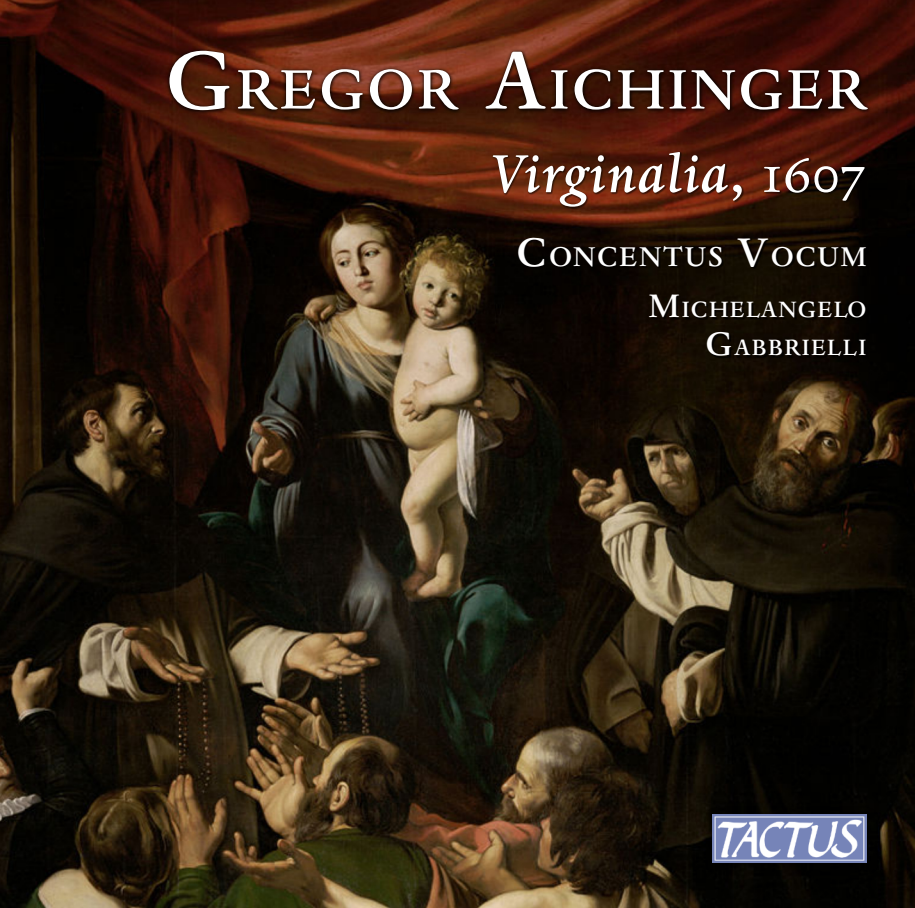


GREGOR AICHINGER

Virginalia, 1607

CONCENTUS VOCUM

MICHELANGELO
GABBRIELLI



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.



© 2023

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

In copertina / Cover:

MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO (1571-1610), *Madonna del Rosario*.

Un sentito ringraziamento a / *Many thanks to*
don Alessandro Zanzi, Adriana Riva Marziano,
Giuseppe Cappi, Mattia Calderazzo.

La realizzazione di questo CD è basata sulla prima edizione moderna:
GREGOR AICHINGER, *Virginalia. Laudes aeternae Virginis Mariae a cinque voci (Dillingen 1607)*,
a cura di Michelangelo Gabbrielli, Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 2002 (Musica sacra, 35).



Tecnico di ripresa, editing, mastering: Edoardo Lambertenghi
English translation: Marta Innocenti
L'editore è a disposizione degli aventi diritto

Gruppo vocale
CONCENTUS VOCUM

Soprani I

LIDIA BASTERRETxea · MARINELLA BOGGIA · LETIZIA PETRUNGARO · ROBERTA RICCARDI

SOPRANI II

ANNA MILANI · STEFANIA NEVOSI · GRAZIA SANTORIELLO

Contralti

MILENA COSTA · ELENA GUARNERI · GAIA LEONI · LINA MORSTABILINI
CRISTINA SOLCÀ · ANGELA VERALLO

Tenori

FRANCESCO ALBARELLI · FRANCESCO BUSSANI · AMBROGIO CANTALUPPI · ANTONIO PAGANI
LUCA RATTI · GIUSEPPE SAGONA · DANILO SANTORIELLO

Bassi

MAURO CANALI · FULVIO PELETTI · ALFONSO SODANO · LUIGI VILLA

RICCARDO QUADRI, organo

MICHELANGELO GABBRIELLI, direttore

L'esperienza italiana di Gregor Aichinger (Regensburg, 1564/65 – Augsburg, 20/21 gennaio 1628), che si attuò in due distinti periodi, permise al musicista bavarese di essere un importante ponte di collegamento fra la musica praticata allora in Italia e la cultura musicale d'Oltralpe (Aichinger fu fra i primissimi musicisti tedeschi a dare alle stampe composizioni aventi il basso continuo, pratica da lui conosciuta proprio durante le sue permanenze italiane).

Iscritto dalla fine del 1578 al Gymnasium di Ingolstadt, istituzione retta dalla Congregazione dei Gesuiti, religiosi presso i quali grande importanza aveva la musica, Aichinger strinse amicizia con il coetaneo Jakob II Fugger, nipote di Jakob I Fugger (suo zio), della potente famiglia di banchieri, mecenati e cultori delle arti, al quale il musicista rimarrà legato per tutta la vita (a lui e ad altri componenti della famiglia Fugger, con i quali ebbero stretti contatti molti musicisti d'Oltralpe e italiani, Aichinger dedicherà diverse raccolte).

Nel 1584, dopo essere entrato al servizio dei Fugger per volere di Jakob I e divenuto organista della chiesa del convento benedettino dei SS. Ulrich e Afra ad Augsburg, incarico che manterrà per tutta la vita, Aichinger si recò in Italia, su sollecitazione e a spese dello stesso Jakob I, per poter approfondire i suoi studi musicali.

A Venezia, sua prima e fondamentale tappa del soggiorno italiano, Aichinger divenne allievo di Andrea Gabrieli prima, e poi, dopo la morte di questi, del nipote Giovanni Gabrieli. L'apprendistato con Andrea durò poco – questi morì infatti nel 1586 – ma fra i due si instaurò subito un rapporto stretto, improntato, oltre che da reciproca stima, da affetto profondo: in una lettera della fine del 1584 Andrea Gabrieli si rivolge al giovane musicista con l'espressione «caro mio Aichinger, allievo virtuoso & honorato», dandogli anche preziosi consigli di vita. Probabilmente fu lo stesso Andrea Gabrieli, figura di spicco nella Venezia del suo tempo – non solo in ambito musicale –, a mettere Aichinger in contatto con varie personalità veneziane – editori, artisti, letterati e musicisti – e soprattutto con il nipote Giovanni Gabrieli, del quale, dopo la morte di Andrea, Aichinger

divenne il primo di una numerosa e illustre schiera di allievi d'Oltralpe (Giovanni Gabrieli a sua volta fu legato ai Fugger: alcune sue importanti raccolte sono dedicate a Jakob I e ad altri membri della famiglia).

Non possediamo documenti espliciti in merito, ma è suggestivo pensare che la dedica a Jakob I Fugger dei *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli* (Angelo Gardano, Venezia, 1587), edizione curata da Giovanni Gabrieli, sia legata in qualche modo alla presenza a Venezia di Aichinger, e che proprio alla luce del rapporto esistente con il suo giovane allievo fosse già nei progetti di Andrea quello di dedicare al mecenate tedesco, tramite il suo protetto, appunto, musiche proprie. Si legge nella dedicatoria di questa raccolta: «Haveva esso [Andrea] ridotto à compita perfectione varij bellissimi concerti, dialoghi, & altre musiche proportionate à voci, & stromenti, come hoggidi s'usa nelle principali chiese de principi, & nelle academie Illustri; de quali egli (bona memoria) havea deliberato farne dono à V. S. illustriss. per scoprirle un vivo segno d'osservanza & devotione che le portava. Ma chiamato à miglior vita, il desiderio non ebbe il suo fine: ma si come lasciò me herede de suoi beni esterni, così de' beni interni (oltre gli amaestramenti della Musica) mi lasciò quella particolar affettuosa devotione ch'esso portava à V. S. Illustriss. Onde vivendo io coll'istesso desiderio, co'l quale egli visse, & morì, per essequir il suo volere, & per dar compita soddisfazione à me medesimo, consacro à V. S. illustriss. i frutti delle sue virtù; intitolati i Concerti, con l'aggiunta di alcune mie fatiche, come virgulti germolianti dall'istesso tronco». In questo senso si potrebbe dunque affermare che la dedica a Jakob I Fugger di questi *Concerti* gabrieliiani del 1587 sia un atto congiunto dello zio Andrea – a impedirgli la concreta realizzazione del progetto fu la sopravvenuta morte – e del nipote Giovanni.

Anni dopo Aichinger avrebbe dedicato a Jakob I due raccolte: le *Sacræ cantiones* (Angelo Gardano, Venezia, 1590), composizioni vocali/strumentali da quattro a dieci parti, nelle quali evidente è l'influenza di Giovanni, e il *Liber secundus sacrarum cantionum* (Angelo Gardano, Venezia, 1595).

Dalla fine del 1586 Aichinger risulta iscritto all'università di Siena. È ragionevole supporre che qui egli abbia avuto modo di conoscere la cappella musicale del Duomo

diretta in quegli anni da Andrea Feliciani – forse allievo di Palestrina – del quale Adriano Banchieri, che lo aveva sicuramente conosciuto durante la sua permanenza a Siena negli anni 1593-1594, mostra di avere molta stima (lo cita nelle *Conclusioni nel suono dell'organo*, Eredi di Giovanni Rossi, Bologna, 1609 [ed. italiana]); dallo stesso Banchieri apprendiamo che proprio nel Duomo della città toscana la celebrazione della festività di S. Cecilia si svolgeva in modo particolarmente solenne, con messe concertate e gran concorso di musicisti (l'esecuzione a cui egli assistette vide Feliciani direttore e Francesco Bianciardi organista; questi sarebbe poi succeduto a Feliciani alla guida della cappella). Anni dopo un altro senese, Agostino Agazzari, dal 1602 al 1606 «*præfectus musicæ*» al Collegio Germanico-Ungarico di Roma, tornato a Siena e divenuto maestro di cappella del Duomo, nel 1607 dava alle stampe lo scritto che tratta della nuova pratica del basso continuo dal punto di vista teorico e metodologico: *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto* (Domenico Falcini, Siena, 1607). A Siena quindi, negli anni della frequentazione di Aichinger, la vita musicale era improntata a una certa vivacità e a un buon grado di apertura verso le novità stilistiche e formali, come hanno messo in luce vari studi. Fra le principali città del Granducato di Toscana, Siena univa poi alle sue passate tradizioni repubblicane la temperie culturale del governo dei Medici, che, in particolare negli anni di Ferdinando I (1587-1609), conobbe ulteriori e importanti impulsi.

Da Siena Aichinger si recò a Roma, dove rimase fino agli inizi dell'estate del 1588, per poi tornare ad Ingolstadt.

Nel 1598 il musicista intraprese un secondo viaggio in Italia. Meta principale fu Roma, ma nel 1599 si iscrisse all'università di Perugia, tornando quindi per un lungo periodo a Roma a partire dall'Anno Santo del 1600. Fu probabilmente qui che Aichinger prese la decisione – sembrerebbe però che essa fosse già maturata in anni precedenti – di votarsi alla vita religiosa che lo portò, in un momento imprecisato, alla consacrazione sacerdotale. Sempre in questi anni il capitolo della cattedrale di Augsburg gli concesse il beneficio ecclesiastico delle rendite della chiesa cittadina di S. Maria, unitamente all'incarico di «*vicarius chori*» che esso comportava. Il musicista assunse il nuovo compito

solo dopo le insistenze del vescovo di Augsburg che determinarono il suo definitivo ritorno in Germania (avvenuto certamente prima del 1603).

GLI ESEMPLARI A STAMPA DEI *VIRGINALIA*

L'unica edizione nota dei *Virginalia*, quella del 1607, è conservata in pochi luoghi: in Germania (Dillingen, Studienbibliothek; Regensburg, Bischöfliche Bibliothek [Proscheske Musikbibliothek] ed Evangelische-Lutherische Kirchenarchiv), in Inghilterra (Londra, British Library) e in Italia (Gubbio, Biblioteca diocesana).

La presenza a Gubbio di una muta di libri-parte – incompleta – di questa raccolta si spiega con il fatto che la città fece parte del ducato di Urbino, subendone dunque l'influenza culturale e artistica. La cappella musicale del Duomo di Gubbio doveva essere di buon livello: lo testimoniano molte raccolte a stampa con organici a cinque e più voci fino a repertori in doppio coro. La prova che il Duomo di Gubbio – la chiesa di S. Pietro – avesse un'attività musicale di tutto rispetto è data – per gli anni che qui ci interessano – dalla presenza, come organisti, prima di Banchieri (1604) e poi di Girolamo Diruta (dal 1604 al 1610), che nella prefazione della Prima Parte del *Transilvano* (Giacomo Vincenti, Venezia, 1593) cita come uno degli organi più belli e più grandi d'Italia proprio lo strumento della cattedrale eugubina (un'altra citazione di questo strumento si trova nella Seconda Parte dello stesso trattato [Giacomo Vincenti, Venezia, 1609]). Prima di lui lo stesso Banchieri, nelle *Conclusioni nel suono dell'organo*, elogia questo strumento per qualità e varietà fonica, con registri tali «che molti forestieri virtuosi, che ivi concorrono à sentirlo, restano in forse se sieno stromenti naturali, ò pure artefiziali».

È lecito pensare che fra i «molti forestieri virtuosi» che accorrevano ad ascoltare questo organo potesse esserci stato anche Gregor Aichinger il quale, non dimentichiamolo, era appunto organista alla corte dei Fugger e nella chiesa dei SS. Ulrich e Afra ad Augsburg, e quindi, plausibilmente, desideroso di conoscere questo strumento, all'epoca così ricercato e famoso. L'ipotesi – che di questo solamente in effetti si tratta – di una eventuale

presenza di Aichinger a Gubbio, potrebbe allora risalire al tempo del suo secondo soggiorno italiano e in particolare alla sua frequentazione dell'università di Perugia, città, allora come oggi, non troppo distante da Gubbio.

Molte delle musiche del fondo musicale eugubino sono di compositori romani o gravitanti in ambito romano. La presenza in esso dei *Virginalia* di Aichinger potrebbe quindi spiegarsi proprio con la permanenza di quest'ultimo a Roma negli anni immediatamente precedenti e seguenti il 1600 e con i contatti che egli ebbe allora, al di fuori di Roma, nell'Italia centrale, che probabilmente dovettero continuare in qualche modo nel tempo.

I *VIRGINALIA*. CONTESTO, TESTO, CONTENUTI STILISTICI

La raccolta dei *Virginalia: Laudes æternæ Virginis Mariæ, Magnæ Dei Matris complexa, et quinis vocibus modulata a R. D. Gregorio Aichinger* – questo il titolo completo – fu pubblicata da Adam Meltzer a Dillingen nel 1607, ma è molto probabile che l'origine dei brani risalga a uno dei periodi di permanenza di Aichinger a Roma, dunque o intorno al 1588, o fra la fine del 1598 e gli inizi del 1599 o fra il 1600 e il suo ritorno definitivo in Germania.

Ritengo più probabile una delle ultime due ipotesi. Ciò sulla base dello stile – o meglio, degli stili – impiegati da Aichinger in questa raccolta, che ben rientrano nella temperie musicale romana di quegli anni.

Fu probabilmente durante il secondo soggiorno romano – a partire dal 1598, quindi – che Aichinger ebbe modo di conoscere Simone Verovio, autore dei testi dei *Virginalia*, come si afferma nella lettera dedicatoria della raccolta indirizzata a Marquard von Swenden canonico di Salzburg, Augsburg e Passau, presente a Roma nell'Anno Santo del 1600 (circostanza che avvalorava l'ipotesi dell'origine romana della raccolta negli anni intorno al 1600). Alla presenza a Roma, nello stesso anno, di un altro importante prelato, Johann Adam von Kempten, è legata la pubblicazione del *Vespertinum Virginis Canticum*,

pure e a cinque voci (Hans Schultes e Johann Prætorius, Augsburg, 1603), che Aichinger gli dedica.

Verosimilmente il Nostro, mediante Verovio, entrò in contatto con diversi musicisti romani o romani d'elezione, probabilmente anche con la Compagnia dei Musici, che nel 1585 aveva ricevuto l'approvazione ufficiale di Sisto V, pontefice sensibile all'arte e alla cultura, in particolare per quanto riguarda la musica. A Roma Aichinger ebbe certamente contatti con il Collegio Germanico-Ungarico e con il Collegio Romano e il Seminario Romano, istituzioni che rette dai Gesuiti ed espressioni concrete dei dettami conciliari tridentini, erano strettamente legate fra loro.

La forma agile e leggera della canzonetta – sacra e profana –, tanto presente nell'opera editoriale di Verovio, è la matrice delle composizioni dei *Virginalia*; a questa si uniscono la lezione della lauda filippina ma anche quella del mottetto, del madrigale e del madrigale spirituale. I tratti delle prime due si riconoscono a livello formale nell'articolazione in due sezioni di ogni brano – ciascuna di esse ritornellata – e sul piano del *ductus* melodico, sovente agile, snello ma mai scervo da eleganza, che persegue unità fra l'espressione sincera di devozione e la ricerca di un rapporto stretto, sul piano semantico e retorico, fra testo e musica.

Forse una parte almeno dei *Virginalia* circolava a Roma prima della loro pubblicazione, sia per la presenza nell'anno 1600 di Marquard von Swenden, sia – ancor più – per la peculiare attività editoriale di Verovio, della committenza alla quale prevalentemente si indirizzava l'editore-compositore e del carattere della sua impresa, che guardava ad ambienti devozionali dediti anche al culto mariano e al canto di composizioni polifoniche, a questo legate, promosse e praticate diffusamente dopo il Concilio di Trento. È probabile che anche un'altra raccolta di Aichinger, la *Ghirlanda di canzonette spirituali* (Johannes Prætorius, Augsburg, 1603) sia nata in seguito alla frequentazione di Verovio. Dunque le tre raccolte di Aichinger, in ordine di anno di edizione, della *Ghirlanda musicale*, del *Vespertinum Virginis Canticum* e dei *Virginalia* appaiono legate fra loro: esse furono con tutta probabilità progettate a Roma e a Roma una parte almeno di queste composizioni dovette essere eseguita nel periodo di permanenza del Tedesco.

Espressione degli ideali controriformisti, i *Virginalia* si riallacciano però anche alla tradizione cinquecentesca dei numerosi cicli delle *Vergini*, intonazioni polifoniche del *Priego alla Vergine* di Francesco Petrarca. La funzionalità specificamente devozionale dei brani di Aichinger, comunque, è confermata dalla lingua latina dei testi e dall'esaltazione della figura umanissima della Vergine dei Vangeli, mediatrice fra l'umanità peccatrice e Dio, immagine diversa da quella fortemente idealizzata, spiritualizzata, trascendente, che esprime piuttosto l'approdo sofferto e finalmente sublimante di un interiore percorso umano e spirituale personalissimo, quale appunto quello dell'originale testo petrarchesco posto a conclusione del *Canzoniere*. Peraltro nei *Virginalia* il rimando ideale a Petrarca emerge dalla citazione, talvolta quasi alla lettera, di segmenti testuali, che si fondono, nell'economia generale della raccolta, a invocazioni liturgiche mariane.

I *Virginalia* consistono in venti brani a cinque voci. All'introiettivo *Virgo, Dei mater pura*, seguono i brani dei Misteri Gaudiosi (dal secondo al sesto), quindi – dal settimo all'undicesimo – quelli dei Misteri Dolorosi, per poi proseguire – dal dodicesimo al sedicesimo – con quelli Gloriosi. Negli ultimi quattro brani è contemplata la Vergine, ormai proiettata in una luce e in una dimensione ultraterrene, quale mediatrice fra gli uomini e Dio.

Aichinger realizza dunque un progetto basato su un solido impianto di tipo retorico, che procede dalle vicende evangeliche-storiche alla gloria eterna della Vergine.

Le due sezioni – ritornellate – di ogni brano (l'esecuzione della presente edizione discografica omette però quasi sempre il primo ritornello, mentre realizza il più delle volte il secondo) esprimono due momenti distinti: la prima, narrativa, contiene l'episodio di ciascun Mistero, la seconda, introspettiva, manifesta l'invocazione del fedele affinché quell'episodio specifico, quell'evento che ha segnato la missione della Vergine e quella salvifica di Cristo congiuntamente, forgino il suo spirito e si imprimano in lui, così da preparargli la via della salvezza.

La coesione musicale dell'intera raccolta è data dalla strutturazione modale imperniata sui vari tipi fonici in SOL, corda comune di tutti i brani dei *Virginalia*. Quattro sono i

raggruppamenti modali: VIII modo (brani I-6), II modo trasposto a SOL (*cantus mollis*; brani 7-II), VII modo (brani 12-16) e I modo trasposto in SOL (*cantus mollis*; brani 17-20).

La compiuta simbiosi fra testo e musica si realizza mediante varie tecniche contrappuntistiche (imitazione stretta, contrappunto libero, brevi procedimenti a canone, omofonia), impiegate di volta in volta a seconda dell'espressività dei testi o dei singoli momenti all'interno di uno stesso brano. Non mancano, qua e là, anche tratti dialogici ripresi da procedimenti di ascendenza policorale, ed altri nei quali si avverte l'influsso della nascente monodia accompagnata e di ciò che si stava allora configurando come lo stile concertato (il contesto rimane però sempre prettamente polifonico).

L'invocazione «Virgo», che apre ogni brano, è realizzata in due maniere diverse: con un inizio in omoritmia – in questo caso per lo più con valori allargati – e talvolta con l'interposizione di una pausa che isola l'invocazione vera e propria dal seguito del testo, o con valori ridotti, nella tipica cellula dattilica, per lo più in imitazione o in forma dialogica.

Il brano n. 15, che riguarda l'assunzione della Vergine, si distingue per diversi aspetti: è l'unico a svolgersi in metro ternario – *proportio sesquialtera*, rispetto a tutti gli altri brani –, si situa esattamente a $3/4$ della raccolta, e in esso l'omoritmia è quasi assoluta.

Anche la tipologia di combinazioni ritmiche e di valori figurati, così come l'impiego di una delle due formule ritmiche dell'invocazione «Virgo» cui ho accennato, sono funzionali ai caratteri modali specifici che appaiono di volta in volta – in sé e di per sé definiti – e alle esigenze espressive di questi e dei testi via via intonati, nell'ottica controriformista del *docere et delectare*.

I BRANI PER ORGANO DI ANDREA E GIOVANNI GABRIELI

La *Toccata dell'ottavo tono* di Andrea Gabrieli fa parte delle *Intonazioni d'organo di Andrea Gabrieli et di Gio: suo nepote* (Angelo Gardano, Venezia, 1593). Come spesso avviene in Andrea il brano unisce ai caratteri tipici dell'improvvisazione elementi strutturali

formalmente vincolanti (figurazioni ritmiche ricorrenti e piani cadenzali che delimitano le singole sezioni).

Grande tecnica e fine espressività caratterizzano il *Ricercare dell'ottavo tono*, pure di Andrea, facente parte dei *Ricercari di Andrea Gabrieli. Libro secondo* (Angelo Gardano, Venezia, 1595). Il nucleo portante e generativo di questa composizione è un motivo articolato in due segmenti.

Tratta dal *Transilvano* di Girolamo Diruta è la *Toccata del secondo tono* di Giovanni Gabrieli, composizione brillante e nello stesso tempo solenne.

La *Fuga del settimo tono*, anch'essa di Giovanni, è un ricercare facente parte della raccolta Renzo Giordano 6 della Biblioteca Nazionale di Torino. Il brano ruota intorno a due motivi reciprocamente complementari.

La *Toccata* che precede i quattro brani finali dei *Virginalia* è l'ottava della raccolta Renzo Giordano 2 della Biblioteca Nazionale di Torino. Da alcuni studiosi è stata in passato contestata la paternità a Giovanni Gabrieli, ma recentemente ne è stata riproposta – su basi stilistiche – la probabile autenticità.

L'espressività della *Toccata* conclusiva del cd di Giovanni Gabrieli, prima della raccolta Giordano 2, è affidata alle fluenti e cangianti armonie e ai calibrati contrasti che perseguono suggestivi effetti coloristici.

Le serie dei Misteri Gaudiosi, Dolorosi e Gloriosi e i brani che li intercalano sono accomunati dalla stessa tipologia modale; questo legame crea una ininterrotta continuità espressiva e formale d'insieme. Le due toccate che incorniciano i quattro brani finali dei *Virginalia*, pur essendo nel II modo trasposto – le composizioni vocali sono invece nel I modo trasposto –, rientrano però nella comune categoria modale del *protus*; la struttura modale complessiva che unisce la raccolta di Aichinger ai brani organistici dei due Gabrieli non viene quindi minimamente alterata. Questa coesione sonora bene esprime e simboleggia il legame che unì un tempo un giovane e brillante compositore tedesco a due grandi protagonisti della musica italiana ed europea del tempo.

MICHELANGELO GABRIELLI

The experience of Gregor Aichinger (Regensburg, 1564/65 – Augsburg, 20/21 January 1628) in Italy, which took place during two distinct periods, made it possible for the Bavarian musician to be an important connection between the music that was practiced at that time in Italy and the musical culture on the other side of the Alps (Aichinger was one of the very first German musicians to publish compositions with basso continuo, a practice with which he had become acquainted precisely during his visits to Italy).

After enrolling at the end of 1578 in the Gymnasium of Ingolstadt, an institution managed by the Congregation of the Jesuits, which attached great importance to music, Aichinger struck up a friendship with his contemporary Jakob II Fugger, who was a nephew of Jakob I Fugger, a member of the powerful family of bankers, patrons and art lovers. This friendship persisted throughout Aichinger's life, and he dedicated several collections of works of his to Jakob II Fugger and to other members of the family, who were in close touch with many musicians in Italy and abroad.

In 1584, after he had begun to work for the Fugger family by request of Jakob I, and after he had become the organist of the Benedictine convent of the Saints Ulrich and Afra in Augsburg, a post he was to hold throughout his life, Aichinger, solicited and funded by Jakob I, went to Italy to perfect his musical studies.

In Venice, his first and main destination in Italy, Aichinger became a pupil of Andrea Gabrieli, then, after the latter's death in 1586, of his nephew Giovanni Gabrieli. Aichinger's apprenticeship with Andrea was short-lived, but from the start there arose between the teacher and the pupil a close relationship that was based not only on mutual esteem, but also on deep affection: in a letter written at the end of 1584, Andrea Gabrieli addressed the young musician with the words "my dearest Aichinger, virtuous & honoured pupil", also giving him some precious life advice. Andrea Gabrieli was an important figure in Venice at that time, not only in the sphere of music, and probably it was he who put Aichinger in touch with several Venetian personalities – publishers, artists, men of letters and musicians – and above all with his nephew Giovanni Gabrieli:

after Andrea's death, Aichinger became the first of a large and distinguished group of foreign pupils of his (Giovanni Gabrieli, in turn, had formed a connection with the Fugger family: some important collections of his compositions are dedicated to Jakob I and to other members of the family).

Although there is no explicit evidence to confirm it, one is tempted to surmise that the dedication to Jakob I Fugger of the *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli* (Angelo Gardano, Venice, 1587), edited by Giovanni Gabrieli, was somehow connected with the presence of Aichinger in Venice, and that Andrea Gabrieli had previously planned to dedicate some pieces of his own to Jakob I Fugger precisely because of his relationship with his young pupil and through him. The dedication of this collection states: "He [Andrea] had completed and perfected several beautiful concertos, dialogues, & other pieces proportionally devised for voices & instruments, as is the custom nowadays in the main princes' churches and in the illustrious Academies, and he (may God rest his soul) had decided to make a present of them to Your Lordship, in order to express his heartfelt respect and devotion to you. But, having moved on to a better life, he was not able to fulfil his wish; but since he bequeathed to me not only his outward possessions but also his inward ones (including his musical teachings), he bequeathed to me also his particular, loving devotion to Your Lordship. So I, experiencing the same wish with which he lived and died, in order to fulfil his will and to completely satisfy my wish, dedicate to Your Lordship the fruits of his virtues, calling them concerti, with the addition of a few works of mine, like shoots sprouting from the same trunk." In this perspective, it is reasonable to assert that the dedication to Jakob I Fugger in 1587 of these *Concerti* by the Gabrieli composers was a joint action of the uncle Andrea – who was prevented by death from concretely realising this project – and the nephew Giovanni.

Years later Aichinger dedicated to Jakob I two collections: *Sacræ cantiones* (Angelo Gardano, Venice, 1590), four- to ten-part vocal/instrumental compositions, in which the influence of Giovanni is evident, and *Liber secundus sacrarum cantionum* (Angelo Gardano, Venice, 1595).

From the end of 1586 onwards, Aichinger was enrolled in the University of Siena. It is quite likely that in Siena he had the chance to become acquainted with the cappella musicale of the Duomo: during those years it was conducted by Andrea Feliciani – perhaps a pupil of Palestrina’s – for whom Adriano Banchieri, who had undoubtedly met him during his stay in Siena in 1593-1594, had expressed much esteem (he mentioned him in his *Conclusioni nel suono dell’organo*, Eredi di Giovanni Rossi, Bologna, 1609 [Italian edition]). Banchieri also reported that in the Duomo of Siena the feast of St Cecilia was celebrated in a particularly solemn way, with concertato Masses and the participation of a great number of musicians (in the performance at which he had been present, Feliciani conducted and Francesco Bianciardi played the organ; the latter subsequently succeeded Feliciani at the head of the cappella). Years later another musician from Siena, Agostino Agazzari, after being “præfectus musicæ” at the Collegio Germanico-Ungarico of Rome from 1602 to 1606, returned to Siena and became Kapellmeister of the Duomo; in 1607 he published a text that dealt with the new basso continuo practice from the point of view of theory and form: *Del sonare sopra ’l basso con tutti li stromenti e dell’uso loro nel concerto* (Domenico Falcini, Siena, 1607). So in Siena, during the years of Aichinger’s stay, the musical life was characterised by a certain liveliness and a good degree of opening to stylistic and formal novelties, as several studies have revealed. Among the main cities of the Grand Duchy of Tuscany, Siena moreover combined its past republican traditions with the cultural atmosphere of the Medici rule, which, particularly during the years of Ferdinand I (1587-1609), received further, important stimuli.

From Siena Aichinger moved to Rome, where he stayed up to the beginning of the summer of 1588; then he returned to Ingolstadt.

In 1598 he travelled again to Italy. His main goal was Rome, but in 1599 he enrolled in the University of Perugia. After this, he returned for a long period to Rome, starting from the Holy Year 1600. It was probably there that he made the decision – which, however, he had probably been considering for several years – to become a priest: his ordination took place at an unspecified date during this period. Another event of these years was that the Chapter of the Cathedral of Augsburg granted him the benefit of the revenues of St.

Mary's Church in the same city, together with the post of "vicarius chori" that went with it. Aichinger accepted this new task only after the Bishop of Augsburg had warmly urged him to do it, and the result was that he returned for good to Germany (this took place certainly before 1603).

THE PRINTED SPECIMENS OF THE *VIRGINALIA*

The only known edition of the *Virginalia*, from 1607, is preserved in only a few places: in Germany (Dillingen, Studienbibliothek; Regensburg, Bischöfliche Bibliothek [Proskesche Musikbibliothek] and Evangelische-Lutherische Kirchenarchiv), in England (London, British Library), and in Italy (Gubbio, Biblioteca diocesana).

The presence, in Gubbio, of an (incomplete) set of part scores of this collection is explained by the fact that the city was a part of the Duchy of Urbino, so it was under its cultural and artistic influence. The artistic level of the cappella musicale of the Duomo of Gubbio was probably good: this is testified by many printed collections for five or more voices, up to repertoires for double choir. The proof that the standard of the musical activity of the Duomo di Gubbio – St. Peter's Church – was high consists in the presence, during the years we are considering here, of organists such as Banchieri (1604), then Girolamo Diruta (from 1604 to 1610), and in the fact that the preface to Part 1 of the treatise *Transilvano* (Giacomo Vincenti, Venice, 1593) mentions the organ of the Cathedral of Gubbio as one of the largest and handsomest in Italy (another mention of this instrument appears in Part 2 of the same book [Giacomo Vincenti, Venice, 1609]). Before Vincenti, Banchieri, in his *Conclusioni nel suono dell'organo*, had praised this instrument for its quality and variety of sound, adding that its registers "left many virtuous foreigners, who had come there to hear it, in the doubt whether they were natural instruments or artificial ones".

It is reasonable to suppose that, among the "many virtuous foreigners" who flocked there to listen to that organ, there may also have been Gregor Aichinger: we must not

forget that he was the organist at the Fugger court and in the Church of the Saints Ulrich and Afra in Augsburg, so it is likely that he was interested in hearing this instrument, which at that time was so highly thought of and famous. The surmise – in this case it is only a surmise – of a visit of Aichinger's to Gubbio might refer to the period of his second stay in Italy, particularly to the time in which he was going to the University of Perugia, since this city was (and is) not far from Gubbio.

Many of the scores in the musical collection of Gubbio are by composers who either were Roman or gravitated around the Roman circles. The fact that Aichinger's *Virginalia* are present among them may be explained by Aichinger's stay in Rome in the years immediately before and after 1600, and by the contacts he had outside Rome, in Central Italy: these contacts probably went on for a long time.

THE *VIRGINALIA*. CONTEXT, TEXT AND STYLISTIC CONTENTS

The collection *Virginalia: Laudes æternæ Virginis Mariæ, Magnæ Dei Matris complexa, et quinis vocibus modulata a R. D. Gregorio Aichinger* – this is the complete title – was published by Adam Meltzer in Dillingen in 1607, but it is very probable that the pieces had been composed during one of the periods in which Aichinger was in Rome: either around 1588, or between the end of 1598 and the beginning of 1599, or between 1600 and his final return to Germany.

I believe that one of the last two surmises is most likely. I reached this conclusion on the basis of the style – or rather the styles – adopted by Aichinger in this collection: they fit in very well with the musical atmosphere of Rome during those years.

It was probably during his second stay in Rome – so from 1598 onwards – that Aichinger had the chance to meet Simone Verovio, author of the texts of the *Virginalia*: this is stated in the letter of dedication of the collection, addressed to Marquard von Swenden, canon of Salzburg, Augsburg and Passau, who was in Rome in the Holy Year 1600 (this circumstance corroborates the surmise of the Roman origin of the collection in the years

around 1600). The fact that in that year another important prelate, Johann Adam von Kempen, was in Rome is connected with the publication of *Vespertinum Virginis Canticum*, for five voices (Hans Schultes and Johann Prætorius, Augsburg, 1603): Aichinger dedicated this work to him.

In all likelihood Aichinger, through Verovio, got in touch with several Roman or Romanised musicians, and probably also with the Compagnia dei Musici, which in 1585 had been officially approved by Sixtus V, a pope who was sensitive to art and culture, particularly to music. In Rome, Aichinger was undoubtedly in touch with the Collegio Germanico-Ungarico, the Collegio Romano and the Seminario Romano, closely interconnected institutions that were managed by the Jesuits and were concrete expressions of the dictates of the Council of Trent.

The light, flexible form of the canzonetta – both sacred and profane – that appears so frequently in Verovio's publications, is the basis of the compositions of the *Virginalia*; to this we should add the lesson of the Oratorian lauda, and also that of the motet, the madrigal and the spiritual madrigal. The traits of the first two can be recognised in the fact that both pieces are divided into two sections, each with a ritornello, and in their melodic *ductus*, which is often lively, brisk, but never lacking in an elegance that pursues a unity between a sincere expression of devotion and the quest for a close semantic and rhetorical relationship between the text and the music.

Maybe at least some of the *Virginalia* were being circulated in Rome before their publication, not only owing to the presence of Marquard von Swenden in Rome in the year 1600, but also – and even more – owing to the characteristics of Verovio's particular publishing activity, of the clients with whom he chiefly worked, and of his firm: the latter was addressed to religious circles devoted to the cult of the Virgin Mary and to the singing of the related polyphonic compositions, which were widely promoted and performed after the Council of Trent. It is likely that another collection by Aichinger, *Ghirlanda di canzonette spirituali* (Johannes Prætorius, Augsburg, 1603) was originated too by his association with Verovio. So the three collections by Aichinger (named here in the order of their publication), the *Ghirlanda musicale*, the *Vespertinum Virginis Canticum* and

the *Virginalia*, appear to be interconnected: in all likelihood they were conceived in Rome, and at least some of them were probably performed during the period of Aichinger's stay there.

The *Virginalia* are an expression of the Counter-Reformation ideals, but they are also connected to the sixteenth-century tradition of the many *Vergini* cycles, polyphonic vocal pieces in which Francesco Petrarca's *Priego alla Vergine* was set to music. The specifically devotional function of Aichinger's works, in any case, is confirmed by the fact that the texts are in Latin and that they extol the very human figure of the Virgin Mary in the Gospels: here she is an intermediary between sinful mankind and God, and her image is different from the one in the original text at the end of Petrarca's *Canzoniere*, which is highly idealised, spiritualised, transcendent, and expresses above all the hard-fought and ultimately sublimating attainment of a very personal human and spiritual inward goal. In the *Virginalia*, however, the ideal reference to Petrarca emerges from the (occasionally almost literal) quotation of segments of the texts, that merge, in the general structure of the collection, with Marian liturgical invocations.

The *Virginalia* consist of twenty five-part pieces. The introductory one, *Virgo, Dei mater pura*, is followed by the pieces of the Joyful Mysteries (from the second to the sixth), then – from the seventh to the eleventh – by those of the Sorrowful Mysteries, and subsequently – from the twelfth to the sixteenth – by those of the Glorious Mysteries. In the last four pieces there is a contemplation of the Virgin Mary, by now projected in a light and a dimension that are beyond the world, as the mediator between mankind and God.

So Aichinger achieved a project that rested on a firm rhetorical structure and proceeded from the evangelic and historical events to the eternal glory of the Virgin Mary.

The two sections – both with ritornello – of each piece (but in this recording the first ritornello is almost always omitted, while the second one is performed most times) express two distinct moments: the first, narrative one deals with the episode of each Mystery, while in the second one, which is introspective, the believer prays for that specific episode – the event that has marked the Virgin Mary's mission, jointly with

Christ's salvific mission – to mould his spirit and remain impressed in him, so as to pave the way to salvation for him.

The musical cohesion of the entire collection is determined modalities that share the tonality of G. There are four modal groups: eighth mode (pieces 1 to 6), second mode transposed to G (*cantus mollis*: pieces 7 to 11), seventh mode (pieces 12 to 16), and first mode transposed to G (*cantus mollis*: pieces 17 to 20).

The complete symbiosis between the text and the music is achieved by means of several counterpoint techniques (close imitation, free counterpoint, brief canon procedures, homophony), adopted each time on the basis of the expressiveness of the texts or of the individual moments within the same piece. Another feature that appears here and there is the occurrence of moments of dialogue that are taken up through procedures of polychoral origin, and of other moments in which the listener can make out the influence of the dawning accompanied-monody and of what was then taking shape as the concertato style (but the context always remains a purely polyphonic one).

The invocation “Virgo” that opens each piece is uttered in two different ways: sometimes with a homorhythmic beginning – in this case for the most part with lengthened notes – and sometimes with the interposition of a pause that isolates the actual invocation from the subsequent text, or with shortened notes, in the typical dactylic cell, chiefly in an imitation or dialogue form.

Piece 15, which deals with the Assumption of the Virgin Mary, stands out for several reasons: it is the only one in a ternary metre – *proportio sesquialtera*, unlike all the other pieces –, is exactly at $3/4$ of the collection, and is almost completely homorhythmic.

The choices of the types of combinations of rhythms and note lengths, and of one of the two above-mentioned rhythmic formulas of the “Virgo” invocation, are made in accordance with the specific (self-defined) modal features that appear in each case and with the expressive needs of these features and of the texts being sung, in the Counter-Reformation perspective of *docere et delectare*.

The *Toccata dell'ottavo tono*, by Andrea Gabrieli, is included in the *Intonazioni d'organo di Andrea Gabrieli et di Gio: suo nepote* (Angelo Gardano, Venice, 1593). Like many of Andrea's pieces, this one combines the typical characteristics of improvisation with structural elements that are binding from the point of view of form (recurrent rhythmic figurations and cadences that delimit the individual sections).

Masterly technique and refined expressiveness characterise Andrea's *Ricercare dell'ottavo tono*, drawn from the *Ricercari di Andrea Gabrieli. Libro secondo* (Angelo Gardano, Venice, 1595). The supporting and generative core of this composition is a motif formed of two segments.

Giovanni Gabrieli's *Toccata del secondo tono*, drawn from *Transilvano*, by Girolamo Diruta, is a brilliant, but also solemn composition.

Giovanni's *Fuga del settimo tono* is a ricercare that belongs to the Renzo Giordano 6 Collection in the Biblioteca Nazionale of Turin. This piece revolves around two mutually complementary motifs.

The *Toccata* that comes before the four final pieces of the *Virginalia* is the eighth one in the Renzo Giordano 2 Collection in the Biblioteca Nazionale of Turin. Some scholars formerly questioned the authorship of Giovanni Gabrieli for this piece, but of late it has been re-proposed as likely, on the basis of stylistic criteria.

The expressiveness of the cd's conclusive *Toccata*, by Giovanni Gabrieli, the first piece in the Giordano 2 Collection, is achieved by means of fluent, iridescent harmonies and of carefully-measured contrasts that pursue captivating colour effects.

The series of the Joyful, Sorrowful and Glorious Mysteries, and the pieces inserted between them, are united by the same type of mode; this bond achieves an uninterrupted overall continuity of expression and form. Although the two toccate that precede and follow the four final pieces of the *Virginalia* are in the transposed second mode – while the vocal compositions are in the transposed first mode – they belong to the common modal category of the *protus*; so the overall modal structure that joins Aichinger's collection to

the organ pieces by the two Gabrieli is not altered in the least. This musical cohesion aptly expresses and symbolises the bond that once linked a young, brilliant German composer to two great protagonists of the Italian and European music of that time.

MICHELANGELO GABBRIELLI



I testi e ulteriori informazioni sono disponibili al seguente link:

Texts and more info are available on our website:

www.tactus.it/testi – Codice / Code: 560101



L'organo / *The organ*

Organo a canne del tipo a cassapanca ad una tastiera, basato su misure di canne storiche di organi barocchi olandesi e tedeschi

Progetto e Realizzazione: Walter Chinaglia, anno 2012

Registri: Bordone 8' (abete e rovere)

Flauto 4' di legno (abete, rovere, cipresso)

Flauto 2' legno (rovere, cipresso)

Tastiera: C1 – F5, 54 tasti

Mobile: in rovere

Dimensione e peso: 100 cm. larghezza, 55 cm. profondità, 88 cm. altezza; peso 93 Kg.



TACTUS

DDD

TC 560101

© 2023

Made in Italy

GREGOR AICHINGER

(1564-1628)

Virginalia, 1607

1. <i>Toccata dell'ottavo tono</i> [Andrea Gabrieli, 1510-1586]	4:08	14. <i>Virgo, quæ clavis nudum</i>	1:48
2. <i>Virgo, Dei Mater pura</i>	1:25	15. <i>Fuga del settimo tono</i> [Giovanni Gabrieli, 1554-1612]	3:54
3. <i>Ricercare dell'ottavo tono</i> [Andrea Gabrieli, 1510-1586]	6:53	16. <i>Virgo, quæ prima sole</i>	1:49
4. <i>Virgo, quæ salutata</i>	1:47	17. <i>Virgo, quæ triumphantem filium</i>	1:53
5. <i>Virgo, quæ charitate ardens</i>	1:38	18. <i>Virgo, quæ comitata Apostolis</i>	1:08
6. <i>Virgo, Mater benigna</i>	1:31	19. <i>Virgo, cuius in cœlum anima assumpta fuit</i>	1:18
7. <i>Virgo, quæ tuum Natum</i>	1:09	20. <i>Virgo, quæ coronata a Sancta Trinitate</i>	1:01
8. <i>Virgo, cui post dolores</i>	1:48	21. <i>Toccata</i> [attr. Giovanni Gabrieli, 1554-1612]	2:03
9. <i>Toccata del secondo tono</i> [Giovanni Gabrieli, 1554-1612]	2:26	22. <i>Virgo, cœli Regina</i>	2:04
10. <i>Virgo, quæ benedictum filium tuum</i>	1:51	23. <i>Virgo, sole vestita</i>	1:14
11. <i>Virgo, quæ dulcis nati</i>	2:17	24. <i>Virgo, cuius stat luna sub pedibus</i>	1:18
12. <i>Virgo, quæ caput sanctum</i>	2:14	25. <i>Virgo, sublime exemplum</i>	1:15
13. <i>Virgo, cuius dilectus filius</i>	1:56	26. <i>Toccata</i> [Giovanni Gabrieli, 1554-1612]	1:37

CONCENTUS VOCUM

RICCARDO QUADRI, organo

MICHELANGELO GABBRIELLI, direttore

TACTUS

DDD

TC 560101

© 2023

Made in Italy

Text by

MICHELANGELO

GABRIELLI

(Italian – English)

Recorded at

Chiesa a lago dei SS.

Gordiano ed Epimaco

Blevio (co)

October 2019

Total time 53:39

WORLD PREMIERE
RECORDING

8 007194 107746

Texts and more info are
available on our website:www.tactus.it/testi

Code: 560101

GREGOR AICHINGER

(1564-1628)

Virginalia, 1607

1. <i>Toccata dell'ottavo tono</i> [Andrea Gabrieli, 1510-1586]	4:08	14. <i>Virgo, quæ clavis nudum</i>	1:48
2. <i>Virgo, Dei Mater pura</i>	1:25	15. <i>Fuga del settimo tono</i> [Giovanni Gabrieli, 1554-1612]	3:54
3. <i>Ricerzare dell'ottavo tono</i> [Andrea Gabrieli, 1510-1586]	6:53	16. <i>Virgo, quæ prima sole</i>	1:49
4. <i>Virgo, quæ salutata</i>	1:47	17. <i>Virgo, quæ triumphantem filium</i>	1:53
5. <i>Virgo, quæ charitate ardens</i>	1:38	18. <i>Virgo, quæ comitata Apostolis</i>	1:08
6. <i>Virgo, Mater benigna</i>	1:31	19. <i>Virgo, cuius in cælum anima assumpta fuit</i>	1:18
7. <i>Virgo, quæ tuum Natum</i>	1:09	20. <i>Virgo, quæ coronata a Sancta Trinitate</i>	1:01
8. <i>Virgo, cui post dolores</i>	1:48	21. <i>Toccata</i> [attr. Giovanni Gabrieli, 1554-1612]	2:03
9. <i>Toccata del secondo tono</i> [Giovanni Gabrieli, 1554-1612]	2:26	22. <i>Virgo, cæli Regina</i>	2:04
10. <i>Virgo, quæ benedictum filium tuum</i>	1:51	23. <i>Virgo, sole vestita</i>	1:14
11. <i>Virgo, quæ dulcis nati</i>	2:17	24. <i>Virgo, cuius stat luna sub pedibus</i>	1:18
12. <i>Virgo, quæ caput sanctum</i>	2:14	25. <i>Virgo, sublime exemplum</i>	1:15
13. <i>Virgo, cuius dilectus filius</i>	1:56	26. <i>Toccata</i> [Giovanni Gabrieli, 1554-1612]	1:37

CONCENTUS VOCUM

RICCARDO QUADRI, organo

MICHELANGELO GABRIELLI, direttore