

ARCHIVIO GENERALIZIO - Sezione Storica

Chierici Regolari Somaschi

BIOGRAFIE C.R.S.

n. 2726

Curia Generalizia - Roma

Biografia n. 2726.

CALLO Giuseppe (se.)

muratore

Biografia n. (2726)

→ cf. G-d-284 (Castella Peloponi)

Biografia n. 2726

GALLO GIUSEPPE crs. (52)
musicista
(1598, sec. XVI)

→ cf. Stapples 1929 (Chiesa), pag. 247.

1. Eitner Robert, Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen zeitrechnung bis zur mitte des neunzehnten jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf e Haertel, in 8°, 1901., vol. 4 (Felixius-Haine) (su p. Gallo Giuseppe crs. musicista): opera che però non ho potuto consultare.

2. AA.VV., Enciclopedia della Musica. Milano, ed. Ricordi 1964. Vol. II (D-LEU), pag. 269 (parla di p. Gallo Giuseppe crs. musicista):
"GALLO, Giuseppe (Gallus Josephus) (n. Milano sec. XVI). Compositore. Appartenne all'Ordine dei Padri Somaschi. Pubbl. <Sacri operis musici alternis modulis concinendi liber I ... missam unam vocibus novenis; 8 motecta octonis; 3 item cantiones musicis instrumentis> (Milano, Eredi Tini 1598)".

3. Gatti Guido M. - Basso Alberto, La Musica. Parte seconda: Dizionario. Torino, UTET 1968, vol. 5, Seconda parte (A-Kyu), pag. 1165 (su p. Gallo Giuseppe crs. musicista): opera che però non ho potuto consultare.

4. Basso Alberto (a cura), Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie. Vol. terzo (FRA-JA). Torino, UTET 1986, pag. 105 (su p. Gallo Giuseppe crs. musicista):
"GALLO, Giuseppe (Giuseffo G., Josephus G., Galli, Gallus). Compositore italiano (Milano, sec. XVI). Fu <Religionis Somascheus>, cioè appartenente all'Ordine dei Padri Somaschi. Compos. (pubbl.): Sacri operis musicis alternis modulis concinendi liber I ... Missam unam vocibus novenis; 8 Motecta octonis; 3 item Cantiones musicis instrumentis (Milano 1598)".

Sin -> GALLO GIUSEPPE 1613

Rossi G. Battista 1613

Ministero FF

(Autografo R)

4 20109

GALLO 2726

Eicher Robert, Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Völkerrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf & Härtel, in 8°, 1901, vol. 4 (Felix-Hahn) (su G. Gallo Giuseppe crs. musicista); opera che però non ho potuto consultare.

AA.VV., Enciclopedia della Musica. Milano, ed. Ricordi 1964, vol. II (D-LEU), pag. 256 (parte di G. Gallo Giuseppe crs. musicista); vol. IV (Rev-2), pag. 19 (parte di G. Rossi Giovanni Battista crs. musicista); vol. IV, pag. 209.

"GALLO Giuseppe (Gallia Josephus) (in Midgley, sec. XVII) Compositore. Appartiene all'Ordine dei Padri Somaschi. Pubbl. «Canti operi musici alterius modis conceptuali liber I. Missae seuus vocales sive: 8 missae vocales? 7 item Litanies musicis instrumentis» (Milano, Erco. Tito 1598) vol. IV, pag. 59.

"ROSSI Giovanni Battista (s. Genova 1550 c.) Compositore, organista e insegnante. Religioso, appartenente alla Congregazione dei Chierici Regolari di Somasca. Figura rappresentativa della vita musicale genovese del tempo. Il suo trattato «Organ del cantori», sono nel 1583, ma pubblicato nel 1614, oltre ad essere stabilimento il documento didattico più importante dell'epoca, è arricchito da nomenclature pratiche. Tra quali: le invenzioni di organi e di sonori voce strati. Tabl. - Organ di cantori per memoria di un organo ogni piano affetto... con alcune cantate a 2 v. (Venezia, Magni, 1618, copia alla British Library, segn. G. 842). Missarum 4 vocum una cum Magnifico Liber unico (in 1618). Lib. - Uscio Reno. La musica a Corte e nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo. Genova 1971, pagg. 164-166 e 214-217.

Gatti Guido M. - Basso Alberto, La Musica. Farsa seconda. Dizionario. Torino, UTET 1966, vol. 5, Seconda parte (A-Kry), pag. 1165 (su G. Gallo Giuseppe crs. musicista); opera che però non ho potuto consultare.

Basso Alberto (a cura), Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie. Vol. terzo (FRA-IA). Torino, UTET 1986, pag. 125 (su G. Gallo Giuseppe crs. musicista).

"GALLO Giuseppe (Gensio G. Josepho G. Galli, Gallus) Compositore italiano (Milano, sec. XVI) Fu «Religioso Somaschense» (cioè appartenente all'Ordine dei Padri Somaschi). Pubbl. «Canti operi musici alterius modis conceptuali liber I. Missae seuus vocales sive: 8 missae vocales? 7 item Litanies musicis instrumentis» (Milano 1598).



Gaspari on line

il catalogo gaspari
progetto del catalogo on
line
guida
bibliografica
altri cataloghi

Collocazione: E.30

Microfilm: 5309

Facsimile: IBM 6930 -> SEN

Autore repertorio collocazione materia ricerca libera editore / luogo

Rossi P. Gio. Battista Genovese

Organo di Cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica, et anco per imparare Contrappunto. Con alcune Cantilene à Due, Tre, Quattro et Cinque Voci, Opera del R. P. D. Gio. Battista Rossi Genovese de' Chierici Regolari di Somasca. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio. Stampa del Gardano. In Venetia, 1618. Appresso Bartholomeo Magni - in fol. In principio due carte pel frontespizio e per la dedicatoria. Segue poscia l'opera in facciate 115; a terzo di quest'ultima trovasi la Tavola, e l'ultima carta recto ha la sola impresa del Gardano.

«Al Molto Illustr. Signore, et Pastore mio coelestiale, Il Signor Pietro Maria Cantini. Di Gio. Battista Rossi: Cosa più nazionale non è? (Molt. Illustr. Signori) in questa nostra età, quanto l'aspetto e desiderio che tutti habbiamo di consolare la nostra vita. Questa fu sentenza di Apollonio Taurico; la quale vedamo per esperienza ogni altra sorta di effetto: poiché tutti d'animati si affaticano per vivere longamente. Ma il huomo sopra tutti gli animali nobilissimo, creato di anima intellettuale, et immortale, uguale à gli Angeli in questo, anzi creato ad immagine e somiglianza dell'istesso Dio, con mille modi, à mille vie ha illustrata la via nella vita, et sopra la vita, et non solo in questo ogni huomo, ma gli animi più gentili, oltre di ciò cercano sempre con l'opere loro non tanto di perpetuare la vita, ma anco del Principio benedizioni loro. Una bellissima maniera tra l'altre di conservarla, et di honorarla non solo la vita, ma anco l'honore et roudazione de gli huomini, à quella di metter in luce le fatiche e parti loro, et illustrarli à Principi et Signori tali, che con le lanche de' famosissimi nomi loro, gli offrendo da da mirori de gli huomini, essendo pestozza vecchia, che Facili videremus, quale ammirati reputamus, dico pedestre de gli huomini, malgiori di schiema et fare letteri con malicia di tutto quello che à loro non basta l'animo di far per gloria et ignoranza. Però di questo poco curar si deve, poiché non à cosa al mondo tanta acuratamente letta, che non habbia bisogno di censura et lima. Seguendo dunque questa così antica consuetudine, et da molti, anzi quasi da tutti osservata, facendo soma di quel detto del Filosofo. Dico nel Principio primario suoi offrendo, vengo con questo primo parto di Musica già trentant'anni sono composto, e ad molto desiderato, à dedicarlo à V. S. molto Illustr. accò col famoso nome suo vengo offerto: Potendo per nome, per nobiltà, e parentela. Potendo per nome, che in questa così famosa Città nostra di Genova non si fanno cose, o vero azioni pubbliche senza l'intervento del Signor Pietro Maria Cantini. Per nobiltà tanto in di Casa Gentile sono sempre in questa Serenissima Repubblica Governatori della Casa Sua, che il governo; Per parentela essendo con Casa Negri anch'essendo in Genova così strettamente congiunti (lascio al presente con Casa Ferri essendo, nipote dell'illustrissimo Signor Cardinal Ferri al presente Legato di Ferrara). La prima oltre l'obbligo mio particolare verso di V. S. la mia Regione santa dalla Casa Sua et principalmente dalla molto Illustr. Signora Augusta Negri sua amatissima Madre, gradissimi benefici ogni giorno (Uscio) l'Assieme dato sua Auo il più di felice memoria Signor Francesco Negro, S. S. Spirito di Biadago, e V. S. oltre l'Assieme fatto di Chore, et parte della stessa Chiesa) l'ha dotato sì che il V. Ufficio ogni giorno l'hora Canoniche, come si fanno nella Chiesa ben collegata). La seconda ragione è, che essendo lui nato prima che V. S. venisse al mondo, senza che aspettasse il suo offrendo e profferendo, che l'Assieme con la sua lancia da mille e mille fante à defendendo. Questa due principali ragioni, et molte altre ancora (che non mi lece spagar hora per non offendere la modestia sua, sapendo anco che il diletto di musica, e qual troverà ogni fianco di essa lodato, avendo cercato nella Libreria tutti i libri antichi) sono state, che m' hanno persuaso et sforzato à far uscio quest'opera nella mia vecchezza in luce per voglia di molto Musico (che alla volta si sdegnano per vengano dimandati ciò che non sanno per ignoranza) sotto il Nome Sua. Et tutto fatto con una mia confidenza, che V. S. come Nobili, et gentile di nome et di fatto, debba mirare in questa mia azione la sincerità dell'animo mio tutto intento ad honorarla, come la prego con ogni istanza maggiore, et di questo, e d'esser conservato nella gratia sua, et in fra tanto la prego ogni vera et pressera contentezza da Dio datore di tutte le grazie. Di Venetia il 2. d'Aprile 1618. - Da questo lungo dedicazione soprafirmata che il Bossi da trent'anni aveva composta l'opera presente, e che fu il suo primo parto musicale. Sappiamo inoltre che era vecchio allorché nel 1618 la diede in luce. Benché il titolo annuncii un trattato sul canto ed ai cantori più approprato che agli altri musicisti, ciò nullameno si veda l'opera sopra tutte le cognizioni tecniche e pratiche della musica che il tempo correva, ed è in sostanza il suo contenuto uguale a quello della Istruzione di Zarino, della Pratica di musica del Zaccaroni, del Compendio della musica del Tignoli, e a tutti consimili trattati didattici. Molte composizioni a più voci dell'autore si trovano sparse nel libro presente, le quali si potrebbero porre in partitura onde rilevarne la sua perizia nell'arte del contrappunto.

RISM A/I - R-2740=B/VI, p. 717c

Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna: I, pp. 250-251

IS: 2935

ID: 2147 Segnalazioni (errori nella scheda, suggerimenti bibliografici ecc.)

Collocazione: BB.251

Microfilm: 5490

Rossi Gio. Battista, genovese

D. Jo. Baptistae Rubei Genuensis, Clerici Regularis Somaschensis. Missarum quatuor vocum, una cum Magnifico Universorum Tonorum pro diebus Ferialibus. Liber Vnicus. - Sub Signo Gardani. Venetis. 1618. Apud Bartholomeo Magni, - in 4°. Il solo Tenore.

RISM A/I : R-2739
Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna: II, p. 134

ID: 4160 Separazioni (errori nella scheda, suggerimenti bibliografici ecc.)

© 2006 Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna

con Bignardi
m.

→ 2726

Celestial Sirens

*Nuns and their Music
in Early Modern Milan*

ROBERT L. KENDRICK

→ citail
p. GALLO GIUSEPPE 1598
e la sua opera
musicale nel 1598
FFI
...

CLARENDON PRESS · OXFORD
1996

r(u)ota: the revolving enclosed wheel at the gate of a female monastery through which food and supplies were to be passed

Sacra Congregazione dei Vescovi e Regolari: Lat. *Congregatio Episcoporum et Regularium*, post-Tridentine Vatican jurisdictional body, founded 1601, successor to the *Congregazione de' Vescovi* (*Congregatio Episcoporum*, this latter founded 1586), with ostensibly ultimate authority over all monks, male and female, in the Catholic world

S(u)or: normal title for nuns, *professe* and *converse*, in Franciscan, Augustinian, Humiliate, Ursuline, and other congregations, also used for *converse* in Benedictine houses

vicario delle monache: Milanese diocesan official whose major task was to monitor the condition of female monasteries, an office instituted by Carlo Borromeo

vicario generale: Eng. 'vicar-general', the diocesan official responsible for the daily functioning and discipline of diocesan institutions as a whole

visitation: the Council of Trent established the norm of an annual visitation by the bishop or regular superiors to female monasteries; the proceedings and disciplinary orders were to be recorded in writing

voice, active and passive: the right to speak and be spoken to inside *clausura*, often rescinded as a disciplinary measure

LIST OF ABBREVIATIONS

AEM	<i>Acta ecclesiae Mediolanensis</i> (Milan, 1890-7)
ASC	Archivio Storico Civico, Milan
ASDM	Archivio Storico Diocesano Milanese (<i>olim</i> Archivio della Curia Vescovile)
ASF, MP	Archivio di Stato, Florence, Mediceo Principato
ASL	<i>Archivio storico lombardo</i> (Milan, 1889-)
ASM	Archivio di Stato, Milan
ASMod	Archivio di Stato, Modena
ASV, VR	Archivio Segreto Vaticano, Sacra Congregazione dei Vescovi e Regolari
BA	Biblioteca Ambrosiana, Milan
BT	Biblioteca Trivulziana, Milan
Cant.	Song of Songs (with chapter and verse)
DBI	<i>Dizionario biografico degli italiani</i> (Rome, 1962-)
DCA	<i>Dizionario della chiesa ambrosiana</i> (Milan, 1988-93)
fasc.	fascicle
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
MSDM	<i>Memorie storiche della diocesi di Milano</i> (Milan, 1954-68)
NG	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , ed. S. Sadie (London, 1980)
p.a.	parte antica (in ASM, Fondo Religione and Fondo Culto)
pb	part-book
RISM	<i>Repertoire International des Sources Musicales</i>
RSCA	<i>Ricerche storiche sulla chiesa ambrosiana</i> (Milan, 1972-)
SCVR	Sacra Congregazione dei Vescovi e Regolari

I have not expanded the following conventional abbreviations:

R.V.	Reverenza Vostra
Sig.re(a)	Signore/Signora
V.R.	Vostra Reverenza
V.S. Ill.	Vos[tra] Signoria Illustrissima

Part-book and voice-type names are abbreviated as follows:

C	Canto, Cantus
---	---------------

S	Soprano
A	Alto, Altus
T	Tenor, Tenore
B	Basso, Bassus
5	Quintus
Bc	Basso continuo
Bp	Basso principale
BpO	Basso per l'Organo
Org	Organo
Part	Partitura

RISM sigla are used for music libraries. Clef names use the standard letter/line system (C₃ = alto clef). Pitch names are designated by the Helmholtz system (middle C = *c'*). Expansions of abbreviations in documents are italicized; editorial additions or notes are in square brackets. I have neither modernized spellings nor changed consonantal *i* and *u* and vocalic *j*. I have used the Vulgate numeration of the Psalms. All translations and transcriptions, musical and documentary, are mine unless otherwise noted.

LIST OF MUSIC EXAMPLES

- 2.1. Anonymous, *De tel traga*
 7.1. Cozzolani, *Dixit Dominus* (1650), bars 20–34
 7.2. Voice-ranges in Cozzolani's motet books
 7.3. Cozzolani, *Ave regina caelorum* (1642), bars 20–6
 8.1. Antegnati, *Laudate pueri* (1592), bars 18–24
 8.2. Cortellini, *Laudate pueri* (1595), bars 16–24
 8.3. Orfeo Vecchi, *Gloria Patri octavo tono all'alto* (1600), bars 1–7
 8.4. Gallo, *Veni, electa mea* (1598), bars 31–42
 8.5. Soderini, *Dic nobis, Maria* (1598), bars 1–12
 8.6. Vecchi, *Salmo settimo* (1601), bars 1–19
 8.7. Sessa, *Vattene pur* (1613)
 8.8. Sessa, *Occhi, io vissi* (1613), bars 23–31
 8.9. F. Rognoni/Palestrina, *Quanti mercenarii* (1620), bars 39–56
 8.10. Stefanini, *Ave sancta virgo Margarita* (1606), bars 1–10
 8.11. *Triumphant sancti*: (a) Ambrosian chant incipit; (b) Stefanini (1606), bars 1–16
 8.12. Baglioni, *Triumphant sancti* (1608), bars 33–61
 8.13. Baglioni, *Gaudeamus omnes* (1608), bars 81–94
 8.14. G. P. Cima, *Surge propera* (1610), bars 66–75
 8.15. Pellegrini, *Tortus certamina* (1619), bars 31–79
 8.16. Bellazzà, *Vox dilecti mei* (1622), bars 55–65
 8.17. A. Cima, *Vocem Mariae* (1627), bars 84–115
 8.18. Grancini, *Adjuro vos, filiae Jerusalem* (1631), bars 34–50
 8.19. Rusca, *Magnificat* (1630), bars 8–23
 8.20. Rusca, *Magnificat* (1630), bars 58–68
 8.21. Rusca, *Gaudete gaudia magno* (1630), bars 1–15
 8.22. Rusca, *Jesu, dulcis amor meus* (1630), bars 1–14
 8.23. Rusca, *Veni sponsa Christi* (1630), bars 28–37
 8.24. Rusca, *Salve regina caelorum* (1630), bars 1–19
 8.25. Rusca, *Salve regina caelorum* (1630), bars 75–104

The concern with limiting ostentation also emerges from the rules prohibiting polyphony with more than two choirs, or with instruments besides organ and regal. Three of the volumes of the largest-scale music with dedications to nuns of this period, the Vespers settings of Antegnati (1592) and Mangoni (1623) and the Office settings of Federigo's protégé Orfeo Vecchi (1600) fall within the permitted categories of Federigo's term, being scored for eight voices in two choirs, with organ in Mangoni's book (possibly in the Vecchi collection as well). This provision might have been an administrative, not musical, category designed to limit dissension among musicians and to organize performances equitably.⁷⁴

In an order more severe than the prelate's own (another mark of ecclesiastical dissension), Federigo's curia also targeted the 'ostentation' of solo singing in liturgy, especially as a distraction from the reception of the Eucharist (App. A, Doc. 32):

No [nun] is to sing solo. And at Communion at Mass, no motet should be sung or [instrumental piece] played after the Agnus Dei, so that nuns may prepare themselves for Holy Communion and show more devotion and attention in receiving it . . . Nor is it permitted, as has been ordered several times, that any nun sing solo, and music (established for the glory of God and the comforting of the faithful) should be made with gravity and devotion, without any use of secular tunes adapted to sacred words.⁷⁵

Still the restrictions, hortatory or administrative, rarely worked. The motets dedicated to sisters in two separate collections of 1598 by Giuseppe Gallo and Agostino Soderini (composers working in patrician circles) are pieces for eight or nine voices in two choirs; Gallo's include one choir of instruments, which were to perform canzona phrases between the vocal sections of motets. Whether these pieces were performed by their addressees at S. Radegonda, S. Agnese, or S. Paolo, or executed by the ducal band in the *chiese esteriori*, the scorings and the techniques directly transgressed the curial rules. Nor did matters change later in Federigo's tenure: in 1622 the parish priest of Legnano wrote the *vicario delle monache* Mazenta, complaining of

⁷⁴ One wonders which polychoral repertory was being banned; there is almost no Milanese music for more than two choirs extant from Federigo's time, excepting the Duomo-specific Vespers and masses for sixteen to twenty-one voices (in four choir) written by Donau in the 1630s. Antegnati's three-choir masses of 1603 are actually dedicated to Borromeo; hence, the prelate probably had no objections to large-scale polychorality in and of itself.

⁷⁵ Unsigned orders, 10 July 1624, ASDM XII, vol. 46, fos. 288 ff.

singing, instrument-playing, and dancing at S. Chiara during Carnival.⁷⁶ In nuns' churches, over-elaborate celebrations were forbidden around this time; the practices seemed especially prevalent on the name-day feasts (App. A, Doc. 28):

Most Reverend Mother: . . . Setting fires, shooting mortars and arquebuses, playing trumpets, and similar things, are actions totally foreign to nuns' tradition and piety, and thus are expressly forbidden . . . Music is to be made only by nuns, with no instruments other than organ and regal, and for two choirs only; nor should any nun sing solo, and the pieces should be sacred and serious, far from any worldliness.⁷⁷

A clear distinction lies between the two generations who professed vows under Federigo: the first around 1600, represented by such singers as Sessa, and the second, women like Confaloniera. They—and the music written for and by them—represent two rather different cultural moments in Federigo's Milan: the first came to maturity during the polystylistic ferment of the new century's first decade, with the public projects of the Ambrosiana, rhetoric, art, and music that eddied around Borromeo, while the growing monastic population began to display a higher and more public level of prominence in art, music, and liturgy. The second generation reflected a move away from public activity towards concern with internal spiritual states on the part of sisters, the prelate, and indeed the city as a whole.

For this younger group, the career of Chiara Margarita Cozzolani provides a typical example: wealthy-class origin, high monachization rate, family ties to monasteries, later service as abbess or prioress, and musical ability.⁷⁸ She had been born on 27 November 1602 to Giovanni Battista Cozzolani and his wife Valeria, in the parish of S. Tecla, the former summer cathedral co-extensive with the Duomo; her baptismal name was Margarita.⁷⁹ Two of the family

⁷⁶ Copy in ASDM XII, vol. 46, fo. 241^r.

⁷⁷ A printed order on the same points, especially music for more than two choirs and solo singing, was issued on 10 Oct. 1603 by the vicar-general Antonio Albergati; this remarked on the connection with the name-day celebrations (App. A, Doc. 22).

⁷⁸ Cozzolani's family ties to S. Radegonda and the relatively plentiful documentation of her life can be contrasted with Bedalla's more obscure career.

⁷⁹ Milan Cathedral, Metropolitana, Battesimi 1598–1608, fo. 86^v: [Nov. 1602] '16. Ad 28 suddette. Fu battezzata una figlia del Sr. Gio. Battista Cozzolani et della sua moglie nata alli 27 del presente et gli fu dato lo nome Margarita. Il compare fu il Sig. Gio. Battista Gusmano di questa parrocchia. S. Tecla had been razed in 1543, but still exists as the Duomo's administrative parish. There are no surviving records earlier than mid-1598, thus there is no

(including the dedications by Casola and Caifabri to the latter's inhabitants around 1660).

The mention in the *Regole* of music's purpose—to arouse devotion—seems related to the mission of the whole order.⁷² In Milan, male Franciscans figured among the leading composers of the diocese.⁷³ Several (Cossandi, Egidio Trabattone, and especially Reina) dedicated music to nuns, or were requested as outside teachers. The penitential, predicator, and Marian-intercessory themes of Franciscan spirituality are apparent in their motet books.⁷⁴ But curial efforts to split the male from the female branches of orders were directed primarily against the friars. The 1621 orders for the Clarissans of S. Orsola mandated a limit on name-day liturgy (a mere seven hours of Masses) and male mendicants' access (App. A, Doc. 31):

In order to end the large turn-out of friars at this church and monastery on the occasion of the titular feast of St Ursula, we order that on the said feast no more than eight Low Masses are to be celebrated, along with the sung Mass; as for the nuns, they are to celebrate it in the usual fashion, singing and responding as the choir . . . Vespers is to be sung by the nuns only, with no priest brought into the exterior church for the prayers.⁷⁵

Among the Augustinians the picture was more varied: some monasteries (S. Marta, S. Agnese) had an active musical life, while others had problems (S. Caterina in Chiusa, with Federigo's 1606 orders). Early testimonies to polyphony include Morigia's praise of S. Maria Maddalena in Porta Romana (1595), and Gallo's dedication of a canzona to the Mantegazza sisters at S. Agnese in 1598, while S. Marta's traditions were clear. Several of Federigo's sermons (*ragionamenti*) that mention music might have been given at this latter house. Certainly Grancini's 1631 inscription to the Fissiraghi sisters, along with the documents, implies the performance of remarkably large-scale *concertato* by the end of the archbishop's tenure. Later evidence is found at S. Ambrogio in Cantù, while Carlo Cossoni's inscription

⁷² See 'Musica' in the *Dizionario degli istituti di perfezione*, v1 (1980); B. Baroffio on the Benedicines (cols. 209–10); S. Pallini on the Observant Franciscans (219–26); and S. Zaccaria on the Conventuals (226–30).

⁷³ Of the roughly 450 extant single-composer editions of musicians working in the diocese between 1585 and 1700, something like eighty were by Franciscans.

⁷⁴ Kendrick, 'Genres', 265–6.

⁷⁵ In Seicento Milan, Ursula's feast-day was 21 Oct. (not marked 'solemne' in the *Musale Ambrosianum*). Despite the restrictions, Grancini would dedicate a Marian motet, *O anima sanctissima*, in 1628 to Clara Virginia Preda, the organist at the house.

of his op. 1 reprint to Maria Vittoria Terzaga at S. Maria del Cappuccio testifies to polyphony at another house.

Other orders were less present. Several Dominican houses occur; Morigia mentions S. Maria della Vittoria, and one of Andrea Cima's 1627 concertos was dedicated to Paola Maria Arconati at S. Maria delle Veteri, while Locatelli notes the singing at S. Agostino Bianco in 1664. Although Carlo Borromeo had personally encouraged the growth of the only congregation not bound to *lausura*, the Ursulines, this latter was relatively undistinguished musically in Milan, unlike Novara, where composers, organists, and singers flourished.⁷⁶ Capuchins show even less evidence for music-making, except for the visits from the ducal musicians to the *chiesa esteriore* of S. Barbara.

Yet despite the differences, certain occasions for polyphony were indeed common to most or all of the *religioni*. Certainly one little-studied but increasingly important ceremony was the Saturday (Commemorative) Office of the Virgin, which included the Marian litany that often concluded printed polyphonic editions. Torre's anachronistic hagiography of Veronica Negroni's life at S. Marta noted the custom; while Veronica had a dialogue with the Virgin,

The litany of the Mother of God was being sung by the nuns, since it was Saturday, and this devotion was carried out all year long . . . and while they sang, the Blessed Virgin said to her [Veronica] the *Salve regina*, the antiphon recited by the nuns after the litany.⁷⁷

This is one likely context for the Marian motets dedicated to or composed by nuns. Cozzolani's *Concerti sacri* and *Scherzi* both have three 'general' Marian intercessory motets not linked to any specific feast, while the former book includes settings of all four Marian antiphons, sung seasonally at the end of the Saturday Office.⁷⁸ *O Maria, tu dulcis*, a 1642 solo motet for alto, repeats the invocation and the ritual

⁷⁶ The curial files do not mention music; a dedication to Costanza Francesca Brasca (S. Marcellina) is in RISM 1679¹ (Angelo Zanetti, *St. Virgo pro nobis*).

⁷⁷ 'dalle Monache venivano le Litanie d'essa Madre di Dio Cantate, essendo giorno di Sabbato, 1924 questa diuisione tutto l'anno . . . e mentre cantauano la B.V. le andò dichiarando tutta la Salve Regina Antifona recitata dopo le Litanie da loro stesse'. Torre, *Specchia per l'anime*, 203–4.

⁷⁸ Another puzzling text is *Ventimio in altitudinem mari* (1650), which uses the language of Matt. 8: 23 ff. (Jesus and the storm at sea) in a Marian intercessory context.

Ex. 8.3. Orfeo Vecchi, *Gloria Patri octavo tono all'alto* (1600), bars 1–7

presentation, recall the flood of printed orders and rubrics for liturgy in the diocese as a whole and for female monastic life in particular, dating from Federigo's tenure.¹⁴

Only three of eight part-books survive from Giovanni Antonio Mangoni's *Messa, e salmi* (1623), dedicated to the Clarissans of S. Pietro in Treviglio. The overall style seems closer to Antegnati than to the Vecchi falsobordone collection. Here again, vocal scoring is an issue: the title-page describes the collection as being for two choirs, one of 'voci puerili', one of 'voci pari'. Frustratingly, the only extant part-books are from choir II (A: C4; B: F4). If the first choir were scored for something like CCAT, and the second for an ATTB *voci pari* ensemble (a unique combination of high and low equal-voice groups in the Milanese, and perhaps any other, repertory), then the Clarissans might have been able to perform the collection by transposing the whole second choir an octave up, avoiding inversions by using an organ. Although this would have entailed the loss of the registral contrast, still, in an echo of the *voci pari* tradition, another collection associated with nuns required restricted-range ensembles.

Yet composers working for the patriciate continued to develop other forms rooted in the late Cinquecento. The cross-section of such music afforded by associations with nuns highlights a number of new formal innovations, some with lasting effects; unlike the Office settings, these pieces might have been performed in the interior or exterior churches, or (in the case of the madrigal contrafacta and monodies) inside cloisters for spiritual recreation. The largest-scale pieces, and the ones most closely related to *stile antico*, are the double-choir settings in two publications of 1598: Gallo's *Sacer opus musica . . . liber primus* and Soderini's *Sacrae cantiones a 8–9*. These books were the first large-scale collections by composers working in the parishes and contained some of the first dedications of individual pieces to singers and religious male and female. These inscriptions (both feature four motets addressed to Milanese nuns) tie the social and devotional ambitus of the editions firmly to patrician families.¹⁵

Giuseppe Gallo's collection, edited and perhaps compiled by Aurelio Ribrochi, is divided into four sections: six double-choir motets a 9, most with four instruments and five voices; a mass; eight

¹⁴ In printing in the Holy Year of 1600 may also bear on its 'monumental' presentation as a standard reference book for religious institutions in the diocese.

¹⁵ Gallo was a Somascan priest, a member of a pedagogical order; Soderini was the organist at S. Maria della Passione, although there is no dedication to Sessa in his book.

(typically antiphonal) eight-voice (purely vocal) motets; and two canzoni. The dedications to nuns include three from the first group (*Veni electa mea*, *Ecce angelus de caelo*, and a Magnificat), the mass, and a canzona.¹⁶ Along with the other five motets in the first section, *Veni electa mea* (addressed to Archilea and Angelica Archinti at S. Radegonda, the first public tribute to the house's music) displays a formal novelty with important descendants in the Milanese repertory:¹⁷ a motet which appears at first glance to be the combination of a new vocal setting of the text (in choir II) along with a pre-existing canzona in the instrumental parts (choir I), in this case Claudio Merulo's 1592 *La Benvenuta* (in a simplified version without the virtuoso figuration of the printed keyboard edition).¹⁸

Yet the reworking is more complex than immediately apparent. For the *tutti*, Gallo wrote new instrumental parts (not found in the original canzona) that meshed with the vocal lines, then dovetailed with Merulo's canzona phrases (marked off by dotted lines in the example); these latter formed instrumental interludes between the declamation of the motet text (Ex. 8.4). Furthermore, the original canzona was approached with some freedom; only two periods were reused in the new motet.¹⁹ The vocal sections, which stray little from the modal *finalis*, begin with brief imitation and cadence in homophony. The result is more like a vocal gloss on *La Benvenuta* than a simple dissection and reworking.

The next piece in the book, *Ecce angelus de caelo*, introduces a genre

¹⁶ The *Missa sine nomine* is inscribed 'Ad modum reverenda matris S. Ioannis Baptistae Civitatis Laudensis'; S. Giovanni Battista was a female Benedictine house in Lodi. Rubrochi signed the dedication on 1 Jan. 1598. A manuscript note (over the Magnificat) in the D-Ms copy of the *partitura* reads 'Viola brazo'.

¹⁷ The piece is rubricated 'In festivitibus B.M.V., virginum ac mulierum sanctarum'; the generality of the destination implies that it is a cento. The surviving part-book (A1) is not texted, and the *partitura* gives only cues, from which, however, the entire text can be reconstructed: 'Veni electa mea, [et ponam in te thronum meum]; quia [concupivit Rex] speciem tuam; Specie [tua, et pulchritudine tua] intende, [propre, et regna], quia [concupivit Rex speciem tuam], a responsory.

¹⁸ The original had appeared in the *Canzoni d'Intavolatura . . . libro primo* (Venice: Gardano, 1592; mod. edn. by P. Padoa-Schioppa (Kassel, 1941)); other pieces in Merulo's book also circulated in MS without the ornamentation; cf. the edition by B. Thomas (*Fourteen Canzoni for Four Instruments* (London, 1982)), based on a source now in Verona.

¹⁹ The pattern of reworking is as follows: Gallo's bars 1–8 are taken from Merulo's bars 1–8; 37–44 = 9–16; 62–73 = 17–27 (including the corrupt readings of the 1592 print, e.g. ♯ against ♮ on the downbeat of b. 62); 83–93 = 17–27 (duplicated by a *sembreve*). Gallo's remaining material is new.

Ex. 8.4. Gallo, *Veni, electa mea* (1598), bars 31–42

Ex. 8.4. *cont.*

of greater importance: the dialogue.²⁰ This motet, rubricated as 'Dialogisum Angeli cum mulieribus', is inscribed to Maximilla Biumia at S. Radegonda, and includes one ensemble of voice (the angel at the Tomb) plus four instruments and another of four voices (the two Marys).²¹ Its melodic material in both choirs, however, is canzona-like, called *La Gallia* in the instrumental ensemble but based on no known surviving piece (hence probably newly composed, possibly a self-identifying reference by Gallo).²² Easter dialogues of angels and the women at the Tomb, both favourite models among

²⁰ The text is taken from Matt. 28: 2 ff.; more cogently, it is a synopsis of the five anaphoras for Easter Vespers in the Roman rite (*Angelus autem* to *Respondens autem*), with which it shares its eighth (or seventh) mode.

²¹ Given the normal clef combination for instrumental choirs in this book (G2/C1/C3/C4 or F1), probably the third line down in choir I (C2) was texted.

²² *La Mantegazza*, dedicated to three eponymous sisters at S. Agnese, is a typical eight-voice canzona; *Quis es tu?*, a vocal eight-part motet addressed to the 'pudicissimae' Zanobia Visconti and rubricated for St Agatha, may also have been a clothing piece for a novice, given the confusion of liturgical texts noted above. That Gallo could include canzona material (a genre that Carlo would have banned in 1596) in such motets is yet another testimony to the interplay of sacred and secular in Federigo's Milan.

Federigo's similes for sisters, would have a long tradition in nuns' polyphony. Ribrochi's preface makes much of this new mixture of styles, and it continued in use as late as Rusca's motets. The remarkable feature is that motivic ideas and melodic phrases from two seemingly diverse genres could be singled out and recombined in a new sort of piece, a concept that would recur in the early sacred concerto, and a formal experimentation not unknown in the other arts of Federigo's Milan. And the employment of popular patrician music in combination with religious texts would last well into the new century.

Agostino Soderini's book published later the same year contains a wide range of pieces, large-scale works destined for major and sanctoral feasts. Again, several motets are dedicated to nuns at S. Radegonda, with the name-day dialogue for Agata Sfondrati at S. Paolo. Soderini's volume opens with two double-choir dialogues, and the genre (not always explicitly named) is central to the collection as a whole, including: *Saule, Saule, quid me persecutus?*; *Ave Virgo, decus*; *Dic nobis, Maria*; *O rex gloriae, Angelus autem Domini*; *Quae est ista?*; and *Interrogavi Angelum*, the last a nine-voice piece with unspecified instruments.²³ The dialogue motets in both books extended the traditions of the genre to settings of scriptural texts, another formal idea that would have a long heritage in the new century.

For *Dic nobis, Maria*, inscribed to Francesca Stampa at S. Radegonda, Soderini selected the exchange section of *Vitimae paschali laudes*, another Easter piece featuring the topos of women at the Tomb. The centrality of Mary Magdalene makes this a fitting dedication to nuns. The sequence melody is not directly quoted or paraphrased in this setting, but it may well have determined modal choice (1). Here, as in other dialogues, there is a tutti refrain ('Dic nobis', Ex. 8.5), with the Magdalen's statements given to a series of smaller voice-groupings, rising in tessitura from Tenor and Bass II and increasing in texture from two to four voices as bicinia and tricinia. A large-scale tutti takes up almost the last half of the piece, with a remarkable *supplementum* on the *finalis* enlivened by cross-rhythms. Given the traditions of music at S. Radegonda, and the absolute lack of any evidence for performances in the *chiesa esteriore*, the Benedictines were presumably the intended performers of this

²³ The surviving copy of Soderini's book lacks both a *nona vox* and a *paritura*, although no pre-existing canzona melodies are used in the three nine-voice pieces with instruments, these are a clear imitation of (or parallel to) Gallo's.

Ex. 8.20. Rusca, Magnificat (1630), bars 58–68

Qui a fe-cit mi-hi ma-gna qui po-
 tens est, qui po- tens est,
 qui po- tens est, qui po- tens est,
 qui po- tens est,

constituted 'musica spirituale': not simple or clear music *per se*, but settings that highlighted the values guiding their lives.

The two concertos *a z* contrast strongly. *Gaudete gaudio magno* sets a non-breviary text for the duplex Common of Several Martyrs, scored for two cantos and beginning with an instrumental part (probably violin, in the light of Confaloniera's references and some similar pieces in the local repertory); this latter is a standard seventh-mode canzona opening (Ex. 8.21).⁸⁹ The vocal lines are simple, and the instrumental opening recurs thrice, twice to mark off new textual sections, and once as a *tutti da capo* at the end. The structure is essentially unchanged from Gallo's 1598 motets that use a canzona as an internal marker for phrases, again similar to patrician music that Rusca might have heard in her youth.

⁸⁹ The canzona references mark it as more indebted to the styles of the 1610s than Graziani's 1631 *Quid est quod dicitur meus*, a Song of Songs dialogue scored for CB and violin. The most likely occasion for its performance was a feast of local martyrs (SS Gervasius and Protasius, or SS Nabonius and Felician).

Ex. 8.21. Rusca, *Gaudete gaudio magno* (1630), bars 1–15

Gau-de-te gau-de-te
 Gau-de-te, Gau-de-te,
 Gau-de-te, Gau-de-te,
 Gau-de-te,

Jesu, dulcis amor meus (CC) is an entirely different kind of piece. Its text, written in fluctuating line-lengths, uses late medieval language in its Christological meditation:

APPENDIX C:
PRINTED MUSIC DEDICATED TO
NUNS IN THE DIOCESE,
1592-1679



1. Antegnati, *Vespers a 8*, 1592
Salmi a otto voci, di Costanzo Antegnati . . . alle Molte RR.MM. Osservandiss.
D. Hortensia Marchi Abbatesse, D. Hieronima Birraga Priora, & Compagne del
Monastero di S. Vittore in Meda (Venice: Gardano, 1592)
Dedication: in Gaspari, *Catalogo*, ii. 160
Domine ad adiuvandum
Dixit Dominus
Confitebor
Beatus vir
Laudate pueri
In exitu
Laudate Dominum omnes gentes
Laetatus sum
Nisi Dominus
Lauda Jerusalem
Credidi
In convertendo
Domine probasti me
De profundis
Memento Domine David
Beati omnes
Magnificat
RISM A1264
Modern edition: *Laudate pueri* in Kendrick, 'Genres', 915-42
2. Cortellini, *Vespers a 6*, 1595
Salmi a sei voci di Camillo Cortellini . . . (Venice: Vincenti, 1595)

Dedication: ALLA MOLTO ILLVSTRE, ET R.DA DONNA PAOLA ORTENSIA SORBELLONI, SIGNORA, ET PADRONA OSSERVAN- DISSIMA. Hauendo deliberato mandar'alla Stampa questi miei Salmi, insieme ancora hò risoluto dedicarli à V.S. molto Illustre, & Reuerenda, si perche co'l fauonirmi di farmi comporre assai volte molte cose, posso immaginarmi, che in parte grate le siano le mie debole compositioni, come anco essendo lei non meno colma di nobiltà, che piena d'ogni virtù di Musica, si nel cantare, come nel sonare, non posso trouare soggetto, che più illustrare e dare forza possi à questi Salmi così composti da me in Musica per poterne con essi seruire a Iddio. Resta dunque che lei con la solita sua cortesia di fauorire tanto i virtuosi, voglia con benigno, e sereno occhio riguardare à questa opera, che essendo lei Religiosa, d'essa potrà seruirsene se più l'affetto, che l'effetto considererà, che pregandoli da N.S. ogni prosperità humilmente li bacio le mani. Di Bologna il dì xxv. d'Agosto 1595. Di V.S. molto Illustre, & Reuerenda Deuotissimo seruitore Camillo Cortellini detto il Violino.

Dixit Dominus
Confitebor
Beatus vir
Laudate pueri
Laudate Dominum
In exitu
Magnificat
Laetatus sum
Nisi Dominus
Lauda Hierusalem

RISM C4161 (reprints of 1609, 1617, and 1618 not considered here)
Modern edition: *Laudate pueri*, Kendrick, 'Genres', 943-56

3. Gallo, *Mass and motets a 8*, 1598
Sacer opus musicum alternis modalis concinendum, liber primus . . . Authore M.R.D. Josepho Gallo Mediolanensi (Milan: Tradate, 1598)
Veni electa mea, 'Concentus duplex, continens cantionem la Benvenuta nuncupatam Optimis, venerandisque Christi famulis D.D. Archileae, Angelicacque Archintis, Monasterij S. Radegundae; sanctitate, virtute, et umilitate obseruatissime'
Ecce Angelus de caelo, 'La Galla Concentus duplex vocum, & Instrumentorum. Summe valdeque venerandae D. Maximilliae Biumiae S. Radegundae'
Magnificat, 'Canticum B.M.V. duplici concentu, vocibus instrumentisque, concinendum item multum, observandis DD. Annae Camillae, & Blanae Margariae Sororibus Vicecomitibus, sacrarum Monialium S. Ursulae Mediolani'

La Mantegazza [Canzona], 'Cantio instrumentis Musicis, alternis modulis pulsanda. Venerabilibus D.D. Archangelae Mariae Coronae Sororibus Mantegatzis, praeclarissimi Monasterij S. Agnetis Mediolani'

RISM G270

4. Soderini, Motets a 8-9, 1598

Sacrae cantiones octo et novem vocibus, liber primus . . . Auctore Augustino Soderino Mediolanensi (Milan: Tradate, 1598)

Saule, Saule quid me persecutus, 'In die conv. S. Pauli' (a 8): 'Illustrissimae, ac Multum Reuerendae D. Angelicae Agathae Sfondratae ex Collegio Monialium S. Pauli Mediolani'

Die nobis, Maria, 'In die Resurr. D.N. Jesu Christi Dialogus' (a 8): 'D. Franciscuae Mariae Stampae Religiosissimae Matri Monasterij Sanctae Radagundae'

Vidi Dominum sedentem, 'In solennitate omnium Sanctorum' (a 8):

'D. Angelae Catharinae Bruviae, Virgini lectissimae Monasterij Sanctae Radegundae'

Ipsi sum desponsata, 'In solennitatibus Virginum novem vocibus':

'D. Angelae Catharinae Bruviae, Virgini lectissimae Monasterij Sanctae Radegundae'

RISM S3820

Modern edition: *Die nobis, Maria*, Kendrick, 'Genres', 957-85

5. Vecchi, Falsi bordonni a 4-8, 1600

Falsi bordonni figurati sopra gli otto toni ecclesiastici . . . Magnificati, & Te Deum laudamus . . . di Orfeo Vecchi Milanese (Milan: Tini, 1600)

Dedication: Alle Molto ILLVSTRI, ET REVER.^{de} SIGNORE, SVOR CLARA FRANCESCA, ET CLARA GIERONIMA GOSELINE, ET CLARA POMPILIA ADDA, nel Signore osseruandissime, Se gl'è vero, anzi de sapienti tenuto verissimo, che molto riguardevole sij la nobiltà congiunta con la virtù, e che l'una e l'altra venghi dalle honorate ationi aggrandita, ed illustrata, che merauiglia, s'io scorgendo queste risplendere nelle SS.VV. molto Illustri, come in proprio luogo ardisco presentarli questo virtuoso dono, ben picciolo à gran menti suoi, e dedicare la presente opera mia di Musica à quelle che di cio (oltre l'infinita altre sue virtù) ne sono intendentissime pregandole insieme ad accetarla con quella grandezza d'animo, che sogliono le cose maggiori: Et io fra tanto terrommi molto pago del mio longo studio, quanto intenda questa mia fatica esser stata gradita, e cara alle S.S. loro, alle quali per fine prego da N. Sig. il compimento de gli alti desiderij suoi. Di Milano li 18. Marzo 1600. Delle molto Illustri SS.VV. affettionatissi. nel Signore Orfeo Vecchi

Domine ad adiuuandum (a 4). Falsi bordonni del: Primo tono, Secondo tono, Terzo tono alla bassa, Terzo tono all'alta, Quarto tono, Quinto tono, Sesto tono, Settimo tono, Ottauo tono all'alta, Ottauo tono alla bassa

Magnificat, 1. tono, spezzato (a 4)

Magnificat, 8. tono, intiero

Domine ad adiuuandum (a 5). Falsi bordonni del: Primo tono, Secondo tono, Terzo tono all'alta, Terzo tono alla bassa, Quarto tono, Quinto tono, Sesto tono, Settimo Tono, Ottauo tono all'alta, Ottauo tono alla bassa

Magnificat, 1. tono, spezzato (a 5)

Magnificat, 4. tono, intiero (a 5)

Gloria patri (a 8). 1. tono, 2. tono, 3. tono alla bassa, 3. tono all'alta, 4. tono, 5. tono, 6. tono, 7. tono, 8. tono all'alta, 8. tono alla bassa

Falsi bordonni à 8. nel Sicur erat: 1. tono, 2. tono, 3. tono all'alta, 3. tono alla bassa, 4. tono, 5. tono, 6. tono, 7. tono, 8. tono all'alta, 8. tono alla bassa

Domine ad adiuuandum (a 8)

Magnificat 6. tono (a 8)

Te Deum laudamus à 4. Primo choro

Te Deum laudamus à 5. Secondo choro

Tre versetti intieri. à 2. choro.

RISM V1069 + Milan, Biblioteca capitolare della Metropolitana

Modern edition: *Gloria patri octavo tono all'alta a 8*, Kendrick, 'Genres', 986-91

6. *Nova metamorfosi* a 5, book 1

Nova metamorfosi dell'infrastritti autori, opera del R.P.F. Geronimo Cavaglieri . . . (Milan: Tradate, 1600) (madrigal contrafacta and new motets by Luucto Castelnovato)

Dedication: All'ill. & Reuer. Sor Ottauia Virginia Cattanea Organista merittissima nel Monasterio delle Reuer. Monache di S. Orsola, in Milano. Si come l'ingegnose api nel dolce tempo della Primavera sogliono andar succhiando ne' verdi prati di fresche, e folte herbe: vestiti di vagli fiori à guisa de bianche perle, verdi smeraldi, e lieti rubini distinti, la celeste rugiada, per farne quel liquore al gusto humano tanto grato, anchorche dall'istesse non gustato. Così io nel tempo della recreatione son andato succhiando da molti valent'huomini quel liquore temporale, che al gusto mio, è parso più grato, e soaue, e l'ho conuertito in armonia spirituale con intentione d'adoprarla solo in seruitio mio. Mà essendo gustata questa dolcezza musicale da molti miei amici, e giudicata non men grata, che soaue, mi persuasero non tenerla rinchiusa ne' buchi fra miele, e cera involta; mà