

# BIAGIO PESCIOLINI

TACTUS

Secondo Libro di musica sacra, Venezia 1605



TUSCÆ VOCES  
LA PIFARESCHA  
ELIA ORLANDO

# 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.*



© 2024

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

In copertina / Cover:

RIDOLFO DEL GHIRLANDAIO (1483-1561), *Madonna con Bambino e San Giovanni Battista infante.*



Un sentito ringraziamento a / *Many thanks to*

Associazione Corale Euphonios, Diocesi di Prato, Fondazione Cassa di Risparmio di Prato – il cui sostegno ha permesso di portare a compimento questo progetto – e Gabriele Giacomelli.



Sound & music producer: Diego Ceruti  
Mastering: Andrea «Bernie» De Bernardi & Diego Ceruti  
English translation: Marina Cavalieri  
L'editore è a disposizione degli aventi diritto

## TUSCÆ VOCES

SARA MAZZANTI, cantus I  
ANNA CHIARA MUGNAI, altus I  
LUCA MANTOVANI, tenor I  
NERI LANDI, quintus I  
TOMMASO BARNI · GABRIELE ORLANDO, bassus I

ELISA PASQUINI, cantus II  
ELISABETTA VUOCOLO, altus II  
LUIGI ROSSI, tenor II  
ANDREA BOCHICCHIO · MARCO PAGANI, quintus II  
LORENZO MARTINUZZI · AUGUSTO BIAGINI (tr. 6-10), bassus I

## LA PIFARESCHA

ANDREA INGHISCIANO, cornetto  
DAVID BRUTTI, cornetto tenore  
MAURO MORINI, trombone tenore  
FABIO COSTA · MAURO MORINI, trombone basso  
MATTEO SACCÀ, ROSSELLA PUGLIANO, GIACOMO GRANCHI, violini  
MANUELA MASENELLO, viola  
JOHANA LÓPEZ VALENCIA, viola da gamba tenore e flauto dolce  
ROBERTA CASTELLI · CLAUDIA POZZESI, viola da gamba basso  
ANDREA BENUCCI, tiorba  
GIOVANNA RIBOLI, organo  
ELIA ORLANDO, direttore

Questo progetto discografico, culmine di un lavoro di ricerca cominciato nel 2020, si pone in continuità con la pubblicazione del CD del terzo libro di madrigali (2021), opera dello stesso autore e frutto della prima collaborazione tra Elia Orlando, *l'ensemble Tuscae Voces* – da lui diretto – e l'etichetta discografica Tactus.

In ordine cronologico, questo CD risulta essere l'ultima tappa del percorso di studio e di indagine su Biagio Pesciolini avviato nel 1996 dalla giornata di studi organizzata da Roberto Becheri, i cui atti sono stati pubblicati in *Meraviglioso et armonico concerto: Studi e ricerche per Biagio Pesciolini* (2002). Più di recente, il contributo di Kateljine Schiltz ha preso in considerazione l'estro contrappuntistico di Pesciolini in *Music and riddle culture in Renaissance* (2015), mentre le trascrizioni del terzo libro dei madrigali – l'unico integro – sono state presentate da Elia Orlando nella sua tesi *Il terzo libro di Madrigali a sei voci di M. Biagio Pesciolini* (2017). Gli ultimi contributi risultano essere quello del musicologo Marco Mangani (2023), e l'edizione critica del secondo libro di musica sacra che ho discusso nella mia tesi.

Assieme a Elia Orlando, dedicandoci allo studio di questa raccolta, abbiamo deciso di riportarla alla luce attraverso un'operazione che unisse la ricerca musicologica e la restituzione esecutiva. I risultati sembrano confermare che l'ambiente musicale pratese del Rinascimento sia meritevole di maggiori attenzioni di quelle che ha ricevuto fino a ora e che Biagio Pesciolini – oltre a essere saldamente legato alla corte fiorentina – sia un autore il cui orizzonte si estendeva oltre le mura della città di Prato. Sebbene in vita sia stato lodato da Ludovico Zacconi e Antonio Brunelli come compositore esperto in quelle tecniche proprie della *ars musica* di ascendenza fiamminga, l'agilità stilistica con cui si cimenta nella scrittura 'ortogonale' per doppio coro e in quella sinuosa per cinque e sei voci mostra come Biagio Pesciolini fosse invero anche attento e ricettivo rispetto ai diversi orientamenti dei centri musicali più importanti d'Italia.

Biagio Pesciolini (1535-1611) fu un sacerdote, maestro di cappella e compositore pratese. La sua nascita avvenne all'inizio di un periodo di ripresa per la terra di Prato, che vide giungere al termine un quarto di secolo travagliato dalle vicende politiche della vicina Firenze, iniziato con il doloroso sacco del 1512. Dieci anni più tardi, il Capitolo della Pieve di Santo Stefano a Prato fondò la Cappella musicale che Pesciolini avrebbe guidato per più di vent'anni.

Fu battezzato a Prato l'otto novembre 1535. Ricevette la prima formazione musicale all'interno della Compagnia dell'Arcangelo presso S. Agostino, nella quale entrò a tredici anni, e fu ordinato sacerdote non più tardi dell'aprile 1561.

Nel 1550 fece il suo arrivo a Prato una figura che possiamo ritenere abbia avuto una certa importanza per l'avvio della carriera di Pesciolini. Cosimo I Medici diede a Pier Francesco Ricci la Prepositura di Santo Stefano di Prato. Si ipotizza che, proprio grazie all'influenza di Ricci, Pesciolini abbia ottenuto il suo primo incarico come maestro di Cappella del Duomo di Volterra, in Toscana, dove sarebbe rimasto per sette anni. Il posto fu assegnato a Pesciolini il 22 agosto 1561 e prevedeva anche l'insegnamento di musica e canto.

Nel 1563 vide la luce la sua prima opera: il *Primo libro di madrigali a cinque e 6 voci*, pubblicato a Venezia da Girolamo Scotto e dedicato proprio a Ricci. Poco tempo dopo la fortuna sembra voltargli le spalle. In contrasto con l'abate Bernardo da Fivizzano, nel 1566 fu citato in giudizio per debiti e, due anni più tardi, in difficoltà economica, venne licenziato.

L'8 novembre del 1568 fu di nuovo a Prato. Nella sua città le cose sembrano andare per il verso giusto: appena quattro mesi dopo il suo ritorno, anche grazie a una raccomandazione di Cosimo I, il trentaquattrenne Pesciolini fu nominato maestro di Cappella della Pieve di Santo Stefano. Oltre a organizzare le esecuzioni della Cappella per le liturgie, aveva l'obbligo dell'insegnamento ai giovani.

Nel 1571 diede alle stampe – a Venezia, presso i figli di Antonio Gardano – un altro lavoro profano: *Il Secondo libro de Madrigali a sei voci*, dedicato al ventunenne futuro granduca Ferdinando de' Medici che, tre anni dopo, avrebbe assunto il ruolo di Prevosto di Prato.

Nel 1572 Pesciolini ottenne il titolo di cappellano dell'Assunta sull'altare del Cingolo e, quattro anni dopo, grazie al Prevosto Ferdinando de' Medici, divenne canonico soprannumerario della Pieve.

Protetto dalla corte medicea, fu spesso in contrasto con il Capitolo della Pieve, che nell'aprile del 1581 si lamentava: “non fa l'offizio suo quando si vuole assentare dalla terra di Prato, quale non domanda licenza ad alcuno, si come di presente ha fatto, che essendosi partito da Prato per andare a Venezia non ha domandata licenza alcuna”. A causa della sua condotta, fu licenziato poco più tardi.

Nello stesso anno pubblicò a Venezia, offrendolo nuovamente a Ferdinando de' Medici, il *Terzo libro de madrigali a sei voci*, a oggi l'unica raccolta profana giunta integralmente. Nel 1582, dopo le pressioni di Ferdinando, Pesciolini venne rinominato maestro di Cappella della Pieve. Le proteste del Consiglio proseguirono e nel 1584, solo grazie al favore del futuro Granduca e alla risoluzione interlocutoria dei Nove Conservatori di Firenze, Pesciolini fu in grado di mantenere la sua posizione.

Il suo ufficio come maestro di Cappella cessò definitivamente nel 1590 – quando il posto passò al fiorentino Antonio Mogliani – ma ricoprì ulteriori incarichi: fu commissario del Capitolo, commissario supplente e soprintendente al coro nel 1608. Dal 1581 alla fine del secolo, la sua produzione artistica rimane sconosciuta. Durante gli ultimi anni della sua vita, invece, vedono la luce i suoi due unici lavori sacri. Nel 1599, edito a Venezia da Angelo Gardano, esce il primo libro di musica sacra, dedicato ad Alessandro de' Medici (futuro Papa Leone XI), cardinale e Prevosto di Prato. L'ultima sua opera, il secondo libro di musica sacra oggetto di questo progetto discografico, la offre a Filippo Salviati – mecenate e successore di Alessandro alla Prepositura di Prato – nel 1605.

Morì a Prato il 13 agosto 1611.

## IL SECONDO LIBRO DI MUSICA SACRA

Del secondo libro di musica sacra di Biagio Pesciolini, al momento, sono noti due testimoni. Uno incompleto – sono presenti solo i libri-parte di *Canto*, *Tenore* e *Quinto* – si trova presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (I-Fn). L'unico testimone completo è conservato, invece, alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (I-Vnm), città dove fu edito nel 1605 da Giacomo Vincenti. La presente trascrizione dall'originale in notazione mensurale bianca, curata da me ed Elia Orlando, si basa sul testimone veneziano.

Pur coltivando la professione di maestro di cappella dal 1561, la prima opera di musica sacra non viene pubblicata prima del 1599, quando Pesciolini ha quasi sessantacinque anni. Si tratta del *Blasii Pesciolini Canonici Pratensis Missae, Motecta* [...], che contiene tre messe a otto voci, mottetti a otto, dieci e dodici voci e *Cantate domino* a sei voci; in questa raccolta il canonico sperimenta la scrittura policorale, che sarà utilizzata anche nella sua ultima opera.

Infatti, il secondo libro di musica sacra, *Motetti, Messa, Magnificat a 5. 6. 8. & dieci voci, con alcune altre musiche studiose di nova inventione*, ospita: una Messa e cinque mottetti per doppio coro a dieci voci, tre mottetti e il cantico *Magnificat* per doppio coro a otto voci, due mottetti a sei voci e uno a cinque voci.

Stilisticamente, la costruzione musicale risulta piuttosto differente fra i brani policorali e quelli per cinque o sei voci.

I brani a doppio coro si presentano come organismi musicali multisezionali e continuamente mutevoli, dove la *varietas* è tenuta in grande considerazione. Le due compagini corali si alternano, oppure si 'affrontano' con ravvicinati botta e risposta; altre volte si rispondono intrecciandosi con più articolati segmenti contrappuntistici. Il rapporto con il testo è spesso puntuale e viene privilegiato l'andamento sillabico rispetto a quello melismatico.

Le sezioni in omoritmia si avvicendano continuamente a quelle in contrappunto, dove le cesure fra gli interventi dei due cori si fanno meno nette e il discorso musicale si dispiega con maggiore continuità.

Un ulteriore strumento di varietà risulta essere l'alternanza fra metro binario e metro ternario, quasi costantemente impiegata all'interno della raccolta. Questa tendenza raggiunge il suo apice in *Dilectus meus*, dove l'alternanza metrica diviene cifra stilistica a tutti gli effetti.

Prolifico autore di madrigali, Biagio Pesciolini accoglie all'interno di questa raccolta sacra la tecnica della pittura della parola, propria del repertorio profano. Questo atteggiamento non si manifesta solamente attraverso i disegni ritmici o melodici, ma anche con l'organizzazione metrica e l'uso delle alterazioni. Così, manifestando una chiara simbologia trinitaria, nel *Credo* della Messa la *proportio sesquialtera* è circoscritta in piccoli interventi accuratamente distribuiti nel testo: "Deum de Deo, Lumen de Lumine", "per quem omnia facta sunt", "et resurrexit tertia die". E, invece, in corrispondenza del testo "Crocifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est" per dipingere il dolore della Passione Pesciolini utilizza condotte melodiche colme di note bemollizzate. In questo modo, la pittura della parola, più che come mezzo di rappresentazione del testo, viene impiegata come strumento di riflessione teologica.

La *Missa Decantabat* afferisce al genere della *parodia*, al tempo dominante. Il mottetto su cui si basa è *Decantabat populus*, presente in questa raccolta.

Per l'organizzazione verticale dei suoni, il canonico pratese conserva un atteggiamento ortodosso nei confronti della teoria espressa da Gioseffo Zarlino nelle *Istituzioni Harmoniche*: ogni coro, infatti, risulta sempre autonomo dal punto di vista armonico.

La tessitura compatta delle composizioni poliorali, nei mottetti a cinque e sei voci, si sfilaccia e assottiglia. Le formule cadenzali subiscono un indebolimento, il flusso musicale diviene più costante, sinuoso e ondulato rispetto all'ortogonalità di tanti passaggi presenti

nelle composizioni per doppio coro. Le condotte contrappuntistiche prendono il sopravvento su quelle omoritmiche.

I mottetti a sei voci – organico in cui fu particolarmente prolifico – permettono a Pesciolini di dare mostra del suo magistero contrappuntistico, che i contemporanei gli riconobbero fino al termine della sua vita. Infatti, in questi due brani sono presenti due canoni mensurali (uno anche “alla quinta inferiore”), la cui arditezza si spinge fino a creare una particolarissima poliritmia fra le voci (*Mirabile mysterium*).

Nelle tredici composizioni dell’opera, Pesciolini impiega sei volte le chiavette – chiavi trasportate – ‘alte’; i brani in questione sono stati eseguiti una quarta sotto. Il *diapason* impiegato è a 440 Hz; le voci, a cappella nell’originale, sono raddoppiate da un coro strumentale – l’*ensemble* La Pifarescha – il cui organico è stato scelto tenendo in mente quanto si può ipotizzare circa la prassi coeva a Pesciolini.

PAOLO BELLI



I testi e ulteriori informazioni sono disponibili al seguente link:

*Texts and more info are available on our website:*

[www.tactus.it/testi](http://www.tactus.it/testi) – Codice / Code: 531602



This recording project – the culmination of a research work that started out in 2020 – follows the released record of the third book of madrigals (2021) by the same author, which was the result of the first collaboration between conductor Elia Orlando, *ensemble Tuscae Voces* – that he conducts – and record label Tactus.

In chronological order, this record marks the final stage of a series of studies on Biagio Pesciolini that first started in 1996 during the one-day conference curated by Roberto Becheri, the acts of which are published in *Meraviglioso et armonico concerto: Studi e ricerche per Biagio Pesciolini* (2002). More recently, Katelijne Schiltz's contribution focused on Pesciolini's counterpoint flair in *Music and riddle culture in Renaissance* (2015), whereas the transcriptions of the third book of madrigals – the only one still intact – were presented by Elia Orlando in his dissertation, *Il terzo libro di Madrigali a sei voci di M. Biagio Pesciolini* (2017). The latest contributions are by musicologist Marco Mangani (2023), in addition to the critical edition of the second book of sacred music as illustrated in my dissertation.

Together with Elia Orlando, as we engaged in the study of this collection, we decided to bring it back to light by combining musicological studies with execution. It is safe to say that the outcomes confirm how the musical landscape in Renaissance Prato deserves way more attention than it has drawn so far, and that Biagio Pesciolini – besides being closely connected to the Florentine court – was an author whose vision went beyond the city walls of Prato. Although praised by peers Ludovico Zacconi and Antonio Brunelli for his mastery of those techniques that belong to Flemish-origin *ars musica*, he skilfully took on both “orthogonal” writing for double choir and winding compositions for five and six voices, which proves that Biagio Pesciolini was indeed open and receptive to the different tendencies of Italy's most important musical centres.

Biagio Pesciolini (1535-1611) was a priest, Kapellmeister and composer from Prato. He was born at the beginning of a restoration period for the city, which marked the end of twenty-five years of political disorders coming from nearby Florence that began with the appalling sack in 1512. Ten years later, the Chapter of Santo Stefano Pieve in Prato founded the musical Chapel that Pesciolini would then lead for more than twenty years.

He was baptised in Prato on November 8th, 1535. He received his first musical education by the Fellowship of the Archangel at Sant'Agostino church – which he joined at thirteen years old – and was ordained priest no later than April 1561.

In 1550, the city of Prato welcomed a personality that is believed to have significantly affected the beginning of Pesciolini's career: Pier Francesco Ricci was appointed provost of Santo Stefano by Cosimo I de' Medici. Ricci's influence supposedly made it possible for Pesciolini to take up his first post as Kapellmeister for the Duomo of Volterra, Tuscany, where he stayed for seven years. He received the assignment on August 22nd, 1561 which included teaching music and singing.

In 1563, his first work was brought to light: *Il Primo libro di madrigali a cinque e 6 voci*, published in Venice by Girolamo Scotto and dedicated to Ricci himself. Later on, his luck seemed to wear off: in conflict with abbot Bernardo da Fivizzano, he was cited for debts, and two years later he was dismissed amongst economic difficulties.

He came back to his hometown on November 8th, 1568, when things seemed to pick up: just four months after his return, also thanks to Cosimo I's recommendation, thirty-four-year-old Pesciolini was elected Kapellmeister of Santo Stefano Pieve. His duties involved managing the chapel's executions during liturgies as well as teaching to young people.

In 1571, he had one more profane work published in Venice by Antonio Gardano's children: *Il Secondo libro de Madrigali a sei voci*, dedicated to the future Grand Duke Ferdinando de' Medici, who was appointed provost of Prato three years later.

In 1572, Pesciolini earned the title of chaplain of the Cappella dell'Assunta, and four years later he became canon of the Pieve thanks to provost Ferdinando de' Medici.

Under the protection of the Medici court, he was often opposed by the Pieve's Chapter, who claimed as follows in April 1581: "he doesn't fulfil his duty whenever he intends to depart from Prato, to do which he never asks for anybody's permission, as he recently did when he left Prato unauthorized to go to Venice." He was dismissed shortly afterwards because of his behaviour. In the same year, he published *Il terzo libro de madrigali a sei voci* in Venice, once again dedicated to Ferdinando de' Medici, to date the only secular work that has reached us in full. In 1582 – thanks to Ferdinando – he was re-elected Kapellmeister of the Pieve. The objections from the Council continued, and in 1584 Pesciolini was able to keep his position only thanks to the support of the future Grand Duke and Florence Nove Conservatori's interim resolution.

His office as Kapellmeister came to the very end in 1590 – when the position passed to the florentine Antonio Mogliani – but Pesciolini carried out additional functions such as commissioner for the Chapter, substitute commissioner and choir supervisor in 1608.

His artistic production from 1581 to the end of the century is still unknown, as opposed to his only two sacred works that were printed during the last years of his life: his first book of sacred music was published in 1599 in Venice by Angelo Gardano and dedicated to Cardinal and Prato Provost Alessandro de' Medici (future Pope Leone XI); his very last work, the second book of sacred music and subject matter of the present record, was offered in 1605 to patron Filippo Salviati, successor of Alessandro as provost in Prato.

He died in Prato on August 13th, 1611.

Two textual witnesses are known to this day of Biagio Pesciolini's second book of sacred music: one is incomplete – only the partbooks of Canto, Tenore and Quinto are present – and held at Biblioteca Nazionale in Florence; the other one is complete and kept at Biblioteca Marciana in Venice, where it was published by Giacomo Vincenti in 1605. The present transcription from the original in white mensural notation, curated by Elia Orlando and me, is based on the latter.

Although practising his profession as Kapellmeister since 1561, it was only in 1599 that Pesciolini published his first sacred music work, at the age of almost sixty-five: *Blasii Pesciolini Canonici Pratensis Missae, Motecta [...]*, which includes three eight-part masses, eight-, ten- and twelve-part motets, and six-part Cantate domino. In this collection, he ventures on the polychoral writing, which will be employed in his last work as well.

As a matter of fact, the second book of sacred music, *Motetti, Messa, Magnificat a 5. 6. 8. & dieci voci, con alcune altre musiche studiose di nova inventione*, includes a Mass and five motets for ten-part double choir, three eight-part motets and Magnificat for double choir, two six-part motets and a five-part motet.

From a stylistic point of view, the musical features of the polychoral pieces appear to be different from the ones in the five- or six-voice pieces.

The double choir pieces are presented as multi-sectional and ever-changing, with *varietas* being largely taken into consideration. The two choirs either alternate or "face" each other in hectic back-and-forths, while they sometimes intertwine in more articulated contrapuntal segments. The relation to the text is often punctual, with preference for the syllabic progression over the melismatic one.

The homorhythmic sections continuously alternate with the contrapuntal ones, where pauses between the choral interventions reduce while the musical discourse unwinds more fluently.

One more variety element is represented by the alternation of duple and triple metre, almost constantly employed in the collection – especially in *Dilectus meus*, where metrical alternation becomes an authentic stylistic signature.

It is in this sacred music collection that prolific madrigalist Biagio Pesciolini adopts word painting, a technique that is typical in the profane repertoire. This tendency is displayed not only by means of the rhythmic or melodic progression, but also through the metrical organization and the use of accidentals. In the Mass *Credo* the *propportio sesquialtera* is therefore limited to small interventions that are accurately distributed in the text, manifesting a clear trinitarian symbology: “Deum de Deo, lumen de lumine”, “per quem omnia facta sunt”, “et resurrexit tertia die”. On the other hand, where the text reads “Crocifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est”, Pesciolini employs melodic lines full of flat notes to convey the pain of the Passion: word painting thus serves more as a way of leading to theological reflection, rather than as simple representation of the text.

*Missa Decantabat* concerns the genre of parody – the most popular at the time – and is based on motet *Decantabat populus*, included in this collection.

As for the vertical arrangement of the sounds, the composer keeps an orthodox approach towards Gioseffo Zarlino’s theory expressed in his *Istitvioni Harmoniche*: each choir stays independent from a harmonic point of view.

In the five- and six-part motets, the compact texture of the polychoral compositions unravels and grows thin, the cadences weaken, the musical flow is more consistent, sinuous and undulating compared to many “orthogonal” sequences in double-choir compositions; counterpoints take the upper hand on the homorhythm. The six-voice motets - a highly recurring line-up in his production - allow Pesciolini to show his contrapuntal mastery, acknowledged by his contemporaries: these two pieces include two mensural canons (one of them even “at the lower fifth”), the audaciousness of which goes as far to create a very peculiar polyrhythm among the voices (*Mirabile mysterium*).

In the thirteen compositions of his work, Pesciolini uses “high” *chiavette* – transposed keys – for six times; for this record, these six compositions have been transposed down by a fourth, with a 440-Hz diapason; the voices, a cappella in the original version, are doubled by an instrumental choir – *ensemble* La Pifarescha – that has been selected on the basis of the presumed praxis of Pesciolini’s times.

PAOLO BELLI



I testi e ulteriori informazioni sono disponibili al seguente link:

*Texts and more info are available on our website:*

[www.tactus.it/testi](http://www.tactus.it/testi) – Codice / Code: 531602



**TACTUS**

DDD

TC 531602

© 2024

Made in Italy

# BIAGIO PESCIOLINI

(1535-1611)

SECONDO LIBRO DI MUSICA SACRA, Venezia 1605

---

## TUSCÆ VOCES · LA PIFARESCHA

