, litanie mariane e mottetti per alcune festività dell'anno liturgico. È arduo il tentativo di risalire alla collocazione liturgica di alcuni tra questi mottetti musicati su testi sacri non sempre di chiara

²⁰ Poiché ogni fascicolo riflette le stesse caratteristiche, la descrizione è equivalente per tutti i 9 libri-parte.

provenienza.²¹ Tuttavia, è possibile ricavare almeno alcune probabili destinazioni liturgiche per mottetti particolarmente originali come *O quanta digna gratia*, collocato all'inizio della raccolta.

Il testo di questo mottetto è dedicato alla città di Tuscania, e ai santi martiri patroni della città stessa che ne custodiva i corpi.²² Nella tavola seguente vengono indicate, ove possibile, forma e destinazione liturgica dei mottetti, e la fonte²³ del testo liturgico.

TAVOLA 1

TITOLO	FORMA	DESTINAZIONE LITURGICA	FONTE
<i>O quanta digna gratia</i>		dedicata "ad gloriosos martyrum civitatis Tuscanae"	ed. 1607
<i>Gaudeamus omnes</i>	<i>introitus</i>	<i>in festo omnium sanctorum</i>	LU 1724
<i>Veni sponsa Christi</i>	antifona	Ant. al <i>Magn.</i> nei <i>I e II Vespri</i> del <i>Commune virginum</i> *	LU 1209-1214
<i>Veni Creator Spiritus</i>	<i>hymnus</i>	<i>in festo Pentecostes, II Vespri</i>	LU 885
<i>Tu septiformis munere</i>			ed. 1607
<i>Hostem repellas</i>			ed. 1607
<i>Gloria Patri Domino</i>			ed. 1607
<i>Gabriel Angelus</i>	antifona	Ant. al <i>Magn.</i> nei <i>II Vespri in Annuntiatione B. M. V.</i> (festa del 25 marzo)**	LU 1408-1417

* Lo stesso testo figura anche come antifona nei *I e II Vespri del Commune Sanctorum* "pro una virgine" (LU 262).
 ** Il testo è completato, dopo l'incipit dell'antifona al *Magnificat*, con versetti tratti per la maggior parte dal testo dell'antifona omonima utilizzata nei *I Vespri* della festa di S. Gabriele Arcangelo (24 marzo), per cui resta ambivalente la destinazione liturgica.

²¹ Sui problemi d'individuazione dei testi dei mottetti romani di questo periodo, cfr. JEROME ROCHE, *I mottetti di Frescobaldi e la scelta dei testi nel primo Seicento*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita*, a cura di S. Durante e D. Fabris, Firenze, Olschki, 1986, pp. 153-161.

²² Si riporta il testo di questo particolare mottetto: *O quanta digna gratia es Tuscania Civitatis, / quae Martyrum corporibus omnem excellis Tusciam / Alleluia.*

²³ Viene indicata con "ed. 1607" l'edizione dell'opera di Sacchi stampata a Roma, Bartolomeo Zannetti, 1607; con LU il *Liber Usualis*, seguito dall'indicazione delle pagine che contengono il testo liturgico.

L'antologia fu stampata poco dopo aver lasciato l'incarico di maestro di cappella dell'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini di Roma. Qui, come dimostra ampiamente la documentazione superstite dell'arciconfraternita anche in relazione ai pagamenti dei musicisti della cappella, era prassi eseguire musiche policorali nelle festività maggiori.²⁴

Secondo Noel O'Regan la raccolta di musica sacra di Salvatore Sacchi può davvero considerarsi un contributo alla pratica musicale della istituzione romana, come omaggio agli anni di formazione lì trascorsi. Al punto che lo studioso si spinge ad ipotizzare, a giustificazione di alcune spese documentate come pagamenti effettuati dalla SS. Trinità, proprio l'acquisto di una copia della stampa di Sacchi.²⁵ Proprio la SS. Trinità dei Pellegrini fu, del resto, tra le maggiori istituzioni che patrocinarono e incoraggiarono la produzione della musica sacra nella Roma di fine XVI secolo, sempre in contatto con i musicisti più famosi della città, sia per mezzo di incarichi diretti, sia attraverso un meccanismo di "prestito" o scambio con musicisti fra le cappelle romane più prestigiose.

Per collocare giustamente l'opera di Sacchi nel suo contesto artistico, per conoscerne lo stile e la sua utilizzazione musicale, bisogna anche sottolineare l'importanza che il fenomeno della policoralità assunse a Roma a iniziare dal 1570 in poi.²⁶ Esso giunse alla sua completa affermazione durante i primi decenni del secolo successivo, di pari passo con le nuove tendenze musicali, frutto soprattutto delle intense relazioni artistiche dovute alla circolazione di musicisti e musica fra il Nord e il Sud della penisola italiana.

Il successo della nuova tendenza policorale in ambiente romano si evince anche dalla presenza di numerose edizioni di brani in stile policorale stampate a Roma da tipografi della città: fra questi Coattino, Zannetti/Basa, Gardano, Blado, N. Muti, gli stampatori più presenti nelle pubblicazioni a noi conosciute.²⁷

²⁴ In relazione alla musica eseguita alla SS. Trinità, cfr. NOEL O'REGAN, *Institutional Patronage*, cit., pp. 63-73.

²⁵ *Ibid.*, p. 75.

²⁶ Cfr. DINKO FABRIS, *Da Napoli a Parma. Itinerari di un musicista aristocratico. Opere vocali di Fabrizio Dentice (1530 c.-1581)*, Roma, Accademia di S. Cecilia - Milano, Skira, 1998, p. 13, a proposito dei *Salmi di Compieta* a doppio coro di Dentice, tra i primi esempi del genere a Roma.

²⁷ Si veda lo studio di GIANCARLO ROSTIROLLA, *Policoralità e impiego di strumenti musicali*, in *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII*, a cura di G. Donato, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 12-53.

E proprio in questo contesto l'opera di Sacchi sembra rivelarsi di estremo interesse non solo per la storiografia locale pugliese, ma per la più vasta storia della musica sacra europea.

Un'analisi accurata delle composizioni di Sacchi deve anzitutto essere contestualizzata nell'ambito della contemporanea seconda generazione di musicisti "romani": coloro che ruotarono intorno alla figura principe della musica cinquecentesca, Giovanni Pierluigi da Palestrina, come allievi e successori (autentici o puramente "spirituali"). Essi furono i continuatori, tra l'altro, della tecnica compositiva policorale che lo stesso Palestrina introdusse tra i primi a Roma, insieme a Giovanni Animuccia e Tomás Luis de Victoria, attraverso il suo *Il Libro di Mottetti* del 1572.²⁸

La raccolta di Salvatore Sacchi rivela un sapiente utilizzo della polioralità intesa come alternanza di compagini corali attraverso sezioni prevalentemente omofone, oppure con i cori in contrappunto imitativo, ovvero ad "imitazione verticale", come omaggio alla tecnica compositiva a più cori più frequente nelle opere di Palestrina.²⁹ Il compositore pugliese dovette godere in vita di un alto prestigio se, nella stampa da lui curata del 1607, sono inclusi saggi policorali dei più prestigiosi musicisti operanti a Roma, dopo Palestrina, come Giovanni Maria Nanino, fratello di Giovanni Bernardino – anch'egli, del resto, nella raccolta – Francesco Soriano, Ruggiero Giovannelli e Teofilo Gargari.

L'importanza delle composizioni di Sacchi, a parte quanto si è detto sulle altre autorevoli presenze nella raccolta, risiede anche in un'altra interessante caratteristica, quale la precisa destinazione (rara per l'epoca) della parte per il *bassus ad organum*, un basso continuo fornito di puntuali cifrature destinate alla esplicita organizzazione e realizzazione organistica dell'accompagnamento. La datazione della raccolta di Sacchi, del resto, è molto vicina alla celebre edizione dei *Cento concerti ecclesiastici* di Lodovico da Viadana (1602), opera che introdusse ufficialmente il basso continuo. Nello stesso 1607 apparve anche il celebre trattato di Agostino Agazzari sulla pratica del basso continuo.³⁰

²⁸ Cfr. KLAUS FISCHER, *Le composizioni policorali di Palestrina*, in *Atti del convegno di studi palestriniani*, a cura di F. Luisi, Palestrina, 1977, pp. 341-363: 341.

²⁹ *Ibid.*, p. 356.

³⁰ AGOSTINO AGAZZARI, *Del sonare sopra il basso ...*, Siena, D. Falcini, 1607 (ed. facsimilare: Bologna, Forni, 1969).

4. La raccolta romana del 1607

Stampata a Roma nel 1607 per i tipi di Bartolomeo Zannetti,³¹ l'edizione di Salvatore Sacchi contiene composizioni sacre per doppio coro ad 8 voci (4 + 4) e basso continuo. Sebbene l'antologia sia principalmente composta da opere di Sacchi, ben altri dieci autori sono rappresentati nell'edizione con altrettanti mottetti, composti per lo stesso organico vocale con basso continuo. Seguendo la disposizione delle composizioni all'interno della stampa, la tavola seguente mostra la serie dei brani editi:

TAVOLA 2

TITOLO	COMPOSITORE
<i>O quanta digna gratia</i>	Salvatore Sacchi
<i>Missa sine nomine</i>	Salvatore Sacchi
<i>Lauda Jerusalem</i>	Francesco Soriano ³²
<i>O altitudo divitiarum</i>	Giovanni Maria Nanino ³³
<i>Gaudeamus omnes</i>	Salvatore Sacchi
<i>O gloriosa Domina</i>	Ruggiero Giovannelli ³⁴
<i>Lux fulgebit hodie</i>	Arcangelo Crivelli ³⁵
<i>Veni sponsa Christi</i>	Salvatore Sacchi
<i>Sancta Maria succurre</i>	Teofilo Gargari ³⁶
<i>Surrexit Pastor bonus</i>	Giovanni Bernardino Nanino ³⁷
<i>Veni Creator Spiritus</i>	Salvatore Sacchi
<i>Tu septiformis munere</i>	Salvatore Sacchi
<i>Hostem repellas</i>	Salvatore Sacchi
<i>Gloria Patri Domino</i>	Salvatore Sacchi
<i>Iste Sanctus ab adolescentia</i>	Giovanni Troiani, tudertino ³⁸
<i>Nos autem gloriari</i>	Annibale Stabile ³⁹
<i>Gabriel Angelus</i>	Salvatore Sacchi
<i>Ego sum Panis vivus</i>	Giovanni Francesco Anerio
<i>Domine Rex omnipotens</i>	Cesare Zoilo ⁴⁰
<i>Magnificat</i>	Salvatore Sacchi
<i>Litaniae B. M. V.</i>	Salvatore Sacchi

³¹ Bartolomeo Zannetti (o Zanetti) fu attivo a Roma (dove già aveva lavorato un F. Zanetti) dal 1606 al 1618, trasferendosi poi ad Orvieto fino al 1621. Cfr. CLAUDIO SARTORI, *Dizionario degli editori musicali italiani*, Firenze, Olschki, 1958.

³² Francesco Soriano (Roma 1549-1621), maestro di cappella in diverse chiese romane, fu allievo di Giovanni Maria Nanino e di Palestrina.

³³ Giovanni Maria Nanino (Tivoli 1544-Roma 1607) successe a Palestrina, come suo allievo, nell'incarico di maestro di cappella di S. Maria Maggiore, nel 1571. Nel 1604 assunse lo stesso incarico nella Cappella Pontificia, essendo tra i compositori più apprezzati nell'ambiente romano.

Alcuni di questi compositori ebbero contatti diversi con la chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini, per archi di tempo più o meno lunghi, ma precedenti al periodo in cui vi giunse Sacchi. Giovanni Bernardino Nanino, ad esempio, fu maestro di cappella dell'arciconfraternita, come attestano liste di pagamenti,⁴¹ dal 20 maggio 1585 al 15 ottobre 1586. Di Ruggiero Giovannelli fu eseguita nel 1586, vivente l'autore, una messa da Requiem in memoria del marchese della Valle,⁴² membro nobile della confraternita. Per tutti gli altri autori, valga notare che si tratta di una rosa

³⁴ Ruggiero Giovannelli (Velletri 1560-Roma 1625), allievo di Palestrina, fu cantore della Cappella Giulia e in seguito della Cappella Pontificia, di cui per dieci anni fu maestro di cappella.

³⁵ Arcangelo Crivelli (Bergamo 1546-Roma 1617), cantore della Cappella Giulia e della Cappella Pontificia di cui fu anche camerlengo, ovvero tesoriere. È ancora oggi conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, nel fondo Cappella Sistina, il "Libro del camerlengo" del 1592 da lui compilato: di grande importanza per gli studi sulla cappella papale in quanto sostituisce le informazioni del "libro dei punti", purtroppo mancante per quello stesso anno. Cfr. a proposito JEAN LIONNET, *Palestrina e la Cappella Pontificia*, in *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi*, cit., pp. 125-137: 127.

³⁶ Teofilo Gargari, organista e compositore, membro della Cappella Papale, fu attivo a Roma tra la fine del XVI secolo e i primi anni del XVII.

³⁷ Giovanni Bernardino Nanino (Vallerano 1560-Roma 1623) fu forse compositore meno abile del fratello minore Giovanni Maria. Anch'egli fu molto presente nella vita musicale romana del primo Seicento.

³⁸ Giovanni Troiani, tudertino (di Todi), vissuto a cavallo fra XVI e XVII secolo, fu allievo di Soriano, operò nella basilica di S. Maria Maggiore di Roma. La presenza di questo suo mottetto nella raccolta di Sacchi è di grande interesse, poiché la sua produzione musicale è andata quasi completamente perduta. Cfr. GUNTHER MORCHE, *Palestrina-Observanz im frühen geistlichen Konzert*, in *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi*, cit., pp. 253-280: 268.

³⁹ Annibale Stabile (Roma 1535 c.-1595 c.), probabilmente cantore in S. Giovanni in Laterano, si dichiarò allievo di Palestrina.

⁴⁰ Cesare Zoilo (Roma 1584 c.-post 1622). Figlio del più famoso Annibale, fu putto cantore in S. Maria Maggiore a Roma. In seguito lo ritroviamo maestro di musica e cantore nella chiesa di S. Spirito in Sassia. Difficile reperire altre notizie biografiche, ma sulla sua attività ricaviamo notizie da una sua lettera (Roma, 23 agosto 1613) indirizzata al marchese ferrarese Enzo Bentivoglio, in cui Zoilo scrive, tra l'altro, che "in S. Spirito son obbligato ogni giorno perpetuamente alla missa cantata ed al vespro": cfr. DINKO FABRIS, *Mecenati e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1998, p. 241, doc. 358 (ringrazio l'autore per avermi fornito la notizia prima della pubblicazione del suo libro).

⁴¹ Cfr. la documentazione pubblicata da N. O'REGAN, *Institutional Patronage*, cit., p. 79.

⁴² *Ibid.*, p. 105.

di musicisti tra i più interessanti della seconda generazione della scuola romana e, cosa non secondaria, tutti sono allievi effettivi di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Non sarebbe arduo, a questo punto, ipotizzare che anche Salvatore Sacchi possa esserlo stato: questo giustificerebbe la presenza simultanea, in una stessa stampa, di tutti i compositori citati e, del resto, anche la sorprendente abilità compositiva del musicista.

Uno sguardo ai testi letterari della raccolta, in particolar modo ai mottetti, si è dimostrato utile al tentativo di accertare l'occasione e la destinazione esecutiva per cui l'opera è stata concepita. La scelta di alcuni testi dei mottetti di Salvatore Sacchi (v. tavola 1) è finalizzata, infatti, alla esaltazione dei pregi della allora fiorente città di Tuscania, alla quale la raccolta è dedicata. Oltre a mottetti composti sul repertorio letterario sacro preesistente vengono creati per l'occasione nuovi testi, dedicati alla città, in verità di fattura molto semplice.⁴³

Con ogni probabilità, a Sacchi venne richiesto un suo contributo musicale per qualcuna delle festività più importanti tra quelle celebrate a Tuscania, che al tempo del musicista dovette essere meta di numerosi pellegrinaggi se custodiva i resti dei corpi di ben ventiquattro fra santi e martiri. L'offerta di tale occasione, patrocinata dall'arcivescovo Girolamo Matteucci, fu accolta da Sacchi anche come opportunità di dare alle stampe alcuni suoi brani, composti in luoghi e tempi diversi,⁴⁴ rimasti manoscritti.

Se l'edizione romana del 1607 è preziosa poiché rimane l'unica fonte esistente delle opere di Salvatore Sacchi, essa acquista maggiore valore artistico e storico se pensiamo che si tratta di un *unicum* anche per la maggior parte dei brani degli altri compositori in essa rappresentati.

Giulia Anna Romana Veneziano

⁴³ Si veda il testo trascritto alla nota 19.

⁴⁴ Si legga ancora la dedicatoria di Sacchi al vescovo Matteucci, riprodotta a p. 10.

O quanta digna gratia

The musical score is arranged in three systems. Each system contains five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Continuo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "O quanta digna gratia di - ta di - gna".

Coro I

Soprano: O quanta digna gratia di - ta di -

Alto: O quanta digna gratia di - gna

Tenor: O quanta digna gratia di - ta di -

Bass: O quanta digna gratia di -

Coro II

Soprano: O quanta digna gratia di - ta di -

Alto: O quanta digna gratia di - ta di -

Tenor: O quanta digna gratia di - ta di -

Bass: O quanta digna gratia di - ta di -

Continuo

The Continuo part consists of a single bass staff with figured bass notation.

gna gra - ti - a, (o quan -

gra - - - - ti - a, (o quan - - - -

gna gra - - - ti - a, (o quan -

gna gra - - - ti - a, (o quan -

gna gra - - - ti - a, o quan - ta,

gna gra - - - ti - a, o quan -

di - - - gna gra - ti - a, o quan - ta, (o

gna gra - - - ti - a, (o

The musical score is written for a vocal ensemble and piano accompaniment. It consists of two systems of music. The first system has four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The second system has five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a fifth voice) and one piano accompaniment staff. The lyrics are: "ta di - - - gna gra - - - -", "ta di - - - - gna gra - - - ti - a)", "ta di - - - - gna gra - - - -", "(o quan - ta di - - - - gna gra -", "ta, (o quan - ta di - - - - gna", "quan - - - - ta di - - gna gra - - -", "quan - - - - ta di - - gna gra -". The piano accompaniment features a steady bass line and a more active treble line with eighth and sixteenth notes.

MISSA SINE NOMINE

Kyrie

The musical score is for the Kyrie of a Mass without a title. It features a vocal ensemble and an organ. The vocal parts are arranged in two systems. The first system includes Cantus I, Altus I, Tenor I, and Bassus I. The second system includes Cantus II, Altus II, Tenor II, and Bassus II. The organ part is labeled Bassus ad Organum. The score is in 4/2 time and begins with a Kyrie section. The lyrics 'Ky - ri - e' are written under the vocal lines. The organ part provides a harmonic accompaniment. The score is numbered 6 at the end of the organ part.

Cantus I

Altus I

Tenor I

Bassus I

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

Bassus ad Organum

Ky - ri - e

Ky - - - ri - e

6

The musical score consists of four vocal staves and one piano accompaniment staff. The lyrics are: "e - lei - son, (Ky - ri - e e - - - e - lei - son, (Ky - Ky - - - ri - e Ky - - - - ri - e". The piano accompaniment at the bottom includes a bass clef and a treble clef staff with a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The piano part features a melodic line with a fermata and a bass line with a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#).

lei - son,) (Ky - ri - e - -
 ri - e e - - - lei - son,) (Ky -
 e - lei - - - son, (Ky - ri -
 e - lei - - - son, (Ky - ri -
 Ky - - - ri - e
 Ky - - - ri -
 6 6 3 4 4 3

Detailed description of the musical score: The score is written for a vocal ensemble and basso continuo. It consists of five systems. The first system has four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "lei - son,) (Ky - ri - e - -", "ri - e e - - - lei - son,) (Ky -", "e - lei - - - son, (Ky - ri -", and "e - lei - - - son, (Ky - ri -". The second system has four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Ky - - - ri - e", "Ky - - - ri -", and "Ky - - - ri -". The third system has one staff (Basso Continuo) with figured bass notation: "6 6 3 4 4 3". The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and bar lines.

e - lei - son,)
 ri - e e - lei - son,) (Ky -
 e, Ky - ri - e e - lei - son,) (Ky -
 e e - lei - son,

e - lei - son, Ky - ri -
 e e - lei - son,
 Ky - ri - e
 Ky -

43

Christe

Coro I

Chri - ste e - lei - son,

Chri - ste e - - - lei - son,

Chri - ste e - lei - son,

Chri - ste e - lei - son,

Coro II

Chri - ste e - lei -

Continuo

5 6

5 6

The musical score consists of five staves. The first four staves are vocal parts, and the fifth is a basso continuo line. The lyrics are: (Chri-stee - - - - - lei-son,) son, (Chri - stee - Chri - ste (Chri - stee - son, (Chri - stee -

6 5

bus bo - næ vo - lun - ta - - - - - tis.

bus bo - næ vo - lun - ta - - - - - tis.

bus bo - næ vo - lun - ta - - - - - tis.

bus bo - næ vo - lun - ta - - - - - tis.

Lau -

Lau -

Lau -

Lau -

Lau -

♯ ♯ (♯) 6 6 5 4 3

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are "Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus". The score is divided into two systems. The first system contains the first two measures of the piece, and the second system contains the next two measures. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The Soprano part starts with a whole note rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure. The Alto part starts with a whole note rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure. The Tenor part starts with a whole note rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure. The Bass part starts with a whole note rest in the first measure, followed by a half note G3 in the second measure. The lyrics are placed below the notes.

Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus

Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus

Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus

Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus

da - mus te,

Qui tollis

The musical score is set in 4/2 time and consists of three systems. The first system is for Coro I, featuring four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Qui tol - lis pec - ca - - - ta mun -" (Soprano), "Qui tol - lis pec - ca - ta mun -" (Alto), and "Qui" (Bass). The second system is for Coro II, with four empty staves. The third system is for Continuo, with one staff containing a bass line and the number "43" at the end.

di, pec - ca - ta mun - - - - -

di, (pec - ca - - - ta mun - - - - -

tol - lis pec - ca - - - ta mun - - - - -

Qui tol - - lis pec - ca - ta mun - - - - -

6 5 7 6

di, mi - se - re - - - re no - bis.

di,) mi - se - re - - - re no - bis.

di, mi - se - re - - - re no - - - bis.

di, mi - se - re - - - re no - bis.

Mi - se - re - - - re no - bis.

Mi - se - re - - - re no - bis.

Mi - se - re - - - re no - bis.

Mi - - - se - re - re no - bis.

Mi - - - se - re - re no - bis.

Credo

1

The musical score is for the 'Credo' section, starting at measure 1. It is written in 4/2 time and consists of three systems. The first system is for Coro I, the second for Coro II, and the third for Continuo. Each system has four staves: two for the vocal parts (Soprano and Alto) and two for the basso continuo (Tenor and Bass). The lyrics 'Pa - trem o - mni - po - ten - - - -' are written under the vocal staves. The Continuo part includes figured bass notation: 6, 5, 4 3.

Pa - trem o - mni - po - ten - - - -

Pa - trem o - mni - po - ten - - - -

Pa -

6 5 4 3

Et incarnatus

Coro I

Et In - car - na - - - tus est

Et In - car - na - - - tus est

Et In - car - na - - - tus est

Et In - car - na - - - tus est

Coro II

Et In - car - na - tus

Continuo

Et In - car - na - tus

Crucifixus

Coro I

Cru - ci - fi - xus E - ti - am pro no -

Cru - ci - fi - xus E - ti - am pro no -

E - ti - am pro no -

E - ti - am pro no - bis,

Coro II

Tacet sino a et Resurrexit

Continuo

6 4 3 6 3 4 3

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Crucifixus'. It is written in 4/2 time. The first system is for Coro I, consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: 'Cru - ci - fi - xus E - ti - am pro no -' on the first two staves, and 'E - ti - am pro no -' on the third and fourth staves. The second system is for Coro II, also consisting of four staves, with the instruction 'Tacet sino a et Resurrexit'. The third system is for the Continuo, a single staff with figured bass notation: '6 4 3 6 3 4 3'. The lyrics 'E - ti - am pro no - bis,' are placed below the Continuo staff.

Et resurrexit

Coro I

Et re - sur - re - xit, et re - sur -

Coro II

Et re - sur - re - xit, et re - sur -

Continuo

The musical score is arranged in three systems. The first system is for Coro I, the second for Coro II, and the third for the Continuo. Each system contains four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'Et re - sur - re - xit, et re - sur -'. The Continuo part is in the bass clef and includes a double bar line and a repeat sign in the second measure.

Et in Spiritum

Coro I

Et in Spi - ri - tum San - - - ctum Do -

Et in Spi - ri - tum San - ctum

Et in Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num,

Et in Spi - ri - tum San - ctum Do -

Coro II

Continuo

Detailed description: The score is for a choir and continuo. The choir part (Coro I) is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Et in Spiritum Sanctum Dominum, et in Spiritum Sanctum Dominum". The music is in 4/2 time. The continuo part is a single bass line. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal parts and the continuo. The second system contains the vocal parts and the continuo, with the vocal parts having rests.

mi - num, et vi - vi - fi - can - tem,
Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem,
et vi - vi - fi - can - tem,
mi - num, et vi - vi - fi - can - tem,

Qui ex
Qui ex
Qui ex

The image shows a musical score for a choir. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass line. The lyrics are: "mi - num, et vi - vi - fi - can - tem, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem, et vi - vi - fi - can - tem, mi - num, et vi - vi - fi - can - tem,". The second system has five staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and two bass lines. The lyrics are: "Qui ex", "Qui ex", "Qui ex". The music is written in a common time signature (C) and features various note values including quarter, eighth, and half notes, as well as rests.

Qui cum

Qui cum

Qui cum

Qui cum

Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit,

Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit,

Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit,

Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit,

6

Sanctus

The musical score is arranged in three systems. The first system, labeled 'Coro I', contains four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part begins with the lyrics 'San - ctus, (san - - - - -)'. The Alto part begins with 'San - - - ctus, (san - - - - -)'. The Tenor and Bass parts have a single note 'San -' in the third measure. The second system, labeled 'Coro II', contains four empty staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The third system, labeled 'Continuo', contains one staff with a bass clef and a 4/2 time signature. It features a melodic line with a fermata over the first measure and a measure rest in the second measure. The number '43' is written above the staff in the third measure.

Benedictus

Coro I

Be - - - ne - di - - - ctus qui

Be - - - ne - di - - - ctus

Be - - - ne - di - - - ctus

Be - - - ne - di - - - ctus

Coro II

Continuo

© 1993 Savino Romagnuolo & Vincenzo Di Donato

ve - - - nit

qui ve - - - nit

qui ve - - - nit

qui ve - - - nit

Be - - - ne - di - - -

Be - - - ne - di - - -

Be - - - ne - di - - -

Be - - - ne - di - - -

Be - - - ne - di - - -

6 7 6

Agnus Dei

Coro I

Coro II

Continuo

The musical score is for the piece "Agnus Dei" by Salvatore Sacchi. It is written in 4/2 time and consists of three systems of staves. The first system is for Coro I, the second for Coro II, and the third for Continuo. The lyrics are "A - - - gnus De - - -" for Coro I and "A - - - gnus De - i, De - - -" for Coro II. The Continuo part includes figured bass notation: 6 5 and 6.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts, with lyrics 'i, (a - - - -' and 'i, (a - -'. The third staff is a piano accompaniment. The fourth staff contains the lyrics 'A - - - - gnus De - -'. The bottom staff is a bass line. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

A - - - - gnus

The second system of the musical score consists of five empty staves, corresponding to the vocal and piano parts of the first system.

The third system of the musical score consists of one staff with a bass clef. It contains a few notes and rests, with the numbers '4 3' and '6 5' positioned above the staff. The music is in 3/4 time.

gnus De - - - i,)

gnus De - i,)

i,

De - - - - - i,

Qui

Qui

Qui

Qui

Qui

6 3 ⁶/₄ 4 3

mi -

mi -

mi -

mi -

mi -

tol - lis pec - ca - ta mun - - - di, mi -

tol - lis pec - ca - ta mun - - - di, mi -

tol - lis pec - ca - ta mun - - - di, mi -

tol - lis pec - ca - ta mun - - - di, mi -

tol - lis pec - ca - ta mun - - - di, mi -

4 3

Gaudeamus omnes

Coro I

Gau - de - a - - - - - mus

Gau - de - a - - - - - mus om -

Gau - de - a - - - - - mus

Gau - de - a - - - - - mus

Coro II

Gau - - - de - a - - - - mus

Gau - - - de - a - - - - mus

Gau - - - de - a - - - - -

Gau - - - de - a - - - - -

Continuo

The musical score is arranged in two systems, each with four vocal staves and a basso continuo staff. The lyrics are: "om - nes in Do - - nes in Do - - mus om - - nes in Do - -". The music is written in a style typical of 17th-century Italian church music, with a basso continuo line at the bottom of each system. The lyrics are distributed across the four vocal parts as follows:

- System 1, Staff 1: om - nes in Do - -
- System 1, Staff 2: nes in Do - - -
- System 1, Staff 3: om - - - nes in Do - -
- System 1, Staff 4: om - - - nes in Do - -
- System 2, Staff 1: om - - - nes in Do - - - - -
- System 2, Staff 2: om - - - - - nes in Do - - -
- System 2, Staff 3: mus om - - - nes in Do - -
- System 2, Staff 4: mus om - - - - nes in Do - -

A page number "4" is located at the bottom right of the basso continuo staff in the second system.

Veni sponsa Christi

Coro I

Ve - - - ni spon - sa Chri -

Ve -

Coro II

sti, spon - - - - - sa Chri - sti,
ni spon - - - sa Chri - - - - -
- - - - -
Ve - - - - -

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The second staff is a vocal line in bass clef with lyrics. The third and fourth staves are empty, likely for piano accompaniment.

The second system of the musical score consists of four empty staves, one in treble clef and three in bass clef.

The third system of the musical score consists of a single staff in treble clef. It contains a few notes and rests, with a measure rest symbol and the number 43 above it.

ve - ni spon - sa Chri - sti, spon -

sti, ve - ni spon -

ni spon - sa Chri - sti, spon -

Ve - ni

6 † 5 6 4 3

Veni Creator spiritus

The musical score is arranged in three systems. The first system is for Coro I, the second for Coro II, and the third for Continuo. Each system contains four staves: two for Soprano and Alto voices, and two for Tenor and Bass voices. The Continuo part is on a single staff. The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are: "Ve - ni Cre - a - - - - - tor". The Continuo part includes a figured bass notation "6 5" above the final measure.

Spi - ri - tus, (ve - ni Cre - a - - - tor
 a - - - - - tor Spi - ri - tus, (ve -
 ni Cre - - - a - - - - - tor

Ve - ni

6 5

The musical score is presented in three systems. The first system contains four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one basso continuo staff. The lyrics are: "Spi - ri - tus,) (ve - ni ni Cre - a - tor Spi - - - ri - tus,) (ve - Spi - - - - - ri - tus, (ve - Cre - a - - - - tor Spi - - - - ri - tus,". The second system consists of four empty staves. The third system shows a single basso continuo staff with figured bass notation: 4 6, 6, and 7 6.

Cre - a - - - tor Spi - - - ri - tus,)

ni Cre - a - - - - - tor Spi - - - ri - tus,)

ni Cre - a - - - - - - - - - tor Spi - - - - - ri -

ve - ni Cre - a - - - tor Spi - - - ri - tus,

men -

men -

4 3

men - tes tu - o - rum

men - tes tu -

tus,) men - tes tu - o - rum

men -

men - tes tu - o - rum vi - si - ta,

men - tes tu - o - rum vi - si - ta,

tes tu - o - rum vi - si - ta,

tes tu - o - rum vi - si - ta,

tes tu - o - rum vi - si - ta,

Tu septiformis

Coro I

Tu se - - - - - ptiformis mu -
 Tu se - - - - - ptiformis mu -
 Tu se - - - - - ptiformis mu -
 Continuo: 6 5 9 8

Coro II

Continuo

The musical score consists of four vocal parts and a basso continuo line. The lyrics are: "ne - re, (Tu se - pti - for - - - - - mis mu - ne - re, (Tu se - pti - Tu se - pti - - - - - for - - - - -". The basso continuo line includes figured bass notation: 4 3, 5 6, 7 6, and a fermata symbol.

mis mu - ne - re,)

mis mu - ne - re,)

for - mis mu - ne - re,)

mis mu - ne - re,

Dex - tre De - i tu di - gi -

Dex - tre De - i tu di - gi -

Dex - tre De - i tu di - gi -

Dex - tre De - i tu di - gi -

♯ 6 ♯ 5 6

Hostem repellas

Coro I

Coro II

Continuo

6 5

lon - gi - us, (ho - stem re - pel - - - las

pel - - - - - las lon - gi - us, (ho -

stem re - - - pel - - - - - las

Ho stem

6 5

The image shows a musical score for the piece "Hostem repellas". It consists of two systems of staves. The first system has four staves, all of which are empty, indicating a rest for all instruments. The second system has five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "lon - gi - us,) (ho - stem". The second staff has lyrics: "stem re - pel - las lon - - - - gi - us,) (ho -". The third staff has lyrics: "lon - gi - us, lon - - - - - gi - us, ho -". The fourth staff has lyrics: "re - pel - - - - las lon - - - - gi - us,". The fifth staff is a bass line with figured bass notation: "4 6", "6", and "7 6".

lon - gi - us,) (ho - stem

stem re - pel - las lon - - - - gi - us,) (ho -

lon - gi - us, lon - - - - - gi - us, ho -

re - pel - - - - las lon - - - - gi - us,

4 6 6 7 6

pa -

pa -

re - pel - - las lon - - gi - us,)

stem re - pel - - - las lon - gi - us,)

stem re - pel - - - las lon - - - gi -

(ho - stem re - pel - las lon - gi - us,)

4 3

pa - cem - que do - nes pro - ti - nus,

pa - cem - que do - nes pro - ti - nus,

cem - que do - nes pro - - - ti - nus,

cem - que do - nes pro - - - ti - nus,

pa - cem - que do - nes

pa - cem - que

us, pa - cem - que do - nes

pa -

The musical score consists of five systems of staves. The first system has four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The second system has two vocal staves and two piano accompaniment staves. The third system has two vocal staves and two piano accompaniment staves. The fourth system has two vocal staves and two piano accompaniment staves. The fifth system has two piano accompaniment staves. The lyrics are written below the vocal staves, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes or measures.

Gloria Patri Domino

Coro I

Glo - ri - a, (glo - ri - a) Pa - tri

Glo - ri - a, (glo - ri - a) Pa - tri

Glo - ri - a, (glo - ri - a) Pa - tri

Glo - ri - a, (glo - ri - a) Pa - tri

Coro II

Glo - ri - a, (glo - ri - a) Pa - tri

Glo - ri - a, (glo - ri - a) Pa - tri

Glo - ri - a, (glo - ri - a) Pa - tri

Glo - ri - a, (glo - ri - a) Pa - tri

Continuo

DIALOGUS BEATÆ MARLÆ VIRGINIS

Gabriel angelus

Musical score for 'Gabriel angelus'. It features two parts: Coro II and Continuo. The score is in 4/2 time and B-flat major. The lyrics are: Ga - - - bri - el An - ge - lus. The Coro II part consists of three staves (Soprano, Alto, Bass) and the Continuo part is on a single staff.

Ave Maria

Musical score for 'Ave Maria'. It features two parts: Coro I and Continuo. The score is in 4/2 time and B-flat major. The lyrics are: A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - - -. The Coro I part consists of three staves (Soprano, Alto, Bass) and the Continuo part is on a single staff. The Continuo part includes figured bass notation: 6, 4, 3.

Quæ cum audisset

Coro II

Quæ cum au - dis - set tur - ba - ta est in

Quæ cum au - dis - set tur - ba - ta est in

Quæ cum au - dis - set tur - ba - ta est in

Quæ cum au - dis - set tur - ba - ta est in

Continuo

Ne timeas

Coro I

Ne ti - me - as Ma - ri - a in - ve - ni - sti e - nim

Ne ti - me - as Ma - ri - a in - ve - ni - sti e - nim

Ne ti - me - as Ma - ri - a in - ve - ni - sti e - nim

Continuo

6 5 4 3 6

Dixit autem

Musical score for the section "Dixit autem". It features two vocal parts, Coro II, and a Continuo part. The music is in 4/2 time and B-flat major. The lyrics are: "Di - xit au - tem Ma - ri -".

Coro II

Di - xit au - tem Ma - ri -

Continuo

4 5 6 5 6

Quomodo

Musical score for the section "Quomodo". It features three vocal parts, Coro I, and a Continuo part. The music is in 4/2 time and B-flat major. The lyrics are: "Quo - mo - do fi - et i - - stud, quo - ni - am".

Coro I

Quo - mo - do fi - et i - - stud, quo - ni - am

Quo - mo - do fi - et i - - stud, quo - ni - am

Quo - mo - do fi - et i - stud, quo - ni - am

Continuo

6

Et respondens

Et respon - dens An - ge - lus, et respon - dens

Coro II

Et respon - dens An - ge - lus - -

Et re - spon - dens An - - - ge - lus

Et re - spon - dens An -

6

Continuo

Spiritus

Spi - ri - tus san - - - ctus, Spi -

Coro I

Spi - ri - tus san - - - ctus,

Spi - ri - tus san - - - ctus - -

5 6 4 3

Continuo

Dixit autem

Coro II

Di - - - xit au - tem, di -

Di - - - xit au - - - tem, Ma -

Di - - - xit au -

Di - - - - xit

Continuo

6 6 6 2 3

Ecce ancilla

Coro I

Ec - - - ce An - cil - la Do -

Ec - - - ce An - cil - la Do - - - - *

Ec - - - - ce An - cil - la Do -

Continuo

4 3

* Il terzo pentagramma del canto in chiave di basso è contenuto nel fascicolo del Tenore del I coro

Et Verbum

Coro I

Et Ver - - - bum ca - - - ro

Et Ver - - - bum ca - - - ro

Et Ver - - - bum ca - ro Et Ver - bum

Et Ver - - - bum ca - - - ro

Coro II

Et Ver - - - bum ca - - - ro fa - -

Et Ver - - - bum ca - - - ro fa - -

Et Ver - - - bum ca - - - ro

Continuo

Et Ver - - - bum ca - - - ro

Magnificat

The musical score is titled "Magnificat" and is composed by Salvatore Sacchi. It features a vocal line and three instrumental parts: Coro I, Coro II, and Continuo. The score is written in a 3/8 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The vocal line begins with the lyrics "Ma gni fi cat." and continues with "A - ni - ma me - a Do - - -". Coro I and Coro II are marked with "A - ni - ma". The Continuo part provides a rhythmic accompaniment.

Ma gni fi cat.

A - ni - ma me - a Do - - -

Coro I A - ni - ma

Coro II

Continuo

mi - num, (a - ni - ma me - a
me - - - a Do - - - - - mi - num,
A - ni - ma me - a Do -

4 3 7 6

Do - - - - - mi-num,) (a - ni - ma me - a

Do - - - - - mi - num, a - ni - ma me - a

mi - num, (a - ni - ma me - a

A - - - ni - ma me - a Do -

7 6

Do - - - mi - num. Et e - xul -

Do - mi - num. Et e - xul -

Do - - - mi - num.) Et e - xul -

mi - num. Et e - xul -

Et e - xul - ta - - - vit

Et e - xul - ta - - - vit

Et e - xul - ta - - - vit

Et e - xul - ta - - - vit

4 3

Litaniæ Beatæ Mariæ Virginis

Coro I

Ky - ri - e e - - lei - - - -

Ky - ri - e e - lei - - - - -

Ky - ri - e e - lei - - - - -

Ky - ri - e e - lei - - - - -

Coro II

Continuo

4 3

son,
son,
son,
son,

Chri - ste e - - - - lei - - - -
Chri - ste e - le - - - - i -
Chri - ste e - - - - lei - - - -
Chri - ste e - - - - lei - - - -

4 3

Chri - ste au - di nos

son, Chri - ste e - xau - di

son, Chri - ste e - xau - di

son, Chri - ste e - xau - di

son, Chri - ste e - xau - di

5 6 5 6

Assunzione del maestro di musica*

Giorno 23 del mese di ottobre 1606

Nel nome del Signore amen. In presenza di me ecc. il reverendo signore Salvatore Sacco da Cerignola in Puglia costituitosi personalmente non per forza ecc. ma spontaneamente ecc. [non ostante] tutto ecc. promise agli illustri signori Paolo Vittorio Salustio, e Pirro Pacifico Anziani del Comune dell'illustre città di Toscanella, e a me ecc. ai presenti ecc. di esercitare in questa Città di Toscanella l'ufficio di maestro di cappella in tutti i giorni festivi come tutti gli altri suoi predecessori furono soliti fare e di istruire tutti coloro che volessero apprendere l'arte della musica, e di non allontanarsi assolutamente di qui senza il permesso degli illustri signori il Gonfaloniere e gli Anziani della stessa Città incaricati pro tempore durante l'anno iniziato dal primo giorno del mese corrente, e da completare senza interruzione, con il patto ecc. che tutti gli alunni promettano, e paghino il compenso dovuto come finora fecero tutti gli altri in passato a favore degli altri maestri della suddetta arte, e non Altrimenti ecc. e viceversa i suddetti Illustri Signori Anziani a nome dell'Illustre Comune della suddetta Città promisero di dare, e di pagare al suddetto signore Salvatore presente ecc. venti scudi in moneta per tutto il suddetto anno non oltre che mensilmente la quota parte senza impedimento ecc. Altrimenti ecc. delle quali cose ecc. obbligando nelle suddette persone se stessi ecc. e i beni ecc. nella forma più ampia della Camera Apostolica con gli articoli soliti ecc. giurando col toccare ecc. sulle quali cose ecc.

Stipulato nella Città di Toscanella nella Cancelleria dell'Illustre Comune testimoni i presenti signori Romolo Mauroccio, e Girolamo Riccio ambedue connotai dalla detta Città.

* Archivio Storico Comunale Tuscania, serie "Istromenti", vol. 9 (1606-1637) cc. 28r-29r. La dizione "Assunzione del maestro di musica" è una annotazione al margine sinistro delle righe 7 e 8 dell'atto.

E contestualmente il suddetto reverendo signore Salvatore non per forza ecc. spontaneamente ecc. [non ostante] tutto ecc. promise ai molto reverendi presenti Primicerio, Arciprete e Giovanni Sardo Canonico della chiesa Cattedrale di San Giacomo della Città di Toscanella ecc. di esercitare l'ufficio di maestro di cappella nella suddetta venerabile chiesa in tutti i giorni festivi, e come fecero finora i suoi predecessori durante il suddetto anno iniziato dal primo giorno del mese presente, e da completare senza interruzione. Altrimenti ecc. e viceversa i suddetti molto reverendi signori Primicerio, Arciprete, Giovanni Pinto Canonico promisero di dare, e di pagare al suddetto reverendo signore Salvatore presente ecc. trenta scudi in moneta come compenso per il suddetto tempo, ogni mese la quota parte senza impedimento ecc. Altrimenti ai danni ecc. riguardo ai quali ecc. per i quali ecc. obbligarono se stessi, e i loro ecc. e i beni ecc. nella forma più ampia della Camera Apostolica con gli articoli soliti ecc. e toccando ecc. giurarono sulle quali cose tutte ecc.

Stipulato nel luogo suddetto presenti i testimoni di cui sopra.

All'illustrissimo Girolamo Matteucci
Arcivescovo Toscanense e vescovo di Viterbo

Salvatore Sacco [augura] felicità.

Essendo (o illustrissimo Matteucci) diverse le inclinazioni degli uomini, e diletlandosi ciascuno alla sua maniera; certo è verissimo ciò che disse il Poeta, ognuno segue l'inclinazione della sua natura. Sempre pensai che fossero trattati molto benignamente dalla Natura e fossero più felici di tutti gli altri coloro che, disprezzate le cose volgari e sordide, la Natura infiamma al desiderio delle cose nobili e soprattutto delle arti liberali. Perciò stimai di essere sempre non poco debitore ad essa, o piuttosto al suo Creatore e Padre Dio, per aver acceso nel mio petto un particolare istinto e ardore nel coltivare l'arte della musica, che non solo ha un posto nobilissimo tra le arti liberali, ma fu coltivata e celebrata dagli antichi poeti come qualcosa di Divino: della quale il concento e la soave armonia non solo i Pagani usarono nei loro templi per le orge e il culto dei falsi Dei, ma nemmeno gli Ebrei, divinamente istruiti nella legge e nella religione del vero Dio, rigettarono dal nobilissimo e unico Tempio di Gerusalemme, e la Chiesa Cristiana la accoglie talmente che presso di noi tutti i sacri riti, sia diurni sia notturni, vengono compiuti con accompagnamento di musica. E lo possano anche per me in quanto, essendo stato dedito fin da bambino a questo solo studio, subito mi toccò di esercitarmi e di prestare l'opera in molte chiese di diversi luoghi; e ora, essendo cresciuti così celermente gli anni, come un poco l'esperienza e la dottrina secondo la tenuità dell'ingegno, cominciai sia a comporre canti di mia iniziativa, sia ad istruire gli altri, sia a dirigere e guidare cori. Facendo ciò, senza che frattanto s'indebolisse il desiderio di maggiormente progredire, dopo aver attraversato diverse regioni d'Italia, infine mi stabilii a Roma, città che è Guida e Maestra, come di tutte le cose Divine, così del canto Ecclesiastico. Essendo qui stato per un quinquennio a capo del Coro nel sacro Tempio della Santissima Trinità, che si trova presso ponte Sisto, nel quale fu costituita una illustrissima Confraternita eccellente per molte

opere di pietà, colpito da improvvisa e grave malattia, per godere di un clima più salubre, fui costretto a ritirarmi altrove e a cambiare sede. Ma, pur chiamandomi a sé molte Città offrendo una stipendio non disprezzabile, cosa che ritengo di poter dire senza intenzione di offendere, tutte posposi a Orte, celebrata da Virgilio, insigne per gli ingegni, i costumi e l'umanità dei cittadini, ma spinto soprattutto dalla benevolenza e dall'incitamento del Vescovo Andrea Longo, uomo stracolmo di ogni lode, morto or non è molto con gran dolore dei buoni. Di qui poi il consenso unanime del clero di Toscanella, offrendo ottime condizioni, molto amichevolmente mi attirò in questa nobile Città, fiorente per antica e recente gloria. Avendola sempre stimata fortunata per avere te come Rettore e Vescovo, ritenni per me una vera fortuna il fatto che, costituito in essa maestro del coro, avrei servito anche alla tua grandezza. Infatti chi non ambirebbe essere da te conosciuto, essere preso al tuo servizio, esser protetto dal tuo patrocinio, o molto meritatamente Vescovo della Chiesa di Dio? Essendomi capitato verso la fine dell'anno passato tale massimo – come credo – beneficio di Dio, mentre allora considero la sapienza, la pietà, la magnanimità, la munificenza e le altre egregie virtù, che spesso grandi Re e nazioni straniere hanno ammirato, sono stato acceso da un certo mirabile desiderio di manifestare il sentimento del mio animo a te devotissimo, e di testimoniare con qualche piccolo omaggio di mia composizione. Così mi tornò utile che io tenessi conservati presso di me alcuni canti sacri composti in luoghi e tempi diversi in onore del sommo Dio e dei santi. Venuto sotto la giurisdizione della tua Diocesi, che tu illustri come sole splendidissimo, mi sembrò che quelli in un certo modo si illuminassero, quasi sentendo la luce vicina, perché potessi sopportare che fossero nascosti nelle tenebre e impedire che vedessero la luce. E ormai essi finalmente, come vedi, vengono sotto i tuoi occhi, desiderano risuonare alle orecchie, andare sulla bocca degli uomini sotto il tuo patronato e auspicio; Tu, illustrissimo Vescovo, effondi su di loro lo splendore della tua dignità, dispiega un volto sereno, stendi la mano per prenderli. Accogli infine benignamente lo stesso autore, sebbene uomo non degno di nota, tuttavia legatissimo a te, e che chiede da Dio Ottimo Massimo lunga vita e ogni felicità cose che in te tutti riconoscono e celebrano.

Al propizio lettore salute

Ho sempre stimato che l'armonia della musica, la cui soavità gli uomini per lo più volgono a cose vane e pericolose per la salvezza delle anime, per nessuna cosa è usata meglio e più salutarmente che in onore del sommo Dio e a lode dei suoi santi. I cieli infatti narrano la gloria di Dio e il firmamento annuncia incessantemente la sua lode agli Angeli che cantano tre volte santo, e vediamo il Reio citarista dedicarsi tutto alle lodi divine, e infine la santa Chiesa a nessuno dei sacri uffici attende maggiormente che a quello di lodare lo stesso Dio e i beati santi. Insomma questi esempi celesti, mi spinsero a fare sempre la stessa cosa e sempre aborrii quei ritmi dai quali l'animo umano suole facilmente essere allettato alla libidine ed essere corrotto. E massimamente in ciò ho fatto progresso da quando gli onestissimi cittadini Toscanensi mi elessero Direttore di Coro nel loro tempio primario, dedicato al Beato Giacomo. Gloriososi la loro città di avere come fondatori particolarmente Tosco figlio di Ercole, o Arasse Regina degli Sciti, o Ascanio figlio di Enea, che vengono celebrati da scrittori profani, quanto più numerosi ed egregi canta i monumenti della fede Cristiana, e della vera religione. Fin qui da Roma capitale del mondo celermente è stata trasmessa la luce del Vangelo. Uscito da essa Lino, coetaneo di Pietro, e suo coadiutore e successore nella Sede Romana, la nobilitano i patrocini dei Santi Secondiano, Viriano e Marcelliano; infine in essa riposano ventiquattro corpi di coraggiosissimi martiri. E così in una Città di Santità tanto antica, tanto provata, tanto celebre, niente dovevo cantare che non fosse santo, lodevole, onesto, affinché le orecchie degli stessi Cittadini, e dei santi che custodiscono il loro patrocinio, non risuonino di altro che di divini annunci. Con queste poche cose, Amico Lettore, volli ammonirti. Salute.

Finito di stampare
nel mese di giugno 1999
presso le Grafiche Gercap
(Foggia-Roma)

