

NATALE MONFERRATO



Motetti a voce sola
op. iv, 1655

AMPHION NOVUS
EARLY MUSIC ENSEMBLE

TACTUS

TACTUS

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta».
The Renaissance Latin term for what is now called a measure.



© 2025

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.
www.tactus.it

In copertina / Cover:

BARTOLOMEO CAVAROZZI (1587-1625), *Santa Cecilia in estasi*, 1622-1625.

I testi sono disponibili al seguente link:

Texts are available on our website:

www.tactus.it/testi – Codice / Code: 611301



Direzione artistica e di produzione: Andrea Friggi

Tecnico del suono: Roberto Chinellato

L'editore è a disposizione degli aventi diritto

Sin dai primi anni del Seicento, il mottetto polifonico che aveva dominato la musica sacra dei secoli precedenti si vede affiancato, nella liturgia come nella devozione, da un nuovo e più snello genere, il *mottetto a voce sola*. In tal modo, la preghiera e la meditazione potevano essere accompagnate facilmente dalla musica anche in quei luoghi che non disponevano o non potevano permettersi di mantenere un coro polifonico stabile. Al tempo stesso, i compositori erano più liberi di assecondare il ‘gusto moderno’ del momento, che vedeva non nell’intreccio contrappuntistico di molte voci, bensì in una vocalità solistica accompagnata dall’organo o da qualche altro strumento di sostegno il miglior tramite di quegli ‘affetti’ che una rinnovata concezione estetica andava sempre più presentando come essenziali alla vera espressione di un testo.

Precisamente in questa direzione si muovono le composizioni che l’Ensemble *Amphion Novus* propone in questo CD in prima registrazione assoluta condotta su un’edizione apprestata per l’occasione.

L’autore, Natale Monferrato (1610-1685), oggi conosciuto quasi soltanto dagli addetti ai lavori, fu alla sua epoca una figura di spicco della vita musicale della città di Venezia, nella quale trascorse tutto il suo tempo di sacerdote musicista. Della sua formazione musicale non sappiamo molto: è possibile che abbia appreso i rudimenti dell’arte dal fratello organista Innocente, ed è probabile che, negli anni di seminario, abbia avuto modo non solo di giovare degli insegnamenti di Alessandro Grandi (che dal 1618 al 1626 affiancò al ruolo di vicemaestro di cappella di san Marco l’attività di maestro di musica del seminario) e di Giovanni Rovetta (che nel 1626 successe a Grandi in quest’ultima docenza), ma anche di frequentare direttamente il maestro della cappella marciana, Claudio Monteverdi, che tra il 1631 e il 1632 fu seminarista prima di essere ordinato presbitero il 16 aprile 1632. I legami avviati in seminario dovettero dimostrarsi fruttuosi negli anni successivi: proprio nella basilica ducale, infatti, Monferrato fu assunto come cantore nel febbraio 1639, dopo un infruttuoso tentativo di occuparvi il posto di secondo organista (che andò a Francesco Cavalli); di essa

divenne in seguito vicemaestro (ufficialmente dal 1647, ma con tutta probabilità già dal 1643, allorché Rovetta successe a Monteverdi nella carica) e infine maestro (nel 1676, succedendo a Cavalli, nominato a sua volta maestro nel 1668, alla morte di Rovetta). Agli impegni in san Marco, Monferrato affiancò inoltre un'intensa attività come direttore del coro delle *putte* dell'Ospedale dei Mendicanti, presso il quale operò ininterrottamente per quasi trent'anni, raccogliendo il testimone da Giovanni Antonio Rigatti nel 1642 e cedendolo nel 1676 a Giovanni Legrenzi.

I diversi impieghi lavorativi propiziaronò un'intensa attività compositiva di ambito esclusivamente sacro. La fama di Monferrato in questo campo è testimoniata da 19 raccolte pubblicate tra il 1647 e il 1681 (non tutte giunte sino a noi). Più della metà di esse contengono salmi, messe e *Magnificat* sia nel tradizionale stile contrappuntistico da quattro a otto voci che nella basilica marciana conobbe una significativa ripresa nella seconda metà degli anni '70, sia nel più moderno stile concertato accompagnato da due violini. Le raccolte di maggior successo di Monferrato sembrano però essere state i libri di mottetti a due e tre voci, un genere molto diffuso all'epoca anche per la duttilità dell'organico: il primo libro (op. 3) apparve nel 1655 e fu ristampato altre tre volte, una a Venezia e due nelle Fiandre; il terzo e ultimo (op. 18) fu invece pubblicato nel 1681 dallo stampatore Giuseppe Sala, che di Monferrato era divenuto socio in affari proprio nell'ambito dell'editoria musicale e che può essere considerato parte di un progetto di rilancio della cappella dogale in termini sia musicali sia simbolici. Affini a queste ultime raccolte, ma ancora più scopertamente 'moderne' per il gusto di allora, sono infine i due libri di mottetti a voce sola: il primo (op. 4) del 1655, oggetto di questa incisione discografica, e il secondo (op. 6) del 1666 (a cui si aggiunge una più tarda raccolta di *Antiphonae unica voce decantandae*, op. 17, 1678, che presenta varie intonazioni delle tradizionali quattro antifone mariane).

Entro la strabordante produzione mottettistica del genere, che dalla celebre raccolta pionieristica di Viadana del 1602 con solo basso continuo oltrepassa il confine

del secolo e si sviluppa progressivamente nel genere del mottetto concertato con strumenti (basti ricordare, sempre in ambito veneziano, gli ultimi esiti dei mottetti vivaldiani), le raccolte di Monferrato si distinguono per l'ampio spazio riservato alle voci acute e tra esse, in particolare, alla voce di contralto. Mentre la maggior parte delle collezioni edite nella prima metà del secolo contiene un numero pressoché pari di mottetti per i quattro registri di soprano, alto, tenore e baritono/basso, il secondo libro di Monferrato riserva 9 motetti alla voce di soprano, 10 alla voce di contralto e 1 alla voce di baritono; nel primo libro, la percentuale sale ancora di più, con 12 composizioni destinate al contralto contro le 6 riservate al soprano e le singole unità dedicate rispettivamente al tenore e al baritono. Dietro una scelta del genere, indubbiamente insolita, stanno una possibile ragione di mercato e una sicura ragione di destinazione. La ragione di mercato (a cui Monferrato era tutt'altro che insensibile, come dimostra la sua partecipazione a una ditta di stampa musicale) era probabilmente quella che Francesco Turini, nella nota al lettore del suo primo libro di mottetti a voce sola del 1629, definì la «carestia dei motetti a un contr'alto solo». L'altra ragione è invece dichiarata dall'autore stesso nella dedica del volume: le composizioni nacquero «per esercizio delle allieve» dell'Ospedale dei Mendicanti (che potrebbero però esser state le destinatarie anche del mottetto per tenore e dei due per baritono: come ricorda Luigi Collarile, sono infatti documentate *putte* capaci di cantare anche in quei registri).

Dal punto di vista musicale, i mottetti per contralto del *Libro primo* coprono una vasta gamma di *affetti*. Tra le composizioni comprese in questo disco, *Ardet cor meum* è un'accurata invocazione alla madre di Dio che coniuga accenni patetici a richieste di soccorso in rapido ritmo ternario; egualmente nei toni patetici si avventurano, con frasi brevi e spezzate non aliene da cromatismi, la prima parte di *O deitas* e il toccante *Iesu mi*. Altri (*O quam suavis*, *O quam pulchra*, *Alma mater*) esplorano invece il registro della meditazione, con alternanze di sezioni binarie e ternarie di grande spessore me-

lodico, anche se non ancora segnate dalla differenziazione di momenti tendenti al recitativo e momenti tendenti all'aria strofica che in quegli stessi anni caratterizza i mottetti per esempio di Maurizio Cazzati. Non mancano infine brani come l'ampio e variegato *Quo fugiam, miser*, il cui testo svolge i temi del *contemptus mundi* e del combattimento tra il cristiano e satana e della vittoria finale di Dio che combatte a fianco del fedele, e la cui musica assume di conseguenza gli sbalzi del contrasto e gli stilemi dello *stile concitato* di monteverdiana memoria.

L'esecuzione proposta dall'Ensemble *Amphion Novus* oltrepassa invece l'orizzonte delle *putte* dei Mendicanti e si affida a una voce di controttenore, ossia a un falsettista naturale. La scelta, pur discostandosi dalle probabili occasioni originarie, non tradisce però le consuetudini esecutive dell'epoca, che traspaiono per esempio dalle dediche dei mottetti ancora una volta di Cazzati. Queste lasciano infatti intendere esecuzioni affidate tanto a castrati quanto a falsettisti naturali, in perfetta aderenza alle norme controriformistiche che vietavano alle donne di cantare in tutte le chiese che non fossero gli ambienti protetti delle liturgie monacali e che affidavano pertanto l'esecuzione della maggior parte della musica sacra a cantanti di sesso maschile.

Nell'orbita delle consuetudini del secolo sono infine i brani strumentali che completano l'atmosfera del cd, che riprendono la più tipica maniera di intervento dell'organo nella liturgia coeva, ossia la maniera improvvisativa talvolta condotta su stilemi stilistico-formali ricorrenti e talaltra invece direttamente connessa alle musiche vocali eseguite. La *Canzona ex tempore*, nella sua breve corsa, riprende infatti e sviluppa alcuni stilemi tipici della musica per tastiera del tempo, tra cui le note ribattute iniziali tipiche delle *Canzon francesi* dei maestri italiani come Girolamo Frescobaldi, Andrea Gabrieli e Bertoldo Sperindio. La *Ciaccona* sopra *Quo fugiam, miser* si ispira allo struggente *Adagio* centrale del mottetto e al suo tetracordo discendente, *locus communis* dell'espressione delle situazioni di sofferenza (basti citare al riguardo l'utilizzo che ne fa Monteverdi nel celeberrimo *Lamento della ninfa*). La *Toccata* allinea

infine tre brevi sezioni contrastanti: una prima di stile libero, una seconda più marcatamente tematica ispirata all'*Alleluia* che conclude il mottetto *Alma mater*, e una terza nuovamente di carattere rapsodico e libero.

Testi, musiche e maniere esecutive restituiscono così all'ascoltatore di oggi un microcosmo del mondo musicale e religioso degli uomini e delle donne di quel secolo, fatto di attenzione alle sfumature di senso delle parole, di mancanza di compartimenti stagni tra 'musica sacra' e 'musica profana', di vocalità volta a coniugare virtuosismo, patetismo e melodismo spiegato, di colore strumentale che alterna il puro sostegno alla voce a forme e stilemi di sapore proprio e sempre più idiomático, in un costante intreccio di 'meraviglia' secondo la cifra stilistica dell'incipiente epoca barocca.

CLAUDIO CARDANI & ROCCO RUSSOMANNO

Gli Strumenti / *The instruments*

Organo / *organ*

positivo a cassapanca progettato e realizzato da WALTER CHINAGLIA nel 2012

Tiorba / *Theorbo*

KLAUS JACOBSEN, Londra 2013

From the early 17th century onwards, the polyphonic motet that had dominated sacred music in previous centuries found itself complemented in both liturgical and devotional contexts by a new, more streamlined form: the solo motet. This allowed prayer and meditation to be accompanied by music even in places where maintaining a stable polyphonic choir was impractical or economically unfeasible. At the same time, composers were afforded greater freedom to align with the emerging ‘modern taste’ of the time, which valued the expressive power of a single voice supported by organ or other continuo instruments over the contrapuntal interplay of multiple voices. This modern aesthetic increasingly prioritized the transmission of ‘affetti,’ seen as essential for the true expression of a text.

The compositions presented on this CD by the Ensemble Amphion Novus, a premiere recording on an edition prepared specifically for this occasion, exemplify precisely this direction.

The composer, Natale Monferrato (1610-1685), is now known primarily among specialists but was a prominent figure in the musical life of 17th-century Venice, where he lived his entire life as a priest and musician. Little is known about his musical training: he may have learned the fundamentals of the art from his brother, the organist Innocente Monferrato, and likely benefited during his seminary years from the teachings of Alessandro Grandi (vice-maestro di cappella at St. Mark’s Basilica from 1618 to 1626 and music master at the seminary) and Giovanni Rovetta (Grandi’s successor in 1626). It is also plausible that Monferrato had direct contact with Claudio Monteverdi, the maestro di cappella at St. Mark’s Basilica, who was himself a seminarian between 1631 and 1632 before his ordination as a priest on April 16, 1632.

The relationships Monferrato established in the seminary likely bore fruit in subsequent years. In February 1639, he was appointed as a singer at the basilica, following an unsuccessful bid for the position of second organist (which went to Francesco Cavalli). He later rose to the role of vice-maestro (officially from 1647, though pos-

sibly as early as 1643, when Rovetta succeeded Monteverdi) and finally to maestro in 1676, succeeding Cavalli. Alongside his duties at St. Mark's, Monferrato also served as choir director at the Ospedale dei Mendicanti for nearly three decades, taking over from Giovanni Antonio Rigatti in 1642 and handing the position to Giovanni Legrenzi in 1676.

These roles fostered Monferrato's prolific compositional activity, which focused exclusively on sacred music. His reputation in this domain is evidenced by 19 published collections between 1647 and 1681 (not all of which have survived). More than half of these collections include psalms, masses, and Magnificats in both the traditional polyphonic style (for four to eight voices) and the modern concertato style, accompanied by two violins. However, Monferrato's most successful works appear to have been his books of motets for two and three voices – a genre popular at the time for its flexibility in ensemble requirements. His first book of motets (op. 3), published in 1655, was reprinted three times (once in Venice and twice in Flanders), while his third and final book (op. 18) was published in 1681 by Giuseppe Sala, Monferrato's business partner in music publishing and a key figure in the symbolic and musical revitalization of the ducal chapel.

Among these collections, the two books of solo motets stand out for their overtly 'modern' approach by the standards of the time: the first (op. 4), published in 1655 and featured on this recording, and the second (op. 6), published in 1666. A third related volume, *Antiphonae unica voce decantandae* (op. 17, 1678), presents various settings of the four traditional Marian antiphons.

Within the expansive repertoire of motets, – a genre that originated with Viadana's pioneering 1602 collection featuring basso continuo alone and evolved into the concertato motet with instruments (culminating, for example, in Vivaldi's Venetian motets) – Monferrato's works stand out for their focus on high voices, particularly the alto. While most collections from the first half of the 17th century include a

roughly equal number of motets for soprano, alto, tenor, and baritone/bass, Monferrato's second book contains 9 motets for soprano, 10 for alto, and 1 for baritone. In the first book, the preference for alto is even more pronounced: 12 motets are designated for alto, compared to 6 for soprano and only 1 each for tenor and baritone.

This unusual choice likely reflects both market considerations and practical performance needs. The market reason – one Monferrato would not have overlooked, given his involvement in music publishing – is articulated by Francesco Turini in the preface to his own 1629 book of solo motets, which lamented the “shortage of motets for alto.” The practical reason is explicitly stated by Monferrato in the dedication of the volume: the pieces were composed “for the practice of the pupils” at the Ospedale dei Mendicanti. Notably, even the motet for tenor and the two for baritone may have been intended for the *putte*, as archival evidence confirms that some of them were capable of singing in these registers.

Musically, the alto motets in the *Libro primo* explore a wide range of *affetti*. Among the pieces included in this recording, *Ardet cor meum* is a heartfelt invocation to the Virgin Mary that combines pathos with pleas for help in a lively triple rhythm. Similarly, the first part of *O deitas* and the poignant *Iesu mi* delve into pathetism with fragmented phrases and chromaticism. Other motets (*O quam suavis*, *O quam pulchra*, *Alma mater*) are more meditative, featuring alternating binary and ternary sections of melodic depth, though they do not yet exhibit the distinction between recitative-like and strophic aria-like moments that contemporaries such as Maurizio Cazzati were developing. Finally, pieces like the expansive *Quo fugiam*, *miser* employ contrasts and Monteverdian *stile concitato* to reflect the text's themes of spiritual struggle and divine victory.

This recording by Ensemble Amphion Novus departs from the original context of the *putte* by featuring a countertenor, a natural falsettist. Although this choice diverges from the likely original performance circumstances, it aligns with the broader

practices of the period, as indicated by Cazzati's motet dedications, which suggest performances by both castrati and falsettists. These practices adhered to Counter-Reformation norms prohibiting women from singing in churches outside monastic settings, leaving most sacred music to male performers.

Finally, the instrumental pieces included in this CD recreate the liturgical role of the organ in the 17th century, alternating between improvisatory passages and structured forms tied to vocal works. For example, the *Canzona ex tempore* develops typical keyboard motifs, such as the repeated notes of Italian *Canzon francese* style, while the *Ciaccona sopra Quo fugiam, miser* draws inspiration from the motet's central Adagio and its descending tetrachord, a *locus communis* for expressing suffering. The *Toccata* comprises three contrasting sections: a free introductory passage, a thematic section inspired by the Alleluia of *Alma mater*, and a concluding rhapsodic flourish.

Texts, music, and performance styles thus offer today's listener a glimpse into the musical and spiritual world of the 17th century, characterized by sensitivity to textual nuances, fluid boundaries between sacred and secular music, vocal writing that blends virtuosity and lyricism, and instrumental color that alternates between vocal support and idiomatic expression, all imbued with the 'marvel' that defines the early Baroque aesthetic.

CLAUDIO CARDANI & ROCCO RUSSOMANNO

I testi sono disponibili al seguente link:

Texts are available on our website:

www.tactus.it/testi – Codice / Code: 611301

NATALE MONFERRATO

(1610-1685)

Motetti a voce sola, libro primo,
op. IV, Venezia 1655

1. <i>Ardet cor meum</i>	7:47
2. <i>O deitas</i>	7:10
3. <i>Canzona ex tempore</i>	2:02
4. <i>O quam suavis</i>	9:49
5. <i>Iesu mi</i>	5:35
6. <i>Ciaccona ex tempore sopra Quo fugiam, miser?</i>	3:38
7. <i>O quam pulchra es</i>	7:16
8. <i>Toccata ex tempore sopra Alma mater</i>	3:21
9. <i>Quo fugiam, miser?</i>	9:53
10. <i>Alma mater</i>	6:40

AMPHION NOVUS EARLY MUSIC ENSEMBLE

ROCCO RUSSOMANNO, alto

CLAUDIO CARDANI, organo · FRANCO LAZZARI, tiorba

TACTUS

DDD

TC 611301

© 2025

Made in Italy