

Pietro Lappi (Firenze, 1575-Brescia, 1630 ca.). Frate appartenente alla Congregazione degli Eremiti di S. Girolamo da Fiesole, ordine religioso fondato dal beato Carlo Guidi di Montegranelli (FC) nel 1360 e soppresso da Innocenzo IX nel 1668. Ramificato soprattutto nell'Italia centro-nord, al momento della soppressione la Congregazione Fiesolana contava una quarantina di case. A Brescia la presenza di questa famiglia religiosa è attestata sin dal 1475 con sede dapprima presso S. Maria delle Grazie località Conchiglia (attuale zona dell'ex Ospedalino dei bambini Ronchettini, oggi ricordata da una edicola nella recinzione della villa di via C. Pisacane 31) e poi dal 1516 nell'attuale chiesa degli ex Umiliati di Santa Maria delle Grazie. Nella diocesi bresciana tra la fine del sec. XVI e la prima metà del sec. XVII furono aperte anche altre case, ricordiamo: Pompiano, Collebato, Ostiano, Gottolengo. A differenza di altri ordini religiosi, dove è possibile contare una discreta schiera di frati musicisti, la Congregazione Fiesolana, per il momento, annovera tra le proprie fila solo quattro musicisti, peraltro tutti attivi nelle case di Brescia e di Mantova: Cesario Gussago, Giovanni Paolo Capello, Giovanni Paolo Nodari e Pietro Lappi che, dal 1593 ca. sino alla morte, svolse per circa un trentennio la propria attività musicale come *musices praefecti - musices moderatoris - maestro della musica* (maestro di cappella) nella chiesa di santa Maria delle Grazie. Il trasferimento nella città lombarda avvenne probabilmente nel 1593 poiché l'autore, nella dedica degli *Hymni per tutto l'anno* (Venezia 1628) ai conti Francesco e Venceslao Gambara, nobili bresciani, dichiarò di aver goduto della loro protezione nello 'spazio di trentacinque anni' e a Brescia si fermò per tutta la vita, salvo presumibili soggiorni a Venezia. Negli anni precedenti sappiamo che fu attivo attivo nel convento di Lendinara e che ricoprì la carica di Visitatore generale della Congregazione (1612 ss.). Sotto il suo magistero la cappella di S. Maria delle Grazie visse un periodo di straordinaria operosità, qualificandosi non solo come una delle più importanti istituzioni musicali cittadine, superiore alla stessa cattedrale, ma pure come uno dei centri più vivaci di tutta l'Italia settentrionale. Nei primi anni del Seicento vi furono infatti attivi come organisti il bresciano Cesario Gussago e il veneziano Giovanni Francesco Capello, ai quali recenti studi hanno riconosciuto un ruolo di avanguardia rispettivamente nell'ambito della canzone polistrumentale e dello stile concertato. Tutta la produzione vocale e strumentale del Lappi è destinata alla liturgia, da essa emerge in forma latente il tentativo di passaggio dallo stile polifonico rinascimentale a quello concertato barocco sebbene egli aderisca maggiormente al primo (solo due collezioni includono mottetti del nuovo stile più propriamente detto). Lavorando a Brescia egli fu in contatto con la scuola dei musicisti e dei liutai-organari locali. Il celebre organaro G. Antegnati costruisce per il 'rev. Pietro Lappi, maestro di Capella alle Grazie' un piccolo organo portativo (Catalogo Antegnati: op. 21). Come molti compositori di quel periodo cercò di dimostrare la propria maestria sia nel vecchio che nel nuovo stile all'interno della stessa pubblicazione: nelle *Messe* del 1613 ne abbiamo due che possono essere cantate senza organo e tre 'concertate a voci sole nell'organo'. I *Mottetti* del 1614 mostrano che Lappi stava cimentandosi con problemi di forma musicale, provando schemi ternari e rondò, con alternanza di *solo* e di *tutti*, mentre la musica della *Compieta per tre e quattro cori* (1621) fonde scritture antifonali con il nuovo concetto di ripieno e concertato. Negli *Inni* del 1628, che richiamano il secolo precedente, egli stabilisce solo dei versi alternati e parafrasa il gregoriano in un idioma polifonico dove solo l'ultimo verso di ciascun gruppo è concepito nel semplice stile accordale in tempo ternario. La sua più antica raccolta a noi pervenuta, *Sacra omnium solemnitatium vespertina psalmodia*, a 8 voci (Venezia 1600), include quattordici intonazioni salmodiche e tre *Magnificat*. Il dedicatario, Petrobello de Petrobelli, definito "peritissimo" di musica, ricevette dal compositore, diversi anni dopo, anche l'omaggio di una canzone strumentale intitolata "La Pietrobella". Nel 1605 apparve a stampa una nuova e più voluminosa raccolta di salmi vespertini, i *Regis Davidis psalmi ad vespervas* a 5 voci con l'aggiunta di *Magnificat*, *Gloria* e 'falsi bordoni' a 9 e 10 voci. La dedica si rivolge a uno dei più entusiasti mecenati di musica sacra: il re di Polonia Sigismondo III Vasa. Non è chiaro attraverso quali canali il Lappi abbia potuto stabilire un contatto con l'influente sovrano, paladino di un'ampia diffusione della polifonia di rito romano in area baltica: si possono forse ipotizzare relazioni dipendenti dalla Congregazione dei Gerolamini, oppure - con minor grado di probabilità - intermediazioni di musicisti lombardi apprezzati alla corte di Varsavia. D'altra parte i dedicatari delle stampe del Lappi includono non solo autorità bresciane, ma diversi benefattori della Congregazione fiesolana, tra cui aristocratici ed ecclesiastici di Venezia, Milano, Padova, Ancona, Fano; da sottolineare, in particolare, il rapporto privilegiato con i canonici e gli arcivescovi di Salisburgo. Senza dubbio questa rete internazionale contribuì alla diffusione delle musiche del Lappi. Fin dal 1624, nella dedica dell'op. XIV, egli lamentava che l'età avanzata non gli permettesse di effettuare lunghi viaggi. La morte dovette coglierlo a Brescia in occasione della peste del 1630. L'ultima epistola dicatoria, premessa ai *Salmi spezzati* a 4 voci, op. XXII, reca come data il 28 aprile 1630. Delle ventidue opere pubblicate a Venezia, solo diciotto (non tutte complete) sono giunte fino a noi. In massima parte si

tratta di composizioni sacre destinate alla messa oppure ai diversi servizi liturgici dell'ufficio (lodi, terza, vesperi, compieta, officium defunctorum). Come maestro di cappella di una chiesa intitolata a S. Maria delle Grazie, il Lappi dedicò diverse opere al culto mariano, fra cui due raccolte di *Litanie* (1607 e 1627) e il *Rosario musicale della sacratissima Imperatrice del cielo*, op. XXI (1629), comprendente una messa a tre cori, due mute di litanie, mottetti e i salmi per il vespro della Beata Vergine. Fra i generi musicali sacri usualmente coltivati nella prima metà del Seicento sembrano mancare all'appello solo le musiche per la settimana santa, ma proprio in questo specifico ambito aveva pubblicato nel 1612 una significativa raccolta l'organista delle Grazie (ed estimatore del Lappi) Giovanni Francesco Capello. Per la scrittura delle composizioni a quattro cori, attestata nella raccolta delle messe op. XIV (1624) scritte per l'arcivescovo di Salisburgo Paride Lodron, si può supporre l'influenza dei *Salmi a quattro chori* (1612) di L. Viadana: il coro favorito a 6 voci soliste e il coro di "ripieni per la cappella" vengono qui affiancati da altri due cori strumentali formati da violini (o cornetti) e tromboni (non a caso il transetto del duomo di Salisburgo disponeva di quattro cantorie). Gli stessi strumenti - violino o cornetto, violone o trombone - sono prescritti nel mottetto *Incipite Domino*, a 6 voci, dalle *Sacrae melodiae* (1614), raccolta che si chiude con sette Sinfonie da 4 a 6 parti. La produzione strumentale include anche un'importante collezione di *Canzoni da suonare*, op. IX (1616), con organici variabili da 4 a 13 parti. Altre tre canzoni appaiono nell'antologia veneziana di A. Raveri (1608), e un'altra, 'L'Anconitana', nel *Rosario musicale* del 1629. Le canzoni polistrumentali costituivano una tradizione musicale tipica della città di Brescia; spesso i brani portavano titoli derivati da note famiglie locali. Si può supporre che il Lappi fosse un abile polistrumentista: nelle sue canzoni è notevole l'estensione al grave, sino al Si bemolle, nelle parti presumibilmente affidate ai tromboni. La presenza poi delle musiche del Lappi nel 'Fondo S. Barbara' (oggi conservato alla Biblioteca del conservatorio G. Verdi di Milano) attesta il loro gradimento alla corte dei Gonzaga. Lo stesso Lappi fu probabilmente in contatto con l'ambiente musicale mantovano: la Messa 'Sorgi e rischiara al tuo apparir il cielo' (1613) si basa sull'omonimo madrigale di Giaches de Wert composto nel 1581 per le nozze di Vincenzo Gonzaga (da un modello wertiano deriva anche la messa 'Qual musico gentil' del 1608). Ancora più stretto il rapporto con Claudio Monteverdi: la raccolta delle canzoni strumentali termina con un brano intitolato "La Monteverde" per l'eccezionale organico di 13 parti in 3 cori, mentre i *Concerti sacri*, op. XIII (1623) comprendono il mottetto a 3 voci *Ave Regina mundi*, basato sul madrigale *Vaga su spina ascosa* dal Settimo libro (1619) di Monteverdi. Compositore fecondo, sempre attento all'adesione della musica al testo, esperto nella scrittura strumentale, il Lappi è da annoverare tra i più significativi rappresentanti dello stile concertato e della policoralità lombarda nel primo Seicento. La flessibilità delle soluzioni esecutive e la compresenza di stilemi tradizionali accanto a tratti innovativi favorirono la diffusione e le ristampe delle sue opere.

Opere:

- *Sacra omnium solemnitaturn vespertina psalmodia cum tribus BVM canticis*, 8vv, bc (Venezia, ed. 1600, 1607, 1616, 1617)
- *Missarum*, 8vv, liber I (Venezia, ed. 1601, 1602, 1607, 1615) [con 2 mottetti]
- *Regis Davidis psalmi ad Vesperas*, 5vv, ... *ut hymnus Gloria ...* 9vv ad lib., ... *Regiae virginis deiparae cantica alternis choris*, 9-10vv (Venezia, 1605)
- *La terza con il Te Deum e letanie della Beata Vergine et santi*, 8vv (Venezia, 1607)
- [5] *Missarum*, 8-9vv, liber II (Venezia, ed. 1608, 1618)
- [5] *Missarum*, 4-6vv, bc (org), liber I (Venezia, ed. 1613, 1616)
- [10] *Sacrae melodiae*, 1-6vv, ... *una cum symphoniis et bassus ad organum*, liber I (Venezia, ed. 1614, 1621, 1622)
- *Canzoni da suonare*, a 4-13, libro I, op.9 (Venezia, 1616)
- *Salmi*, 8vv (Venezia, 1616)
- *Salmi a 3 e 4 chori e org*, op.12 (Venezia, ed. 1621, 1626 con *Compieta* a 3 e 4 chori) [1 *Magnificat*]
- *Concerti sacri*, 1-7vv, bc, libro II, op.13 (Venezia, 1623)
- *Messe secondo libro*, 4-6vv, op.14 (Venezia, 1624)
- *Missa et responsorii con tutti gli Salmi...*, op.15 (Venezia, 1625)
- *Letanie della Beatae Virgine*, 4-8vv, bc ad lib, libro II, op.17 (Venezia, 1627)
- *Salmi concertati*, 5vv, bc (org), op.18 (Venezia, 1627)
- [30] *Hymni per tutto l'anno*, 4vv, bc (org) (Venezia, 1628)
- *Rosario musicale: una messa a 2 cori con terzo coro aggiunto, salmi, litanie, motetti, canzone* (Venezia, 1629)
- *Salmi spezzati*, 4vv, bc, op.22 (Venezia, 1630)

Varia:

- [5] *Messe* (1618, 1628)
- [2] *Motets* (1612, 1623)
- altro in *Tripertus SS. concertuum fasciculus* (Frankfurt, 1621)

- [3] *Canzoni per sonare...* (1608)
- *Motets* (esempl.: D-Bsb, RUS-KA)

Edizioni moderne: *Seventeenth-century Italian sacred music, I, Masses by G. Villani, A. Grandi, P. Lappi, B. Leva*, a cura di A. Schnoebelen, New York 1995, pp. 135-203; *Canzoni da suonare* (Venezia 1616), a cura di A. Bornstein, Bologna 1997; *Salmi di terza, Te Deum e litanie a 8 voci e basso continuo* (Venezia 1607), a cura di M. Gabbrielli, Bologna 2002.

Bibliografia:

- *The New Grove Dict. of music and musicians* (ed. 2001), XIV, pp. 269 ss.
- *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (ed. 2003), X, coll. 1208 ss.
- K. Fischer, *Nuove tecniche della policoralità lombarda nel primo Seicento: il loro influsso sulle opere di compositori di altre aree*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, a cura di A. Colzani - A. Luppi - M. Padoan, Como 1988, pp. 41-60
- M.A. Keller, *The life and works of Pietro Lappi (ca. 1570-1630)*, New-York-Buffalo
- L. Mazzucco, *Le messe di Pietro Lappi (1608): osservazioni sulla prassi esecutiva*, in *Barocco Padano 2*, Como 2002, pp. 287-302
- L. Mazzucco, *Nuovi documenti sulla chiesa di Santa Maria delle Grazie in Brescia*, in *Barocco Padano 3*, pp. 289 ss.
- O. Mischiati, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740*, Firenze 1992, pp. 372-424
- G. Morche, "... *ad concertum (ut vocant) formam*": P. L. analysiert *Giaches de Wert*, in *Studien zur Musikgeschichte: eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel 1995, pp. 181-188
- J. Roche, *Musica diversa di Compietà: Compline and its Music in Seventeenth-Century Italy*, PRMA, cix (1982-3), pp. 60-79
- J. Roche, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, 1984
- J. Roche, *North Italian liturgical music in the early seventeenth century*, tesi di dott., Cambridge University, 1968
- M. Sala, *Catalogo del Fondo Musicale dell'Archivio Capitolare del Duomo di Brescia*, Torino, EDT/Musica, 1984
- R. Vettori, *Dediche e repertori musicali per Paris Lodron. I Salmi e le Messe policorali di Pietro Lappi*, in *La policoralità in Europa al tempo di Paris Lodron*, Biblioteca Musicale Laurence K.J. Deininger, Provincia Autonoma di Trento 2003, p. 31 ss.

Index Mutectorum.

Petri Lappij à 1. 2. 3. 4. 5. & 6. Vocibus.

Ab vna Voce.

<i>O quam suavis es. Cantus vel Tenor.</i>	fol. 3.
<i>Omnes gentes plaudite manibus. Cant. vel Ten.</i>	5
<i>Congratulamini mihi omnes. Cant. vel Ten.</i>	6
<i>Ego dormio & cor meum vigilat. Cant. vel Ten.</i>	7
<i>En noua lux oritur. Cant. vel Ten.</i>	8
<i>Iam de somno. Cant. vel Ten.</i>	10
<i>Aue superna virginum. Cant. vel Ten.</i>	12
<i>Gaudebunt labia mea. Alto solo.</i>	14
<i>Beatus vir. Basso solo.</i>	15

A duabus Vocibus.

<i>Exultate Deo. 2 Cant. vel Tenor.</i>	17
<i>Nocte surgentes vigilemini. à 2. Cant. vel Tenor.</i>	18
<i>Cantemus Domino. à 2. Cant. vel Ten. & Bass.</i>	20
<i>Hec est vera fraternitas. Duo Bassi.</i>	21

A tribus Vocibus.

<i>Benedicite Deum cœli. 2. Cant. & Bass.</i>	22
<i>Virgo decus nemorum. in Echo 3. Cant.</i>	24

A quatuor Vocibus.

<i>Gloria in excelsis. Cant. Ten. Alt. & Bass.</i>	26
--	----

A quinque Vocibus.

<i>Victimæ Paschali. 2. Cant. Alt. Ten. & Bass.</i>	28
<i>Quem vidistis Pastores. 2. Cant. Alt. Ten. & Bass.</i>	29
<i>Tota pulchra es amica mea. 2. Cant. Alt. Ten. & Bass.</i>	30
<i>Petre amas me. 2. Cant. Alt. Ten. & Bass.</i>	32

<i>Ecce Sacerdos magnus. 2. Cant. Ten. Alt. & Bass.</i>	34
---	----

A sex Vocibus.

<i>Nuptiæ factæ sunt. à 6. 2. Can. 2. Ten. Alt. & Bass.</i>	36
<i>Cantemus Domino. 2. Cant. 2. Ten. Alt. & Bass.</i>	38
<i>Fili, intende mihi. à 6. 2. Cant. 1. Alt. 2. Ten. & Bass.</i>	39
<i>Letamini omnes gentes. 2. Can. 2. Ten. Alt. & Bass.</i>	41
<i>Incipite Domino. 3. Cant. 1. Alt. 1. Ten. 1. Bass.</i>	43
<i>Sinfonia del primo tuono à 5.</i>	45
<i>Sinfonia del secondo tuono. à 4.</i>	ibid.
<i>Sinfonia del terzo tuono. à 4.</i>	46
<i>Sinfonia del quarto tuono. à 5.</i>	47
<i>Sinfonia del quinto tuono. à 5.</i>	ibid.
<i>Sinfonia del sesto tuono. à 5.</i>	48
<i>Sinfonia del ottauo tuono. à 6.</i>	49

F I N I S.

CRITERI EDITORIALI

CHIAVI. La chiave di Do per le parti di Soprano, Canto, Alto, Tenore e b.c., nelle rispettive posizioni (v. *incipit* originale posti fuori battuta all'inizio di ogni brano) è stata sostituita dalla chiave di Sol per Soprano, Canto, Alto e dalla chiave di Sol con 8 per la parte di Tenore; le parti di Basso (voce e basso continuo) conservano la relativa chiave di Fa trascritta nella moderna grafia.

BATTUTE E STANGHETTE. Le stanghette nelle fonti originali si trovano raramente, pertanto la messa in partitura di parti pubblicate in origine in fascicoli separati ha reso necessario, per una più agevole lettura, il loro utilizzo creando battute con il compito di segnare la scansione del *tactus*. La moderna doppia stanghetta è stata utilizzata al cambio di tempo e quella in grassetto al termine della composizione o per i ritornelli.

FIGURE. La trascrizione dei brani è stata condotta mantenendo i valori musicali così come si presentavano nelle stampe originali utilizzando i caratteri moderni; si è resa poi necessaria l'introduzione della legatura di valore là dove figure musicali interessano per la loro durata anche la battuta seguente. Assenti le *ligaturae* e i rarissimi *minor color* non sono stati segnalati con particolari segni convenzionali.

ALTERAZIONI. Nelle stampe dell'epoca le alterazioni, come d'uso, valgono per la nota avanti la quale sono state poste e, spesso ripetute, per le seguenti note nel caso di immediata ripercussione. Nella presente trascrizione, applicando il criterio moderno, si considera l'effetto dell'alterazione per tutte le stesse note all'interno della battuta senza ripeterle anche se presenti nell'originale. Là dove potrebbero sorgere dubbi o in presenza di errori delle stampe originali (... e ve ne sono parecchi!) o come semplice suggerimento (precauzione), l'alterazione è stata posta tra parentesi quadrata sopra o sotto (per il b.c.) la nota.

BASSO CONTINUO. Nelle fonti la parte del basso continuo (basso per l'organo) si presenta quasi sempre priva di numerica. Presenti sono alcune alterazioni per le triadi e il 6 per le triadi sesta. Per lasciare all'esecutore la massima libertà di adottare quelle soluzioni che riterrà più opportune in base alle caratteristiche testuali e musicali del brano o delle singole sezioni si è pensato di non realizzare il basso continuo.

TESTI. I testi letterari sono stati normalizzati nella grafia come nelle edizioni moderne dei libri liturgici. Sono stati mantenuti i segni di interpunzione originali e le ripetizioni testuali degli *ij* originali non sono state segnalate. Al termine di ogni trascrizione è stato riportato per esteso il testo latino con la citazione, là dove è stato possibile, della fonte biblica e una proposta di traduzione in italiano.