

CANDIDA FELICI

*Musica italiana nella Germania del Seicento. I Ricercari d'organo
dell'intavolatura tedesca di Torino*

L. S. Olschki Editore, Firenze 2005

(Historiae Musicae Cultores, 107)

pp. XII, 260, ill., es. mus

Recensione a cura di **Antonio Delfino**

Università di Pavia-Cremona
antonio.delfino@unipv.it

L'intavolatura conservata nella Biblioteca Nazionale di Torino è il più ampio monumento musicale manoscritto relativo all'arte tastieristica tra Cinque e Seicento. I suoi 16 volumi (Giordano 1–8 e Foà 1–8),¹ redatti con il sistema alfabetico tedesco di nuovo tipo,² tramandano ben 1770 composizioni che sono rappresentative del repertorio diffuso nella Germania meridionale durante i primi decenni del XVII secolo e che, oltre alla preponderante presenza di autori italiani (Frescobaldi e i principali rappresentanti dell'ambiente veneziano) e tedeschi (attivi soprattutto ad Augusta e Norimberga, tra cui Christian Erbach e i fratelli Hassler), annovera anche autori dell'Europa settentrionale come Sweelinck e Philips.

Parte della grande notorietà di questa intavolatura deriva dalle sue complesse vicende storiche, non ultime quelle relative all'ingresso nella biblioteca torinese grazie alla donazione, comprendente tra l'altro anche i preziosi manoscritti con musiche di Vivaldi e Stradella, che fu effettuata negli anni 1927 e 1930 dalle famiglie Foà e Giordano in memoria di due loro rispettivi componenti prematuramente scomparsi ai quali le due sezioni sono dedicate. Ma è dai primi anni '60 che lo studio del manoscritto ha prodotto consistenti lavori musicologi, sia nel settore catalografico, primo fra tutti l'indice analitico del 1963 di Oscar Mischiati (MISCHIATI 1963) – ancora oggi uno strumento di conoscenza insostituibile – seguito dalla descrizione di Isabella Fragalà Data e Annarita Colturaro,³ sia sul versante più concretamente musicale dell'edizione dei testi. Di questo fanno fede le numerose pubblicazioni monografiche che hanno attinto dall'intavolatura musiche in *unicum* o che hanno riconosciuto ad essa un ruolo centrale nella tradizione dei vari autori, a cominciare dai lavori curati da Sandro Dalla Libera alla fine degli anni Cinquanta fino alla recente edizione di quattordici *Magnificat* di Hans Leo Hassler.⁴ Nel campo degli studi critici, invece, i pochi titoli disponibili non sono pervenuti ad una sintesi di conoscenze del tutto soddisfacente in quanto dedicati ad approfondimenti parziali del repertorio intavolato.⁵

¹ L'intavolatura è disponibile quasi integralmente on-line al sito <www.bibliotecadigitaleitaliana.it/genera.jsp> nel menù «Musica» («Biblioteca Nazionale Universitaria – Torino») ai seguenti numeri d'ordine: n. 4 (Foà 3), n. 5 (Foà 1), n. 6 (Foà 6), n. 7 (Foà 7), n. 8 (Foà 8), n. 9 (Foà 5), n. 10 (Foà 4), n. 11 (Giordano 4), n. 12 (Foà 2), n. 13 (Giordano 6), n. 14 (Giordano 7), n. 15 (Giordano 8), n. 17 (Giordano 1), n. 18 (Giordano 2), n. 19 (Giordano 3), n. 20 (Giordano 5).

² Tale sistema prevede, com'è noto, l'uso esclusivo della notazione alfabetica per l'indicazione delle altezze melodiche e si afferma all'incirca dopo la metà del XVI secolo: la prima attestazione conosciuta è la stampa di Elias Nikolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*, Erben, Leipzig 1571.

³ FRAGALÀ DATA – COLTURARO (1987) pp. 3-45 e 247-281; contributo importante per la storia del fondo è la parte introduttiva di Alberto Basso (cfr. in particolare le pp. LIX-LXI).

⁴ La prima edizione in ordine di tempo è GABRIELI 1957, di cui soltanto i voll. II-III contengono musiche tratte dal manoscritto di Torino; l'ultima, invece, è HASSLER 2006.

⁵ I due maggiori titoli si rivolgono, il primo alle danze del XVI volume (NEWMAN 1981), e il secondo, oltre ad una panoramica sull'intera intavolatura, soprattutto alle toccate nel II volume (JUDD 1989).

Il libro di Candida Felici qui recensito sembra volersi inserire ancora in questo filone di studi che privilegia indagini per settori. Nato come tesi di dottorato presso l'università di Friburgo (Svizzera), il lavoro rinuncia infatti ad occuparsi della totalità delle musiche tradite dalla vasta raccolta e si concentra sul genere del ricercare a motivo della sua «centralità ed esemplarità [...] nell'edificio musicale dell'epoca, centralità che è ben manifesta nel manoscritto» (p. VII): quattro dei sedici volumi della raccolta sono appunto dedicati ai ricercari. Anche il titolo principale *Musica italiana nella Germania del Seicento* allude già all'importanza che il repertorio prettamente italiano ha rivestito per quell'area geografico-culturale durante il XVII secolo. È evidente come la scelta dell'autrice di dedicarsi ad una forma strumentale ben precisa non sia dettata dal tentativo di restringere le molte questioni connesse con la raccolta e con la trasmissione delle musiche intavolate ma, al contrario, che sia stata la particolare varietà dei problemi che una così ricca materia pone ad aver determinato l'impianto della ricerca e la conseguente strutturazione del libro. Dopo due sintetici capitoli di carattere generale, il corpo del lavoro è rappresentato da sette capitoli che affrontano temi specifici incentrati sui ricercari di quegli autori che hanno dato un significativo contributo alla storia del genere 'ricercare' e la cui inclusione nel manoscritto di Torino è prova esplicita della considerazione ad essi riservata in quel periodo, e cioè: quattro capitoli su Annibale Padovano, Costanzo Antegnati, Claudio Merulo e Girolamo Frescobaldi (rispettivamente i nn. III, IV, V e VII), due capitoli (VI e VIII) riguardanti vari altri autori — tra i quali i Gabrieli, gli Hassler ed Erbach —, uno sulle sezioni fugate delle toccate e l'altro sul procedimento dell'intavolatura diminuita di ricercari tratti da stampe in parti separate; ultimo, un capitolo (IX) sui ricercari adespoti per i quali non si conoscono concordanze. Come si vede un'ampia materia dalle molte sfaccettature sui cui non è possibile in questa sede riferire in dettaglio tutti i particolari: seguendo l'ordine di esposizione del libro se ne potranno sottolineare solo alcuni.

Circa la datazione dell'intero manoscritto, che è quasi sicuramente opera di un copista tedesco e non di un italiano trasferitosi in Germania come ha sostenuto Robert Judd (JUDD 1989, pp. 8-9), si conferma ciò che era già emerso dallo studio di Mischiati e cioè la possibilità di ordinare dodici dei sedici volumi in una successione temporale (non coincidente con la loro numerazione progressiva) attraverso il rilevamento delle date che si trovano in più punti dell'intavolatura, dal 25 settembre 1637 (vol. VI) al 29 ottobre 1640 (voll. VIII, IV e V), e di poter collocare con una certa sicurezza la redazione dei volumi I, II, VII e XI intorno al 1637 in ragione dell'affinità del repertorio ivi trascritto rispetto a quello dei volumi datati.⁶ La contemporaneità di esecuzione di alcuni di questi ultimi è testimoniata anche dalla relazione che il manoscritto di Torino mantiene nei confronti di un altro codice compilato molto probabilmente negli anni venti del Seicento e nello stesso ambiente

⁶ Ci si riferisce, ad esempio, alle toccate presenti nel vol. I le cui sezioni fugate furono smembrate e ricopiate separatamente nel vol. IX.

della Germania meridionale, l'intavolatura di Padova (Bibl. Univ., ms. 1982). Partendo dall'osservazione che tutte le 39 composizioni contenute in quest'ultimo sono presenti anche in Torino, sebbene ricopiate secondo la peculiare suddivisione per generi (e quindi in volumi differenti), e che ben 24 esistono soltanto in queste due raccolte, l'autrice è in grado non solo di avanzare ulteriori prove convincenti di carattere cronologico, ma anche di riaffermare in modo sintetico la dipendenza del manoscritto torinese da quello padovano. Tale posizione smentisce l'idea di Vincent J. Panetta secondo cui, pur essendo evidente una stretta parentela tra i due manoscritti, non sarebbe stata possibile alcuna derivazione diretta di uno dall'altro e neppure che sia addirittura mai esistito un archetipo comune poi andato perduto. L'argomentazione di Felici, ad esempio, riconsidera proprio uno degli esempi forniti dallo studioso americano, in cui si analizzano le prime misure della *Toccata del primo tono* di Jan Pieterszoon Sweelinck (pp. 21-23). L'apparente divergenza di lezione dei tre testimoni (Torino, Padova, e l'intav. di Lübbenau Lynar A 1), che era stata interpretata in chiave disgiuntiva da Panetta, è qui ricondotta alla sua corretta lettura: nel punto in cui i due manoscritti 'italiani' presentano lo stesso errore di salto di 8ª rispetto al testo del terzo codice è evidente come 'Torino', copiando da 'Padova', cerchi di riassegnare in maniera più logica l'appartenenza di questi suoni ad altra voce. Questo semplice fatto ribalta i termini del problema e permette di ristabilire, sulla base di altre varianti significative (che sono però vagliate in un precedente articolo dell'autrice),⁷ la quasi certa filiazione tra le due intavolature.

Il filo conduttore delle indagini compendiate in tutti i capitoli successivi è rappresentato in primo luogo proprio dal desiderio di chiarire i rapporti tra l'intavolatura torinese e le sue fonti. Per cominciare, appare subito interessante il caso della trasmissione di due ricercari di Annibale Padovano scelti dall'autrice come primo tema di indagine. Contenuti nella raccolta del 1556 in parti separate, successivamente ristampata nel 1588, essi non sono volti in notazione alfabetica da tali raccolte ma l'intavolatore li trascrive dall'edizione di Sperindio Bertoldo del 1591, il cui testo è redatto secondo il sistema italiano per tastiera. È quest'ultima stampa che determina una nuova fisionomia degli antichi ricercari dando inizio ad una tradizione parallela. Non sono soltanto le ornamentazioni incluse, quasi sempre in sede cadenzale e dove il tessuto polifonico non è interessato da procedimenti imitativi, o le aggiunte di note isolate a caratterizzare questa rilettura 'tastieristica', ma soprattutto gli ampi tagli di intere sezioni (vere e proprie varianti destitutive) che Bertoldo effettua al fine di ridurre l'ampiezza originaria mantenendo quelle sezioni sviluppate sui soggetti a suo giudizio più interessanti. Questi risultano essere tra i primi esempi di ricercare a comparire nel VI volume del manoscritto torinese,⁸ il primo ad essere realizzato (1637). È quasi certo che il testo sia stato accolto

⁷ L'articolo a cui rimanda la n. 15 a p. 21 è FELICI 2004.

⁸ Sono preceduti solo da otto composizioni di Giovanni Gabrieli.

senza intuire minimamente i rimaneggiamenti alla struttura formale apportati da Bertoldo, in quanto è del tutto improbabile che il copista avesse a disposizione le stampe di Padovano.⁹ In realtà, quindi, non è possibile mettere in modo diretto i «tre tipi di notazione a confronto», secondo quanto recita l'intitolazione del capitolo, ma semplicemente comparare l'intavolatura tedesca con quella di Bertoldo.

Il metodo di trascrizione che vi si applica rivela l'atteggiamento che il copista mantiene di fronte al repertorio disponibile e alla sua specifica notazione. Il nocciolo della questione è la trasformazione del testo che passa dal sistema italiano, dove la polifonia è 'sintetizzata' sui due rigghi, al sistema tedesco, in cui le linee indipendenti delle voci privilegiano una dimensione 'analitica' del testo polifonico, e che comporta la necessaria scomposizione della *texture* già intavolata in un organismo virtualmente a parti separate: una sorta di percorso inverso per il quale il copista di Torino non attinge certamente all'originale in libretti staccati. Tale fatto è di grande importanza perché consente di misurare quelle competenze che gli permettono — *ope ingenii* — sia di correggere diversi errori e di integrare legature e unisoni (tralasciati o risolti diversamente in Bertoldo), sia di reinterpretare talvolta la logica della struttura polifonica ai fini della propria tecnica di scrittura; tutti particolari che l'autrice non manca di mettere in rilievo e a cui fa seguire due osservazioni meritevoli di una riflessione.

La prima riguarda «la trasformazione del metodo di trascrizione» che si verificherebbe «nella seconda parte del vol. IX e nell'VIII, volumi copiati successivamente al VI, [dove] il copista sostituisce spesso gli unisoni con pause» (p. 29). L'uso di pause fittizie è una cifra costante dell'intavolatura italiana che si preoccupa, com'è noto, di fornire una notazione più vicina possibile alla prassi della diteggiatura sulla tastiera, più di quanto solitamente avvenga per quella tedesca; il ritrovare in quest'ultima, da un certo punto in poi, caratteri tipici dell'altra è spiegato da Felici come il tentativo di pervenire ad una restituzione della polifonia «progressivamente più idiomatica e pratica», ma anche, si potrebbe aggiungere, una prova implicita della capacità del metodo alfabetico di sottolineare parametri diversi del testo notato, flessibilità che in senso opposto — verso una più chiara definizione del movimento delle parti (soprattutto in relazione agli unisoni e agli incroci) — il sistema italiano adotterà molto più tardi.

Il secondo rilievo, pertinente all'accidentazione, travalica il caso dei ricercatori di Padovano(–Bertoldo) e, oltre ad interessare tutto il *corpus* di musiche

⁹ La circostanza contraria potrebbe dar luogo a più ipotesi: se da un lato è difficile immaginare una collazione dei testimoni da parte di un copista che procedeva ad intavolare con ritmi piuttosto sostenuti, tenendo anche conto che operazioni di questo genere non sarebbero probabilmente avvenute per nessuna composizione dell'intero manoscritto, dall'altro è altrettanto dubbio che la conoscenza dell'*editio princeps* non avrebbe in qualche modo inciso sul suo lavoro, a meno che lo stesso copista avesse deciso di ignorarla volutamente a favore della più concisa versione di Bertoldo. In ogni modo sembra di poter capire che l'intavolatura sia stata di volta in volta esemplata su di un unico antigrafo.

contenute nei sedici volumi Foà-Giordano, sarebbe estensibile anche a tutte le intavolature, indipendentemente dallo strumento e dal sistema adottato, poiché costituisce uno dei problemi più complessi quando si affrontano testi di questo tipo. L'affermazione secondo la quale si può ravvisare qui una variazione «del livello di definitezza del testo musicale nei diversi sistemi di notazione (in questo caso la scrittura in parti separate, l'intavolatura per tastiera italiana e quella tedesca)» (ibid.) è pienamente condivisibile; infatti, la presenza sottintesa di alterazioni nella stampa di Padovano è tipica della notazione mensurale 'bianca', mentre le abitudini per la disposizione degli accidenti seguite dall'intavolatura italiana prevedono un maggiore numero di segni e ancora molto più meticoloso si dimostra il sistema tedesco che per sua natura li dovrebbe esplicitare tutti.

Il concetto è nel corso del libro più volte ribadito, ma sottolineare che sotto questo aspetto il manoscritto «si rivela preziosa fonte di informazioni sulla prassi esecutiva» (p. 12) è affermazione che rischia di essere generica, se non per certi versi fuorviante. Si potrebbe pensare che questo principio sia impiegabile come criterio esclusivo per risolvere tutti i problemi inerenti alla *musica ficta* di questo repertorio, in linea con l'opinione comune che vedrebbe appunto un'intavolatura (per liuto o per tastiera che sia) come l'unica tipologia di testimone che fissi esaustivamente per iscritto quelle alterazioni che si ritiene debbano essere reintegrate d'obbligo, qualora mancanti, nell'intera tradizione di un determinato pezzo. Molteplici sarebbero gli elementi che una metodologia più prudente dovrebbe considerare al fine di scongiurare quella sorta di livellamento di certe 'sfumature' armoniche che talvolta i vari testimoni di una stessa composizione presentano. Queste possono essere dettate dalla distanza cronologica che separa le musiche originali dalle loro versioni intavolate, che possono essere improntate a gusti estetici nel frattempo cambiati, oppure, più semplicemente, anche dal diverso ambiente culturale caratterizzato da una peculiare sensibilità musicale. Benché queste circostanze sembrino verificarsi con più frequenza nel repertorio vocale intavolato – anche se, ad onor del vero, questa non è strettamente la materia del libro di Candida Felici – crediamo che tale problema sia comunque da porsi in una maniera molto più articolata e che nei confronti di un monumento come l'intavolatura di Torino siano da compiere, sia per i generi strumentali sia per quelli vocali, ancora approfondite ricognizioni. Senza dimenticare che l'intavolatore, nell'atto stesso della (ri)scrittura dei pezzi, poteva decidere di effettuare interpretazioni personali di particolari punti del testo nella più consapevole autonomia e che quindi la sua lettura poteva anche

deviare dalla tradizione e valere come *lectio singularis*.¹⁰

Il quarto e il quinto capitolo del libro sono dedicati rispettivamente ad Antegnati (*L'Antegnata*, 1608) e a Merulo (*Ricercari*, 1567 e riedizione 1605), libri che nel VI volume dell'intavolatura seguono i ricercari di Bertoldo; per tale ragione «la contiguità di queste raccolte mostra che il copista dovette avere coscienza di una parentela stilistica tra di esse, a cui si associa l'identico tipo di notazione degli originali, l'intavolatura [italiana] per tastiera» (p. 32).

L'analisi della Felici sembrerebbe confermare ancora l'attitudine del copista a lasciare un'evidente impronta sul testo intavolato attraverso interventi dettati dal suo spiccato senso critico e talvolta più semplicemente dal proprio gusto musicale. Oltre alla correzione, ma meglio sarebbe dire la normalizzazione (quasi sempre riuscita), di alcuni procedimenti di conduzione delle parti dovute al metodo di notazione degli antigrafi, tra cui le solite quinte e ottave parallele che là si formavano per effetto dell'intersezione delle voci e che qui sono spesso risolte con cambi di note, il copista dimostra una particolare predilezione per le cadenze con intervalli di quarta ascendente o quinta discendente nella voce di basso, elementi che non esita ad inserire in luogo di originari movimenti più lineari (per es. di *clausula cantizans*) per ottenere una più netta caratterizzazione della cadenza. Ma soprattutto denota un suo sentire più 'moderno' l'introduzione talvolta di vere e proprie cadenze perfette laddove il testo originale presentava una cadenza 'fuggita' o dove gli stessi

¹⁰ Un interessante caso in questo senso, tra i tanti, è rintracciabile nel celebre *incipit* (bb. 1-4) del madrigale *Io mi son giovinetta* di Giovanni Maria Ferrabosco contenuto nella raccolta *Il primo libro di madrigali di diversi eccellentissimi autori* [...] (Venezia, Gardano, 1542) e intavolato nel XIII vol. (n. 214). La prima frase del Canto (il madrigale è in 1° modo trasposto con bemolle e notato in chiave) non presenta nella *princeps* alterazioni aggiunte, ma alcune tra le più conosciute intavolature che sono state poi prodotte nell'arco di un secolo danno soluzioni per la *musica ficta* quasi sempre diverse e dettate da ragioni differenti:

	b. 1	b. 2	b. 3	b. 4
D. M. Ferrabosco, 1542	Re – Re – Re	Mi – Re – Do – Re	Do – Re – Sib	La
B. Schmid, <i>Zwey Bücher</i> , 1577		Mi – Re – Do# – Re		
V. Galilei, <i>Fronimo</i> , 1584			Do# – Re – Sib	
A. Gabrieli, <i>Ricercari l. III</i> , 1596			Do – Re – Sib	
int. Torino, Foà 5, ca. 1639-40		Mib – Re – Do# – Re		

Se si tiene conto che anche nell'Alto e nel Tenore si riscontrano varianti di accidentazione per questo episodio di apertura, l'individuazione di una lezione 'preminente' risulta un esercizio tanto arduo quanto inutile perché ognuna di esse, pur seguendo una sua logica, è solo testimone di se stessa e non deve essere considerata una risposta ai quesiti di prassi esecutiva: i due semitoni contigui, ad esempio, che la sola intavolatura di Torino prevede alla b. 2 (e che sembrano avviare un cromatismo discendente alternato alla nota Re, in parte già attuato da Schmid e Gabrieli) difficilmente saranno stati intonati nel contesto della polifonia vocale originaria che probabilmente avrà bemolizzato il Mi (*nota supra la*) ma avrà evitato una immediata cadenza perfetta a centro frase, soluzione, quest'ultima, che pare si addica meglio ad istanze armoniche più vicine alle relazioni 'tonali' che ad un'impostazione rigorosamente modale.

suoni di una particolare concatenazione di voci potevano suggerire un'interpretazione alternativa.¹¹

Nel gruppo di ricercari di questi due autori, però, l'autrice punta l'attenzione sulle numerose «differenze relative all'ornamentazione» presenti nelle versioni intavolate. Nel caso di Antegnati, dopo un'esauriente spiegazione sulla genesi delle frequenti varianti dovute a letture approssimative o ad interpretazioni personali della struttura polifonica originaria, elementi che per la modalità con cui sono risolti portano all'esclusione dell'utilizzo «di un'altra fonte diversa dalla stampa», sarebbe proprio l'ornamentazione «ad alimentare il sospetto dell'impiego di un'altra fonte» (p. 45). I passi elencati non sembrano in realtà discostarsi troppo dalle rispettive lezioni originarie: minimi cambiamenti di note all'interno di formule standardizzate o passaggi fioriti appena semplificati oppure incrementati di alcuni suoni, possono essere stati introdotti dal copista senza che ciò significhi averli mutuati alla lettera da un qualsiasi testimone, vista anche la disinvoltura di cui egli dà prova ovunque nell'intervenire sul testo.¹² I dubbi dichiarati dall'autrice circa l'eventuale esistenza di un antigrafo diverso dalla stampa antegnatica del 1608 non appaiono quindi del tutto immotivati, anzi, la sensazione che l'ipotesi sia destinata a rafforzarsi di molto è tale, a nostro parere, se si passa a considerare l'analogo repertorio di ricercari di Merulo confluiti nell'intavolatura.

In primis è lo studio dei rapporti tra la stampa dei *Ricercari d'intavolatura d'organo*, pubblicata dallo stesso Merulo nel 1567, la ristampa di Angelo Gardano del 1605 e il testo intavolato che permette alla Felici di conseguire forse i risultati più importanti della sua indagine. Dalle complesse relazioni tra i tre testimoni è soprattutto l'ornamentazione che, a differenza del precedente Antegnati, emerge come elemento più rilevante della tradizione. Se era già stato notato da Luigi Ferdinando Tagliavini uno snellimento delle figure ornamentali nella stampa di Gardano, esemplata probabilmente su un manoscritto anteriore all'edizione del 1567, l'intavolatura di Torino, nel riprodurre buona parte delle lezioni del 1605, manifesta significative varianti non riconducibili alle due stampe, che vanno soprattutto nella direzione di ulteriori semplificazioni delle fioriture, e altre varianti relative alla scrittura contrappuntistica «difficilmente ascrivibili a distrazione del copista» (p. 54). Benché anche qui si perpetuino abitudini già evidenziate nei ricercari di Antegnati (nuove cadenze, modifiche nella conduzione delle parti, ecc.),

¹¹ Significativi risultano i passi riportati come esemplificazione: il *Ricercare del decimo tono* di Antegnati (es. 9 a p. 42) con una nuova dissonanza ritardata di 7^a al Tenore (b. 34) e il *Ricercare del primo tono* di Merulo (es. 12 a p. 57) con ancora un Tenore con *subfinalis* alterata (b. 49).

¹² Cfr., ad esempio, le generose ornamentazioni, del tutto simili a quelle suggerite da Diruta, nel primo ricercare (dal *Secondo Libro dei Ricercari da cantare*, pubblicato in parti separate nel 1607) che l'autrice attribuirebbe appunto allo stesso copista (pp. 66-67). Sempre in tema di ornamentazione viene pure rilevata la presenza di un segno a forma di circoletto aperto in alto, simbolo usato anche in altre intavolature tedesche coeve, che il copista impiega nel corso dei volumi per indicare la presenza del trillo, alternandolo con lo stesso abbellimento svolto, e che potrebbe, secondo il nostro parere, anche essere stato aggiunto successivamente a copiatura già ultimata.

l'esame delle varianti permetterebbe di ipotizzare l'esistenza di un manoscritto «che rappresenta uno stadio anteriore a quello delle due edizioni [...]: infatti l'ornamentazione [...] è ancora più scarna che nell'edizione di Gardano e v'è un numero minore di ritardi, anch'essi aventi spesso funzione ornamentale» (pp. 59-60). In altre parole il testo intavolato da Torino occuperebbe la posizione stemmatica più alta e consentirebbe di «ricostruire le diverse fasi di elaborazione, permettendoci un percorso a ritroso che va dall'ornamentazione complessa della stampa del 1567 a quella meno elaborata dell'intavolatura tedesca, passando per la stampa del 1605» (ibid.). Anche per altre composizioni di Merulo si ravvisa un'analogia situazione, come nelle due toccate copiate nel II volume dove si nota, rispetto alle versioni stampate nei libri del 1598 e del 1604 e intavolate una seconda volta in altro luogo dello stesso volume, un'ornamentazione assai meno elaborata che rimanda ad uno stadio anteriore alla versione definitiva; o come avviene nel II Libro di Canzoni (pubblicato postumo nel 1606) dove l'ornamentazione, rispetto al I e III Libro, si presenta ancora ad un minore livello di sviluppo. Se «le versioni più semplici sono presenti in edizioni di cui Merulo non ha curato personalmente la stampa e in manoscritti evidentemente non destinati alla pubblicazione, bensì ad uso personale» (p. 63) – il recupero dei quali è condizione per la produzione di quelle – allora la preziosa testimonianza del codice torinese può introdurci all'interno della sua officina e porsi veramente come un tassello capitale per lo studio del suo processo compositivo.

Richiamando ancora un'osservazione di Mischiati, l'autrice afferma giustamente che il manoscritto è con buone probabilità – in ragione di alcuni *unica* e delle molte versioni semplificate – «direttamente o indirettamente legato a musicisti che ebbero legami con la scuola di Merulo» (p. 64) e che Hans Leo Hassler sia stato il possibile tramite con la Germania per i manoscritti del maestro veneziano.

Sempre Hans Leo Hassler è l'autore di nove sezioni contrappuntistiche (appartenenti ad altrettante sue toccate) che sono trascritte alla fine del VI vol. insieme ad un'altra sezione analoga di Padovano (dalla prima toccata) e a due di Sweelinck; un gruppo di undici pezzi dello stesso tipo aprono anche il IX vol. Tutte queste sezioni testimoniano quella certa libertà nei confronti di un'intera struttura formale che Frescobaldi aveva chiaramente descritto pochi anni prima nel secondo dei suoi celebri avvertimenti preposti al primo libro di toccate (1615): la facoltà di eseguire a piacere e in modo autonomo sezioni tratte appunto da una composizione più ampia è applicata dal copista dell'intavolatura di Torino alle sezioni fugate di toccate di vari autori, ma curiosamente non, salvo un'unica eccezione, a quelle di Frescobaldi ricopiate integre forse a causa del limitato sviluppo che l'autore conferisce a tali parti nell'economia formale delle sue toccate. Nel corso del VI capitolo l'autrice fa il punto su questo interessante aspetto della trasmissione dei testi e ipotizza una serie di parentele tra le undici toccate del IX vol. e un gruppo di *Preambula e Toccate* contenute nel I vol., di cui due erano state attribuite da Judd a

Cristian Erbach e Hassler; mettendo in relazione i soggetti degli uni con i materiali tematici degli altri si può arrivare per almeno sei di essi (i due individuati da Judd e i primi quattro purtroppo ancora anonimi) a una connessione piuttosto sicura, mentre per i nn. 5-8, associati ancora a Erbach e Hassler, «la relazione è probabile, ma non suffragata da prove» (p. 85). Poiché nell'Appendice II e III sono rispettivamente trascritti gli undici fugati del IX vol. e otto preambula/toccate del I, il lettore è in grado di apprezzare questo piccolo florilegio di composizioni tastieristiche assai ben scritte; inoltre, abbinando i primi quattro numeri di ogni serie – in un ideale percorso a ritroso – si potrebbero ricomporre subito quattro veri e propri 'preludi e fughe' che non sfigurerebbero affatto di fronte alla più conosciuta produzione coeva. Resterebbe da stabilire fino a che punto questa operazione di smembramento abbia costretto il copista a modificare il testo: in ogni caso i risultati appaiono eccellenti, sia che li si valuti come pezzi autonomi, sia nell'ideale forma ricomposta.¹³

Giganteggia in tutti i volumi la figura di Girolamo Frescobaldi di cui il copista ha intavolato quasi tutto il pubblicato. Questa presenza è tanto più singolare se si pensa alla fulminea ricezione delle sue opere nei paesi di lingua tedesca che viene a coincidere all'incirca con il periodo di formazione del manoscritto. A fronte dell'articolata tradizione a stampa frescobaldiana sembrerebbe piuttosto facile individuare le raccolte di cui si è servito il copista; più arduo dare ragione di tutte le varie circostanze nelle quali si sono avuti differenti modalità di acquisizione del testo. L'esame delle relazioni tra i testimoni riveste anche in questo VII capitolo carattere prioritario poiché dal contenuto delle ristampe e delle riedizioni, che, come si sa, non sempre coincidono, emergono indizi quasi certi per avvalorare le ipotesi. Senza poter dar conto delle minuziose annotazioni dell'autrice circa i rapporti per nulla lineari tra antigrafì e intavolatura, debitamente schematizzati nella lunga Tav. 1 a corredo del testo, gioverà ricordare che in sostanza il copista accede di preferenza ad edizioni più tarde, come, ad esempio, la stampa di Vincenti del 1628 da cui ricaverebbe sia i *Capricci* sia i *Ricercari*. Anche le musiche di Frescobaldi, che pure sembra trattato con più cautela (insieme alle *auctoritates* Buus, Luzzaschi, Merulo) rispetto ad altri autori, non si sottraggono in linea di massima allo stesso genere di interventi (come sempre non sistematici) registrati in altra parte del manoscritto; la discriminante tra una più contenuta ornamentazione e l'aggiunta di più copiose fioriture interseca anche la sua opera, sempre all'altezza della seconda parte del IX e dell'VIII vol. Questo complesso legame (si potrebbe talvolta definire anche discontinuo) con la produzione del ferrarese si misura da una parte con «un atteggiamento

¹³ Determinante nelle considerazioni dell'autrice è l'affinità dell'impianto modale per poter stabilire le connessioni tra i due elementi: si potrebbe forse considerare, ma questa è una pura ipotesi tutta da verificare, anche l'eventualità di qualche sezione che abbia subito una trasposizione.

conservatore di fronte alle arditezze dello stile frescobaldiano» (p. 99), dall'altro con la tendenza comunque ad interloquire con il testo originario.

Sul contenuto dell'VIII capitolo il recensore rileva un costante comportamento del copista nei suoi metodi d'intavolatura che qui si esercitano sui ricercari *unica* di Bianciardi, su un ricercare di Michelangelo Grancini e soprattutto sulle raccolte dei milanesi Francesco Porta e Ottavio Bariola (tutti nell'VIII vol.). Ma ciò che colpisce sono soprattutto i ricercari di Bonelli, dove il copista si «mostra particolarmente spregiudicato nel modificare» il testo della stampa, «al fine di adattarlo alle esigenze di uno strumento a tastiera e per permettere ad una voce (spesso il soprano) di eseguire le diminuzioni» (p. 105).¹⁴ Quindici ricercari adespoti, infine, probabilmente appartenenti ad un gruppo omogeneo, sono sparsi nei quattro volumi VI, VII, VIII e IX (cfr. lo schema alle pp. 145-146); quelli ricopiati nel VI potrebbero anche essere opera di un autore veneziano, viste le solite tipologie di ornamentazioni aggiunte, mentre quelli contenuti nel VII volume potrebbero avere un'origine oltremondana essendo tale tomo dedicato ad autori tedeschi, a Philips e a Sweelinck.

Un parallelo molto interessante da sottolineare riguarda una particolarità contrappuntistica all'interno dei ricercari nn. 62 e 93 (quest'ultimo di Hassler) dell'VIII vol. (cfr. pp. 143-144 del libro recensito) e trova un famoso precedente nella *Canzone La spiritata* di Giovanni Gabrieli (Diruta, *Seconda parte del Transilvano*, 1609-10, pp. 14-17 – b. 10 nel Canto – e ricopiata anche nell'XI vol. al n. 6). I soggetti di tutte queste composizioni non subiscono mutazioni durante la costruzione imitativa e l'inconfondibile salto discendente-ascendente di quinta crea, a seconda della posizione, dissonanze di quarta e di settima tra le varie voci, questo per dimostrare come la conformazione molto caratterizzata di un tema potesse anche giustificare licenze alle più elementari regole del contrappunto.

Molto opportunamente giungono le Conclusioni, pagine speculari a quelle introduttive che sintetizzano la gran mole di dati e di osservazioni presenti nel corso del libro. Da questi ne esce delineata la figura di un copista di alta competenza musicale che non si limita a ricopiare agevolmente da vari sistemi di notazione, ma interviene correggendo errori delle stampe e dei manoscritti da cui legge (e rimediando talvolta in maniera geniale agli errori che si accorge di commettere), rivisita profondamente l'aspetto ornamentale delle composizioni integrando con dovizia gli abbellimenti – anche se non sempre in forma sistematica –, apporta modifiche di vario genere nei dettagli della struttura contrappuntistica (unisoni, incroci di parti, modifiche di cadenza, ecc.). Una intensa attività svolta nell'arco di vari anni, che ordina per generi tutte le musiche ricopiate in volumi distinti e che, per tale ragione, lo porta alla

¹⁴ L'opportunità di confrontare le composizioni originali (*Il Primo Libro de Ricercari [...] a quattro voci*, A. Gardano, Venezia 1602) con le versioni intavolate è offerta dall'edizione moderna curata dalla stessa autrice (BONELLI 2003), dove però la disposizione a parti separate della stampa è trascritta su doppio pentagramma e non in partitura.

contemporanea stesura di più volumi.¹⁵ Grazie alla datazione di questi l'autrice riesce anche ad individuare almeno due periodi distinti corrispondenti ad un diverso atteggiamento nell'intavolare tenuto dal copista e quindi a restituirci un'evoluzione dei criteri seguiti: alcuni ricercari di Andrea Gabrieli trascritti nel IX vol. rivelano una maggiore aderenza al dettato originario, ma in seguito, dall'inizio del 1639 in poi, denotano nell'VIII volume, dove compaiono un'altra volta, maggiore attenzione verso una resa più idiomatica del testo trascritto per tastiera.

La lettura del denso volume di Candida Felici rafforza la convinzione che lo studio sulle intavolature come quella di Torino non deve essere soltanto funzionale alla storia del ricco repertorio in esse contenuto e dei suoi autori, al ripercorrere la fitta trama di scambi tra ambienti culturali diversi (in questo caso l'Italia settentrionale e la Germania meridionale), ma va inteso proprio come un'opportunità assai allettante per entrare in un vivo laboratorio musicale, in cui il copista che trascrive musiche di differenti generi per la tastiera non compie opera meccanica e impersonale, ma fa proprie e rimedita le musiche, talvolta fino a giungere ad una vera riscrittura dei testi. cioè comportandosi quasi più 'come autore' che 'copista' (per citare, in ordine inverso, un noto titolo di Luciano Canfora).¹⁶

Le nostre considerazioni finali non possono che sottolineare la copiosa e puntale esemplificazione musicale inserita all'interno dei vari capitoli:¹⁷ più di una cinquantina di esempi, nella maggior parte con almeno due – ma anche tre – versioni sovrapposte (testo dell'antigrafo o di altri testimoni della tradizione e parallela lezione dell'intavolatura di Torino) che spesso si estendono anche per diverse pagine, costituiscono il corredo insostituibile per seguire comodamente gli argomenti di volta in volta esposti. Nel capitolo VIII (Ricercai diminuiti da stampe in parti separate), però, in luogo dei tradizionali esempi l'autrice, come si diceva, opta fortunatamente per la trascrizione di tre composizioni intere, la prima e la terza nella doppia versione originale e intavolata: il *Ricercare del Terzo Tuono* di Aurelio Bonelli (1602), il *Ricercar primo* di Giulio Radino (1607) e il primo ricercare di Adriano Willaert tratto dalla miscellanea *Fantasie ricercari contrapunti a tre voci* (1551), raccolta che suscita ancora interesse dopo ottant'anni dalla sua pubblicazione. In questi casi la lettura sinottica dei testimoni rende subito evidente ogni minima

¹⁵ L'ordine di redazione dei volumi non coincide con la numerazione odierna, infatti «la successione dei volumi contenenti ricercari viene ad essere la seguente: voll. VI e VII (1637), vol. IX (1639) e vol. VIII (1639-40)» (p. 149).

¹⁶ Per una visione davvero completa sull'operato dell'estensore del manoscritto, quindi in parziale disaccordo con l'affermazione in apertura del capitolo per cui un'analisi dei soli volumi contenenti i ricercari consentirebbe «una valutazione delle caratteristiche salienti dell'intero manoscritto» (p. 147), riteniamo che si debba analizzare anche il repertorio vocale con le sue peculiari tecniche di intavolatura, soprattutto i procedimenti di riduzione delle polifonie con oltre quattro voci di organico: le scelte effettuate in questi contesti dal copista potrebbero forse contribuire a definire ancora meglio le sue concezioni contrappuntistiche.

¹⁷ I criteri di trascrizione delle musiche sono spiegati nella *Legenda* alle pp. XI-XII.

variante per tutta la durata della composizione, sia a livello di struttura polifonica sia, soprattutto, a livello di ornamentazione.¹⁸

Chiudono il volume, occupando un terzo del totale delle pagine, le tre *Appendici* di trascrizioni come ulteriore supporto dei capitoli II e VI. Nella prima sono èditi il *Ricercare del primo tono* e il *Ricercare del terzo tono* di Annibale Padovano (le quattro voci ridotte come di consueto sui due pentagrammi) ai quali sono sottoposte le intavolature di Sperindio Bertoldo e quella di Torino; poiché le sezioni dei ricercari di Padovano che Bertoldo elimina nella sua intavolatura non sono presenti neanche in quella di Torino, tali parti sono espunte anche dai rigli dedicati ai ricercari originali e sono segnalate mediante una didascalia. Ai fini di un stretto confronto tra le tre versioni questa scelta appare certamente logica anche se dettata da motivi di spazio, ma per rendersi bene conto di quale materiale siano stati privati i due ricercari, e quindi della portata dei tagli, non resta che soddisfare la curiosità con un'altra edizione moderna. Alle musiche fornite nelle restanti due *Appendici* si è già fatto cenno più sopra e non si può non apprezzare la cura e la chiarezza con cui è stato restituito questo repertorio; la mancanza di un apparato critico (anche se minimo) è in parte compensata da alcune annotazioni che compaiono qui e là in calce al testo e che dovrebbero essere di rassicurazione sulla correttezza del testo intavolato e sui pochi interventi editoriali.¹⁹

Non dubitiamo che la ristoratrice esecuzione alla tastiera di queste musiche – meglio se ingrandite in fotocopia! – faccia da volano ad ulteriori riflessioni del lettore sull'intero volume; talvolta potrà non risultare semplice ma i suoi interessanti contenuti ripagano pienamente l'attenzione ad esso dedicata. Se è prerogativa dei buoni libri stimolare la curiosità e spingere a proseguire sulla strada dell'approfondimento, il lavoro di Candida Felici appartiene a buon diritto a questa categoria.

¹⁸ Nei confronti di un paio di abbellimenti intavolati nel ricercare di Radino la Felici osserva opportunamente che la doppia fioritura simultanea era molto praticata dai musicisti tedeschi ma non dai veneziani e che questo particolare deporrebbe a favore della nazionalità del copista (p. 162).

¹⁹ Veramente di minima portata sembrano le sviste nelle trascrizioni o i probabili errori delle intavolature che si potevano forse segnalare. Alla p. 165 (b. 35) Torino omette forse il secondo La_2 ? Alla p. 178 (b. 78) ancora Torino presenta probabilmente un Fa_2 di troppo (cfr. nella b. 87 un analogo intervallo di 7^a correttamente risolto). Alla p. 219 (b. 2) il soggetto forse prevede la pausa invece del punto alla semibreve. Due incidenti dovuti certamente a problemi del programma musicale e che non inficiano la qualità del lavoro editoriale sui testi si verificano il primo a p. 16 (bb. 126-132), dove la voce di Basso in Torino risulta spostata in avanti di una minima, il secondo a p. 240 (b. 1) in cui il raggruppamento delle crome nel Canto dovrebbe presentarsi più logicamente con la stessa fisionomia del Basso alla misura successiva.

Bibliografia

- FELICI, C. (2004), Le intavolature tedesche di Torino e Padova: un caso di stretta parentela, «L'Organo», 37, pp. 155-168.
- FRAGALÀ DATA, I. – COLTURARO, A. (1987) *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Raccolta Mauro Foà. Raccolta Renzo Giordano*, Torre d'Orfeo, Roma 1987 (Cataloghi di fondi musicali italiani, 7).
- JUDD, R. (1989), *The Use of Notational Formats at the Keyboard*, Ph. D. Diss., Oxford University.
- MISCHIATI, O. (1963), *L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino*, «L'Organo», 4, pp. 2-154 e 237-238.
- NEWMAN, C. D. (1981), *Keyboard Dances and Variations in Turin, Biblioteca Nazionale, MS Foà 8*, Ph. D. Diss., University of North Carolina, Chapel Hill.

Edizioni musicali

- BONELLI, A. (2003), *Ricercari per organo (1602). Versione con le diminuzioni tratta dall'intavolatura tedesca di Torino*, a cura di Candida Felici, Edizioni Armelin Musica, Padova (Fiori Musicali, 2).
- HASSLER, H. L. (2006), *14 Magnificat (Torino, Biblioteca Nazionale, Fondo Giordano III, V)*, a cura di Aaron Carpenè, Il Levante Libreria Editrice, Latina, (Tastature, 17).
- GABRIELI, G. (1957), *Composizioni per organo*, 3 voll., Ricordi, Milano, 1957-59.

Antonio Delfino è Ricercatore presso la Facoltà di Musicologia (Pavia-Cremona) dal 1992. È membro del Comitato scientifico per la pubblicazione delle musiche di Marc'Antonio Ingegneri e del Comitato scientifico del "Progetto Notazione". I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla musica rinascimentale-barocca. Ha compiuto studi sulla musica da camera italiana dell'Ottocento (in particolare Paganini e Bottesini) e sulla musica organistica tardo-romantica e del Novecento.

Antonio Delfino is Fellows Researcher in the Faculty of Musicology (Pavia-Cremona). He is a member of the editorial committee for the publication of the works of Marc'Antonio Ingegneri and the Editorial board of the "Notation Project". His research interests span from music of the Renaissance and the Seventeenth century. Nevertheless he wrote philological essays also on Italian chamber music of the Nineteenth century (about Paganini and Bottesini) as well as on the organ music of the late Romanticism and the Twentieth century.