

Gian Paolo Ferrari

*Per*  
*eseguire*  
*Frescobaldi*

I Quaderni di *Musicaaa!*

I Quaderni di *Musicaaa!*  
a cura della redazione di *Musicaaa!*

*Musicaaa!*

periodico di cultura musicale

direttore Fiorenzo Cariola

redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

## Capriccio fatto sopra la Pastorale

Il *Capriccio fatto sopra la Pastorale*<sup>1</sup> fa parte dell'*Aggiunta* inserita nell'ultima edizione del *Primo libro di toccate*, pubblicata a Roma da Nicolò Borboni nel 1637 con il titolo e le altre indicazioni seguenti<sup>2</sup>:

TOCCATE D'INTAVOLATURA / DI CIMBALO ET ORGANO / PARTITE DI DIVERSE ARIE E COR=/RENTE, BALLETTI, CIAC=/CONE, PASSAGHAGLI. / DI / GIROLAMO FRESCOBALDI / ORGANISTA IN S. PIETRO DI ROMA. / LIBRO P.° / [stemma del cardinale Francesco Barberini] / STAMPATO L'ANNO M.D.C.XXXVII / Per Nicolo Borbone in Roma Con licenza de Superiori.

Un primo problema interpretativo che la celebre composizione pone all'interprete, è quello del tempo. Il *Capriccio* comincia infatti con la 'tripla minore', ossia con un metro di tre minime scandite da un *tactus* (o battuta) ineguale composto di un battere più lungo (in coincidenza della prima minima) e di un levare più breve (in coincidenza della terza minima). Le 'caselle' contengono inizialmente l'equivalente di sei minime (miss. 1-4), poi soltanto tre (mis. 5 sgg.). Le note del pedale, sia le brevi delle miss. 1-4, sia le semibreve della mis. 19 sgg., non hanno il punto in quanto - lo rileva Darbellay - "pensate e scritte in misura binaria (C), a cui fa riferimento la *proportio sesquialtera* ( $3_2$ ) delle parti manuali; ciò ingenera delle incoerenze nell'uso del punto per i valori ternari tenuti dalle mani<sup>3</sup>". A mis. 33 subentra, improvvisamente e senza apparenti giustificazioni, la 'tripla volgare', introdotta da un mero 3, con caselle contenenti per lo più l'equivalente di sei semiminime (suddivisibili in due gruppi di tre semiminime, ognuno dei quali corrisponde a un *tactus* ineguale) e occasionalmente l'equivalente di un solo gruppo di tre semiminime (miss. 40, 46-54).

Sorge quindi il problema del significato e delle eventuali implicazioni esecutive di un tale mutamento di metro. Sulla scia della proposta di Pierre Pidoux, che nella sua edizione<sup>4</sup> suggerisce una approssimativa equivalenza di durata fra la minima della sezione iniziale in 'tripla minore' e la

---

<sup>1</sup> Così è formulato il titolo del brano nella 'tavola', a p. non numerata 95. La composizione è più comunemente nota come *Capriccio Pastorale*, secondo l'indicazione che si legge a p. 93 dell'edizione originale (le due parole hanno l'iniziale maiuscola e sono seguite ciascuna da un punto) e che ci pare vada intesa come titolo brachilogico formato dalla giustapposizione di due sostantivi (*Capriccio* e *Pastorale*, il secondo dei quali con valore pieno di sostantivo femminile, indicante la tradizionale melodia natalizia), analogamente al titolo che si legge nella 'tavola' per il *Capriccio Fra Jacopino sopra l'Aria di Ruggiero*, che nel testo, a p. 85, è intitolato *Capriccio del Soggetto scritto sopra l'aria di Ruggiero*, mentre le parole *Fra Jacopino* sono riportate sotto le note del 'soggetto' premesse alla composizione. Si veda GIROLAMO FRESCOBALDI, *Toccate e partite Libro primo Roma 1637*, edizione anastatica, Firenze 1980, Studio Per Edizioni Scelte ("Archivum Musicum", Collana di testi rari, 3). Per un'edizione moderna del *Capriccio fatto sopra la Pastorale*, si consiglia GIROLAMO FRESCOBALDI, *Opere complete, II, Il primo libro di toccate d'intavolatura di cembalo e organo 1615-1637*, a cura di ETIENNE DARBELLAY, Milano 1977, Suvini Zerboni ("Monumenti musicali italiani editi a cura della Società Italiana di Musicologia", vol. IV), pp. 122-124. Circa il testo di Darbellay, proponiamo qui una rettifica relativa alla mis. 9 (p. 122), con sol<sub>2</sub> semibreve del tenore seguito da pausa di minima fra parentesi quadrate; al posto della pausa aggiunta da Darbellay, collocheremmo, dopo la nota, un punto fra parentesi quadrate, coerentemente con i passi analoghi delle miss. 63, 67 e 69 (e con l'altro passo analogo di mis. 2, ove lo stesso Darbellay aggiunge fra parentesi quadrate, dopo il sol<sub>2</sub> del tenore, il punto mancante nell'edizione originale). Ulteriori proposte di miglioramento circa il testo offerto da Darbellay saranno esposte più avanti (n. 35).

<sup>2</sup> Per altri particolari bibliografici relativi a questa quinta e ultima edizione (1637), così come per i dati della prima edizione del *Primo libro* (1615), della seconda (1615-1616), terza (1616) e quarta edizione (1628), si veda OSCAR MISCHIATI, *Catalogo delle edizioni originali delle opere di Girolamo Frescobaldi*, in *Frescobaldi e il suo tempo nel quarto centenario della nascita*, Venezia 1983, Marsilio, pp. 45-72; oppure il testo di identico titolo apparso in "L'Organo" XXI (1983), pp. 3-82.

<sup>3</sup> Prefazione alla edizione cit. del *Primo libro di toccate*, p. VII; cfr. il testo francese originale a p. XIII.

<sup>4</sup> GIROLAMO FRESCOBALDI, *Orgel- und Klavierwerke. Gesamtausgabe nach dem Urtext* herausgegeben von PIERRE PIDOUX, III, *Das erste Buch der Toccaten, Partiten usw. 1637*, Kassel 1949, Bärenreiter, p. 94.

semiminima della sezione finale in 'tripla volgare', gli esecutori moderni conservano generalmente per tutta la durata della composizione il medesimo tempo dell'inizio, considerando perciò meramente grafico il mutamento di metro della mis. 33. Quanto al tempo, viene scelto generalmente un tempo molto rapido, corrispondente a un valore metronomico di circa 60 per la semibreve puntata della sezione iniziale in 'tripla minore' e dunque anche per la minima puntata della sezione finale in 'tripla volgare'.

Ora noi riteniamo che il problema debba essere risolto diversamente. Si deve anzitutto considerare quanto Frescobaldi stesso suggerisce "a gli studiosi dell'opera" sua nel *Primo libro di capricci*<sup>5</sup>, pubblicato a Roma dall'editore Luca Antonio Soldi nel 1624, dunque anteriormente alla pubblicazione, e con ogni probabilità anche alla composizione, del *Capriccio fatto sopra la Pastorale* e degli altri brani compresi nell'*Aggiunta*. Negli avvertimenti premessi ai *Capricci*<sup>6</sup> Frescobaldi esplicitamente invita gli studiosi a distinguere le varie proporzioni ternarie rinvenibili nei *Capricci*, sulla base di una differenza di velocità ch'egli istituisce fra le rispettive unità metriche. Lento sarà il *tactus* della 'tripla maggiore' (misura di tre semibreve), più rapido quello della 'tripla minore' (misura di tre minime), ancor più rapido quello della 'tripla volgare' (misura di tre semiminime), e ulteriormente accelerato il gruppo di tre semiminime (pari a un mezzo *tactus*) equivalente a una mezza misura di 6/4:

[...] e nelle trippole, ò sesquialtere, se saranno maggiori, si portino adagio, se minori alquanto più allegre, se di tre semiminime, più allegre, se saranno sei per quattro si dia il lor tempo con far camminare la battuta allegra.

La questione della diversa velocità delle proporzioni ternarie - ivi inclusi i due casi, non esplicitamente menzionati da Frescobaldi, della *hemiola maior* (misura di tre semibreve nere) e della *hemiola minor* (misura di tre minime nere) - e l'altra, strettamente connessa, della variabilità del *tactus* nel metro binario, sono esaurientemente illustrate, con dovizia di esempi, da Etienne Darbellay nella introduzione alla sua recente edizione del *Primo libro di capricci* di Frescobaldi<sup>7</sup>, alla quale rinviamo il lettore desideroso di una più particolareggiata trattazione dell'argomento.

Ora è chiaro che la sezione iniziale del *Capriccio fatto sopra la Pastorale*, in 'tripla minore', richiede un tempo non troppo mosso, ove si vogliano rispettare le predette indicazioni di Frescobaldi, che pone la 'tripla minore' fra le proporzioni ternarie più lente. Si consideri inoltre che tale 'tripla minore' appare qui definita come una autentica *proportio sesquialtera* rapportata al C cui sottostanno le note del pedale. Poiché la minima delle misure binarie (C) oscilla approssimativamente, in Frescobaldi, fra una velocità massima di 90 minime al minuto<sup>8</sup> e una velocità minima di 60<sup>9</sup>, difficilmente si può pensare a un valore metronomico superiore al 135 per

---

<sup>5</sup> Il *primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti, et arie in partitura di Girolamo Frescobaldi organista in S. Pietro di Roma*. Completano il frontespizio lo stemma estense (l'opera è dedicata ad Alfonso III d'Este) e le indicazioni: *In Roma. Appresso Luca Antonio Soldi M.D.C.XX.IIIII. Con licentia de superiori*. L'opera fu ristampata nel 1626, nel 1628 e nel 1642. Si veda OSCAR MISCHIATI, *Catalogo* cit.

<sup>6</sup> Riportati in OSCAR MISCHIATI, *Catalogo* cit., p. 55 nel vol. edito da Marsilio, o pp. 38-39 in "L'Organo" XXI (1983).

<sup>7</sup> GIROLAMO FRESCOBALDI, *Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti e arie 1624*, a cura di ETIENNE DARBELLAY, Milano 1984, Suvini Zerboni ("Monumenti musicali italiani editi a cura della Società Italiana di Musicologia", vol. VIII): si veda la sezione dedicata a "L'esecuzione", pp. XVII-XXX.

<sup>8</sup> Si vedano, nell'edizione dei *Capricci* curata da Darbellay (p. XXXIII), le indicazioni metronomiche suggerite per le sezioni iniziali dei capricci I, II, III, IV, V e XII.

<sup>9</sup> Si vedano le indicazioni metronomiche suggerite da Darbellay per le sezioni conclusive dei capricci I, II e XII. La velocità della minima del C scenderà ancora in brani molto ricchi di diminuzioni, quali le *Partite sopra l'Aria di Ruggiero* e le *Partite sopra l'Aria della Romanesca*, contenute nel *Primo libro di toccate* (circa 40 minime al minuto), per non parlare di talune toccate o delle celebri *Toccate terza e quarta da sonarsi alla levatione* del *Secondo libro di toccate*, ove peraltro vige una grande libertà agogica che rende difficile formulare indicazioni metronomiche relative al tempo base.

la minima delle misure iniziali del *Capriccio fatto sopra la Pastorale*, valore che corrisponde a quello massimo citato di 90 per la minima del C<sup>10</sup>.

Altrettanto chiaro ci sembra, alla luce delle indicazioni frescobaldiane sulla velocità relativa delle proporzioni ternarie, che il mutamento di metro della mis. 33 non può essere meramente grafico, ma deve tradursi in un'accelerazione della velocità del *tactus* ("se di tre semiminime, [si portino, le trippole,] più allegre"). Illuminante può essere il confronto con un passo delle *Cento partite sopra Passacagli*, parimenti incluse nell'*Aggiunta del Primo libro di toccate* (1637)<sup>11</sup>. Dopo una sezione in 'tripla minore' con segnatura C<sup>3</sup><sub>2</sub> (miss. 256-267), subentra una sezione in 'tripla volgare' segnalata da un mero 3 (miss. 268-279), la cui semiminima dovrà evidentemente essere più rapida della minima della sezione precedente<sup>12</sup>. Nel *Capriccio fatto sopra la Pastorale* ci si comporterà non diversamente: il *tactus*, prima legato alle tre minime (miss. 1-32), ora corrispondente a tre semiminime (mis. 33 sgg.), subirà dalla mis. 33 una accelerazione, portandosi dalla velocità di 45 *tactus* al minuto (ossia 135 minime al minuto) della sezione iniziale a una velocità di circa 60 *tactus* (ossia minime puntate) al minuto<sup>13</sup>. Potrà suscitare una certa perplessità questa nostra proposta, in parte per l'abitudine uditiva dovuta alle tradizionali esecuzioni senza mutamento di tempo, in parte per la difficoltà di cambiare tempo senza che vi sia stata, immediatamente prima, una cadenza o comunque un accordo lungo che si possa considerare come conclusivo della sezione iniziale e che possa consentire uno stacco prima dell'inizio della sezione con il tempo più rapido. Notiamo tuttavia che la composizione, nel tono maggiore di *sol* (sol-missolidio o ipomissolidio) risulta divisa, dal cambio di tempo, in due sezioni di durata pressoché equivalente, la prima delle quali è conclusa da un lungo pedale di *re*, che comincia alla mis. 19 e termina alla mis. 26, ma virtualmente si prolunga ancora nelle misure seguenti fino a ricongiungersi con il nuovo lungo *re* affidato alla mano sinistra (miss. 30-33). Immaginando delle 'grandi caselle' di due *tactus*, secondo la grafia usata dal compositore nelle misure iniziali e in quelle finali del *Capriccio*, si può pensare a una 'grande casella' comprendente la mis. 32 e la prima metà della mis. 33. Questa 'grande casella' rimarrà fondamentalmente legata al vecchio tempo. Potrà esservi o non esservi un lieve 'ritardando' nella sua prima metà (mis. 32), ma non potrà mancare una sosta (paragonabile a quella segnalata dalla 'corona' o 'punto coronato' nella musica romantica e moderna) sulla pausa di semiminima della mano destra (mis. 33). Tale sosta, noto stilema dello stile frescobaldiano<sup>14</sup>,

<sup>10</sup> Il valore suggerito rientra fra quelli suggeriti da Darbellay, nella sua edizione dei *Capricci* (p. XXXIII), per la minima di analoghe sezioni in 'tripla minore': cfr. capricci I, mis. 33 (120/135); II, mis. 78 (120); IV, mis. 45 (135); VI, mis. 32 (112), mis. 86 (120-135) e mis. 122 (120-135); VII, mis. 35 (120); X, mis. 21 (112); XI, mis. 38 (112) e mis. 93 (112/120); XII, mis. 65 (120). Come si vede, il valore metronomico di 135 coincide con quello più elevato ipotizzato da Darbellay nei *Capricci* per la minima della 'tripla minore'.

<sup>11</sup> Si veda la citata edizione del *Primo libro di toccate* curata da Darbellay, p.109. Lo stesso Darbellay ha chiarito definitivamente la spinosa questione del tempo nelle *Cento partite sopra Passacagli*: ETIENNE DARBELLAY, *Le Cento partite di Frescobaldi: metro, tempo e processo di composizione 1627-1637*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita. Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-14 settembre 1983)*, a cura di SERGIO DURANTE e DINKO FABRIS, Firenze 1986, Olschki ("Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia" a cura della Società Italiana di Musicologia, 10), pp. 359-373.

<sup>12</sup> Osserva Darbellay (*Le Cento partite di Frescobaldi* cit., p. 370) che le ultime variazioni (dalla 102 in avanti, ossia da mis. 256 in poi) "si distinguono nel fatto che le diverse misure che vi si trovano non intrattengono tra loro alcuna relazione proporzionale, ma indicano tutte dei mutamenti di *tempo*"; che in esse è richiesta "una variazione di velocità del *tactus* [...], secondo il quadro esplicitato nella prefazione ai *Capricci*. Alla tripla minore iniziale (di tre minime) [mis. 256 sgg.] che riprende approssimativamente il tempo anteriore, succede, per la prima volta in quest'opera, una 'tripla di semiminime' esplicita (var. 105) [mis. 268 sgg.], battuta in un *tactus* ineguale (due in battere, una in levare), come in precedenza ma sensibilmente accelerata".

<sup>13</sup> Questo valore metronomico non è molto diverso da quelli suggeriti da Darbellay, nella sua edizione dei *Capricci* (p. XXXIII), per la minima puntata delle sezioni in 'tripla volgare': cfr. capricci III, mis. 87 (66); VII, mis. 98 (60). Poiché nella sezione finale (mis 33 sgg.) del *Capriccio fatto sopra la Pastorale* le 'caselle' comprendono per lo più due *tactus* e solo sporadicamente un solo *tactus*, essa è più facilmente raccostabile al secondo caso (capriccio VII, mis. 98 sgg., con caselle di due *tactus*) che non al primo (capriccio III, mis. 87 sgg., con caselle di un solo *tactus*).

<sup>14</sup> Allorché una simile sosta deve essere fatta su una nota, Frescobaldi non di rado la evidenzia graficamente con un punto dopo la nota di cui vuole indicare la protrazione. Si tratta del cosiddetto "punto di sospensione" o "punto

renderà plausibile l'accelerazione del *re* e del *mi* seguenti (mis. 33, contralto), accelerazione tendente a compensare il prolungamento della pausa precedente. Così accelerate, le due note, di carattere anacrusico, introdurranno naturalmente il nuovo tempo, la cui estensione alle rimanenti voci polifoniche decorrerà soltanto dalla successiva 'grande casella' (comprendente la seconda metà della mis. 33 e la prima metà della mis. 34).

Ma il *Capriccio fatto sopra la Pastorale* pone all'interprete anche altri problemi, relativi alla registrazione, al modo di intendere i segni di ripetizione, all'eventuale integrazione di legature mancanti, all'effettiva durata delle note del pedale.

Per quanto concerne la registrazione, si dovranno ovviamente tenere presenti le caratteristiche degli strumenti italiani dell'epoca di Frescobaldi. I 'registri spezzati' furono introdotti, come è noto, nell'organaria italiana a cominciare dalla seconda metà del XVI secolo<sup>15</sup>, anche se non risulta che ne fossero dotati gli organi della basilica di San Pietro in Vaticano suonati da Frescobaldi<sup>16</sup>. Essi possono essere ingegnosamente impiegati nell'esecuzione del *Capriccio*, con un risultato fonico che se non è quello che Frescobaldi poteva normalmente ottenere dagli strumenti a sua disposizione, può tuttavia essere considerato storicamente plausibile in quanto riproducibile, per esempio, su molti grandi organi italiani settecenteschi - per non parlare di quelli ottocenteschi - contenenti materiale cinque- o seicentesco.

Si consideri l'organo della chiesa di San Paolo a Ferrara, costruito da Giovanni Cipri nella seconda metà del XVI secolo e rielaborato da Giovanni Chianei nel 1769, attualmente funzionante dopo il restauro effettuato da Franz Zanin nel 1973. Si tratta di uno strumento di 12 piedi, con tastiera di 57 tasti (do<sub>-1</sub> -do<sub>5</sub>; prima ottava corta) ma con inizio reale dal fa<sub>-1</sub> (i primi tre tasti, do<sub>-1</sub>, re<sub>-1</sub>, mi<sub>-1</sub>, abbassano semplicemente i corrispondenti tasti dell'ottava immediatamente superiore: do<sub>1</sub>, re<sub>1</sub>, mi<sub>1</sub>), e con pedaliera di 18 pedali (do<sub>-1</sub> -la<sub>1</sub>; prima ottava corta) costantemente collegati ai tasti corrispondenti della tastiera. Il Principale di 12 piedi (8')<sup>17</sup> è diviso in Principale bassi (fino a si<sub>2</sub>) e Principale soprani (da do<sub>3</sub>). Oltre al Principale, vi sono Ottava (4'), Quintadecima (2'), Decimanona (1 1/3'), Vigesimaseconda (1'), Vigesimasesta (2/3'), Vigesimanona (1/2'), Trigesimaterza e Trigesimasesta (unite; 1/3', 1/4'), Ottavino e Cornetta (soprani; 2', 1 3/5'), Flauto in duodecima (2 2/3'), Flauto in ottava (4'), Voce umana (soprani; 8'), Tromboncino bassi (8'; da do<sub>1</sub>), Tromboncino soprani (8'); sei registri di pedale di 12 canne ciascuno: Contrabbassi (16'), Bassi (8'), Ottava di bassi (4'), Quinta di bassi (5 1/3'), Bombardone (16'), Fagotti (8'); e Timpani.

Sfruttando la divisione in bassi e soprani dei due registri unisoni di Principale e Tromboncino, è possibile eseguire il *Capriccio fatto sopra la Pastorale* con interessanti effetti d'eco. Si comincia con Ottava (oppure, in sua vece, Flauto in ottava) e Tromboncino soprani; il pedale, naturalmente,

---

agogico", da non confondere con il graficamente identico "punto di aumentazione". Sulla questione si veda LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *Varia Frescobaldiana*, in "L'Organo" XXI (1983), pp. 83-128; in particolare il paragrafo intitolato "Un problema di notazione e di prassi esecutiva: il punto di sospensione o 'tempo' d'arresto", pp. 101-107.

<sup>15</sup> Corrado Moretti attribuisce erroneamente a Costanzo Antegnati (1549-1624) il merito di avere per primo introdotto in Italia i registri spezzati, nell'organo di S. Marco a Milano (1604): C. MORETTI, *L'organo italiano*, 2a edizione, Milano 1973, Casa musicale Eco, p. 70. In realtà - come osserva Luigi Ferdinando Tagliavini nella *Recensione* alla seconda edizione della monografia di Moretti, in "L'Organo" XIII (1975), pp. 131-157 - la divisione del Principale in bassi e soprani si trova già nell'organo di San Giuseppe a Brescia, costruito nel 1581 da Graziadio e Costanzo Antegnati (p. 139).

<sup>16</sup> Si veda RENATO LUNELLI, *L'arte organaria del Rinascimento in Roma e gli organi di S. Pietro in Vaticano dalle origini a tutto il periodo frescobaldiano*, Firenze 1958, Olschki. Gli organi vaticani suonati da Frescobaldi erano anche privi della Voce umana o Fiffaro, mentre non è infrequente la presenza di ance (trombe e regali) negli strumenti romani dell'epoca (pp. 94-95). La Voce umana (denominata "Tremolante") e un registro di Cornamuse (regale) erano invece presenti nell'organo della basilica di San Martino a Bologna, costruito dal "ferrarese" Giovanni Cipri nel 1556 (le Cornamuse furono aggiunte nel 1557): OSCAR MISCHIATI, *L'organo della basilica di San Martino di Bologna capolavoro di Giovanni Cipri*, in "L'Organo" I (1960), pp. 213-256.

<sup>17</sup> Di 12 piedi con riferimento al fa<sub>-1</sub>; di 8 piedi se ci si riferisce al do<sub>1</sub>. Anche le successive indicazioni di altezza riportate fra parentesi per i registri della tastiera presuppongono questo secondo riferimento. Per i registri di pedale le indicazioni di altezza fanno invece riferimento al primo tasto della pedaliera, do<sub>-1</sub>.

senza registri autonomi; la mano sinistra suona all'ottava inferiore, dando perciò l'effetto di un registro di 8 piedi. Al primo segno di ripetizione (mis. 2) anche la mano destra, nel ripetere le note iniziali, suona all'ottava inferiore. Poi la destra riassume la posizione iniziale, dal *re* di mis. 2 a cui si farà corrispondere il *re*<sub>4</sub> della tastiera. Al secondo segno di ripetizione (mis. 4) si toglie il Tromboncino soprani, e la mano destra fa la ripetizione all'ottava inferiore (dal *re*<sub>3</sub>). Analogamente si procederà per le successive due frasi comprese fra i segni di ripetizione (miss. 4-10 e 10-15). La successiva sezione (miss. 15-24) non dev'essere ripetuta, ma va eseguita una sola volta, dopo aver rimesso il Tromboncino soprani, con entrambe le mani nella parte acuta della tastiera (mis. 15, mano destra: *re*<sub>3</sub> + *re*<sub>4</sub>; mis. 16, mano sinistra: *mi*<sub>3</sub>). All'inizio della mis. 25 la sinistra ritornerà a suonare all'ottava inferiore; anche questa sezione (miss. 25-34), malgrado i segni di ripetizione, non va ripetuta. Toccato il *mi* iniziale della mis. 36, la destra lo abbandonerà anzitempo per fare la ripetizione, al solito, all'ottava inferiore, dal *la* (mis. 34) che segue la pausa (*la*<sub>2</sub>). Della successiva sezione (miss. 36-46) eseguita una prima volta con la destra nella parte acuta della tastiera (da *mi*<sub>4</sub>), verranno ripetute solo le ultime sei misure (dall'inizio della mis. 41), con il solito effetto d'eco ottenuto spostando la destra all'ottava inferiore, dal *mi* di misura 41 (*mi*<sub>2</sub>; bisognerà togliere il Tromboncino prima delle note acute di mis. 43 sgg., con le quali la destra sconfinava nella metà acuta della tastiera). Dopo la mis. 46, nessun cambiamento: destra e sinistra continuano a suonare all'ottava inferiore; si ripeteranno le miss. 47-49, come se il segno di ripetizione fosse scritto al termine della mis. 49: ne risulterà, alla destra, un trillo ininterrotto di sei misure che si concluderà sulla minima (*do diesis*) di mis. 50. Conclusa la mis. 53, si ripeteranno soltanto le miss. 51-53, omettendo il *mi* anacrusico di mis. 50 e aggiungendo a mis. 51, per la sinistra, un *fa diesis* analogo a quello di mis. 54: anche qui, dunque, il trillo effettivo della destra si prolungherà ininterrottamente per sei misure. A mis. 55 si approfitterà della pausa per aggiungere nuovamente il Tromboncino soprani, e la destra attaccherà la nuova frase nell'ottava più acuta della tastiera (*sol*<sub>4</sub>). La destra riprenderà a suonare all'ottava inferiore dal *re* seconda nota della mis. 68 (*re*<sub>2</sub> della tastiera).

Dal punto di vista timbrico, il brano risulta così caratterizzato dall'alternanza di due piani sonori: un *forte*, corrispondente alla sonorità del Tromboncino soprani e Ottava (oppure Tromboncino soprani e Flauto in ottava), e un *piano*, corrispondente alla sonorità che ha l'Ottava (o rispettivamente il Flauto in ottava) quando si suona all'ottava inferiore. Dal punto di vista metrico, è possibile risistemare idealmente l'intera composizione in regolari 'grandi caselle' di due *tactus* - secondo l'intenzione espressa dal compositore stesso con la collocazione delle barre di divisione, irregolare ma frequentemente tendente a creare 'caselle' di due *tactus* -; e può essere curioso osservare che, con la nostra interpretazione dei segni di ripetizione, il *Capriccio* termina realmente con l'accordo finale in battere all'inizio di una 'grande casella'<sup>18</sup>.

Se il dislivello timbrico-dinamico tra il *forte* e il *piano* sembrasse eccessivo, si potrebbe - in un'esecuzione del *Capriccio* all'organo di Ferrara - sostituire al Tromboncino soprani il Principale soprani, lasciando fissa l'Ottava (o il Flauto in ottava) e procedendo nel modo già descritto.

Possibilità non diverse offre l'organo della cattedrale di Carpi, originariamente costruito da Giovanni Cipri nel 1540-41 e rielaborato e ampliato da Giovanni Battista e Antonio Sona nel 1812, strumento restaurato nel 1972 da Bartolomeo Formentelli con adozione di un temperamento inequabile di tipo mesotonico. Il pregevole strumento ha attualmente una tastiera di 62 tasti (*do*<sub>-1</sub> - *fa*<sub>5</sub>), con prima ottava corta e *mi re ut* reale, e una nuova pedaliera di 27 pedali (*do*<sub>1</sub> - *re*<sub>3</sub>) collegabile con due diversi pedaletti rispettivamente ai corrispondenti tasti della tastiera (*do*<sub>1</sub> - *re*<sub>3</sub>)

<sup>18</sup> Poiché le 'grandi caselle' comprendono due *tactus*, è chiaro che non era tecnicamente necessario che la composizione terminasse con una nota in battere all'inizio di una 'grande casella'. Analogamente - lo ricorda Darbellay nella introduzione alla sua edizione dei *Capricci*, p. XXIII, nota 57 - una composizione in C poteva terminare anche "in tempore", cioè sulla suddivisione pari della breve, poiché ogni breve in questo caso corrispondeva a due *tactus*. Ma data la rapidità di battuta della sezione finale del *Capriccio fatto sopra la Pastorale*, la terminazione "cum tempore", dunque con una nota della durata minima di due *tactus*, era evidentemente preferibile.

oppure a quelli che stanno un'ottava sotto ( $do_{-1}$  -  $re_2$ )<sup>19</sup>. Il Principale di 16 piedi (8')<sup>20</sup> è diviso in Principale bassi (fino a  $do$  diesis<sub>3</sub>) e Principale soprani (da  $re_3$ ). Analogamente spezzata è l'Ottava (4'). Il Ripieno si compone inoltre di Duodecima (2 2/3'), Quintadecima (2'), Decimanona (1 1/3'), Vigesimaseconda (1'), Vigesimasesta (2/3'), Vigesimanona (1/2'), Trigesimaterza (1/3'), Trigesimasesta (attualmente spezzata; 1/4'), Terza nei bassi (ossia Decimasettima, da  $do_1$ ; 1 3/5'). Il quadro fonico è completato dai seguenti registri: Corno inglese (soprani, 16', in cassa laterale dotata di gelosia), Tromboncini bassi (8')<sup>21</sup>, Tromboncini soprani (8'), Fluta (soprani, 8'), Flauto in ottava soprani (4'), Flauto in duodecima (2 2/3'; reale da  $do_1$ ), Cornetto 2 file soprani (2 2/3', 1 3/5'), Flagioletto bassi (da  $do_1$ ; 1/2'), Ottavino soprani (2'), Voce umana (soprani; 8'); a cui vanno aggiunti i tre seguenti registri di pedale, di 12 note reali ciascuno: Contrabbasso (16' + 8'), Duodecima di contrabbasso (5 1/3'), Tromboni (12').

Sfruttando la divisione in bassi e soprani del registro dei Tromboncini, ricostruito da Formentelli su modelli Sona, è possibile eseguire il *Capriccio fatto sopra la Pastorale* con la medesima registrazione precedentemente illustrata con riferimento all'organo di San Paolo a Ferrara: al manuale Ottava bassi, Ottava soprani<sup>22</sup> e Tromboncini soprani (da togliersi, questi ultimi, nel modo dianzi descritto); il pedale senza registri propri, ma semplicemente collegato alla tastiera con il pedaletto dell'"accoppiamento grave" ( $do_1/do_{-1}$ ). Due piani sonori: un *forte* (Tromboncini soprani e Ottava) per le 'proposte' della destra; un *piano* (Ottava, suonando all'ottava inferiore) per le 'risposte' della destra e per l'accompagnamento della sinistra<sup>23</sup>. Poiché il punto di divisione dei registri spezzati sta, nell'organo di Carpi, fra i tasti  $do$  diesis<sub>3</sub> e  $re_3$ , il  $do_3$  della destra a mis. 61 verrà a trovarsi fuori dell'ambito dei Tromboncini soprani; all'inconveniente si potrà ovviare con un ingegnoso *trompe-l'oreille*, consistente nell'abbassare, per mezzo della pedaliera ( $do_3$ ), il tasto  $do_2$  della tastiera, che fornirà alla nota un suono sostitutivo di quello del Tromboncino e uguale in altezza: trattandosi di nota staccata e sul tempo debole, la differenza timbrica passerà inosservata. Analogo inconveniente e analoga soluzione per il  $do_3$  di mis. 6, limitatamente alla prima esposizione (*forte*) della frase.

<sup>19</sup> In questo secondo caso (accoppiamento  $do_1/do_{-1}$ ) i primi quattro 'cromatici' della pedaliera sono collegati rispettivamente a  $do$  diesis<sub>1</sub>,  $mi$   $b_1$ ,  $fa$  diesis<sub>1</sub> e  $sol$  diesis<sub>1</sub> della tastiera, poiché questa ha la prima ottava corta; con l'altro pedaletto (accoppiamento  $do_1/do_1$ ) i medesimi primi quattro 'cromatici' della pedaliera abbassano, oltre ai corrispondenti 'cromatici' della tastiera, anche quelli dell'ottava superiore ( $do$  diesis<sub>1</sub> + 2,  $mi$   $b_1$  + 2,  $fa$  diesis<sub>1</sub> + 2,  $sol$  diesis<sub>1</sub> + 2). Questa nuova ampia pedaliera a tasti paralleli (si tenga tuttavia presente che l'estensione reale dei registri di pedale è anche qui di dodici note) rispecchia in parte le caratteristiche vagheggiate da autori ottocenteschi come Vincenzo Antonio Petrali (1832- 1889), il quale non di rado ha in mente una pedaliera di 27 tasti e spesso richiede l'uso di "Contrabassi distaccati dalla tastiera" (si veda, per esempio, il suo *Offertorio*, in VINCENZO PETRALI, *Musiche per organo*, fasc. II, Brescia-Kassel 1981, Paideia-Bärenreiter, pp. 149-157), ma si ricollega in qualche modo anche alla prassi cinquecentesca lombarda che per strumenti di grandi dimensioni prevedeva pedaliera con estensione di 20 note, da  $fa_{-1}$  a  $re_2$  (si ricordino gli esempi dell'organo del duomo di Brescia, Gian Giacomo Antegnati 1536; dell'organo di S. Eufemia a Brescia, Giovanni Battista Facchetti 1537; e dell'organo di San Benedetto Po, Facchetti 1552; conformemente a questi esempi del Facchetti è stata ricostruita una pedaliera di identica estensione, a leggio e costantemente unita alla tastiera, in occasione del restauro dell'organo in *cornu Epistolae* della basilica di San Petronio a Bologna, Lorenzo di Giacomo da Prato 1471-75).

<sup>20</sup> Di 16 piedi con riferimento al  $do_{-1}$ ; di 8 piedi se ci si riferisce al  $do_1$ . Anche le successive indicazioni di altezza riportate fra parentesi per i registri della tastiera presuppongono questo secondo riferimento. Per i registri di pedale le indicazioni di altezza si riferiscono invece alla canna dal suono effettivamente più grave; tale canna corrisponde a  $do_1$ ,  $do_2$  e  $do_3$  della pedaliera per Contrabbasso e Duodecima di contrabbasso, a  $fa_1$  e  $fa_2$  per i Tromboni.

<sup>21</sup> I tromboncini della contro-ottava ( $do_{-1}$  -  $si_{-1}$ ) sono unisoni ai corrispondenti tromboncini dell'ottava seguente ( $do_1$  -  $si_1$ ). Così, mentre dal  $do_1$  in avanti il registro dei Tromboncini è unisono al Principale, nella contro-ottava esso è unisono all'Ottava.

<sup>22</sup> Non è possibile usare il Flauto in ottava al posto dell'Ottava, poiché in questo strumento esso è limitato ai 'soprani'. Non felice sarebbe in questo caso un'integrazione del Flauto in ottava soprani con l'Ottava bassi: suonando all'ottava inferiore, il punto di passaggio dall'uno all'altro registro verrebbe a trovarsi acutissimo fra le note  $do$  diesis<sub>4</sub> e  $re_4$  (tasti  $do$  diesis<sub>3</sub> e  $re_3$ ).

<sup>23</sup> La sinistra, come si è visto, andrà nel *forte* alle miss. 16-24.

Analogamente a quanto si è detto relativamente all'organo di Ferrara, anche con l'organo di Carpi è possibile una seconda registrazione con Ottava bassi, Ottava soprani e Principale soprani: quest'ultimo registro verrà inserito e tolto esattamente come i Tromboncini soprani nella registrazione appena descritta.

Ma l'organo di Carpi, con la sua Ottava divisa in bassi e soprani, offre la possibilità di una terza registrazione, non molto diversa dalla prima, e basata sull'alternanza di un *forte* creato dai soli Tromboncini soprani (senza Ottava soprani) e di un *piano* ottenuto suonando all'ottava inferiore con l'Ottava: la sola Ottava bassi per l'accompagnamento della sinistra quando la destra fa le 'proposte', e anche per le 'risposte' della destra quando quest'ultima non sconfinava nella metà acuta della tastiera; Ottava bassi e Ottava soprani per le 'risposte' della destra contenenti la nota re<sub>4</sub> (tasto re<sub>3</sub>) o note ancora più acute. In pratica il 'registrante' avrà cura di aggiungere l'Ottava soprani ogniqualvolta toglierà i Tromboncini soprani, e di toglierla, viceversa, aggiungendo i Tromboncini soprani.

Questa registrazione, con le sue possibili varianti (alludiamo alla registrazione non molto diversa che si otterrebbe - in un organo che disponesse di un Flauto in ottava diviso in bassi e soprani - sostituendo all'Ottava bassi e all'Ottava soprani il Flauto in ottava bassi e rispettivamente il Flauto in ottava soprani; e alla registrazione ottenibile da quest'ultima semplicemente sostituendo ai Tromboncini soprani il Principale soprani), è il necessario presupposto che giustifica l'impiego, su strumenti a più tastiere, di registrazioni apparentemente molto libere.

Ecco due esempi di siffatte registrazioni, concepite rispettivamente per l'organo Tamburini della basilica di Santa Maria dei Servi a Bologna (1967) e per l'organo della chiesa abbaziale di Neresheim nel Württemberg (Johann Nepomuk Holzhay 1794-1797; restaurato da Kuhn nel 1977-1979)<sup>24</sup>.

Organo di Bologna:

*forte*: Terzo organo (III tastiera): Tromboncino 16' (suonando all'ottava superiore)  
*piano*: Primo organo (II tastiera): Flauto a cuspide 8'  
Pedale: Accoppiamento Primo organo (II tastiera) / Pedale

Organo di Neresheim:

*forte*: *Oberwerk* (II tastiera): *Principal* 8'  
*piano*: *Hauptwerk* (I tastiera): *Copel* 8'  
*Pedal*: *Koppel* I/P

Il celebre organo cinquecentesco della chiesa di San Giuseppe a Brescia (Graziadio e Costanzo Antegnati 1581; restaurato da Armando Maccarinelli nel 1956) è il più antico organo italiano conosciuto che disponga di un Principale diviso in bassi e soprani e utilizzabile, nell'una e nell'altra parte, con la tastiera<sup>25</sup>. La tastiera è di 58 tasti (do<sub>1</sub> - la<sub>4</sub>; estensione reale di 53 note: senza i 'cromatici' della contro-ottava e senza sol diesis<sub>4</sub>), e il punto di divisione del Principale di 16 piedi

---

<sup>24</sup> Per una descrizione dell'interessante strumento, con tre tastiere di 54 tasti (do<sub>1</sub> - fa<sub>5</sub>) e pedaliera di 30 tasti (do<sub>1</sub> - fa<sub>3</sub>), rinviamo al volume di HELMUT VÖLKL, *Orgeln in Württemberg*, Neuhausen (Stuttgart) 1986, Hänssler-Verlag, pp. 194-197, e all'articolo (HUGO WEIHERMÜLLER, *Die Hauptorgel in der Abteikirche Neresheim und ihr Erbauer*) e alla disposizione fonica contenuti nell'opuscolo annesso al *compact disc* intitolato *Orgelmusik in der Abteikirche Neresheim* (organista Jon Laukvik), Düsseldorf 1988, Motette (CD 10871).

<sup>25</sup> L'organo del duomo di Brescia (Gian Giacomo Antegnati 1536) aveva bensì un secondo Principale spezzato, ma il Principale secondo bassi di questo strumento, anziché essere utilizzabile con la tastiera, era un vero e proprio registro autonomo per la pedaliera (non collegata al manuale e di estensione fa<sub>-1</sub> - re<sub>2</sub>): cfr. la citata *Recensione* di L. F. Tagliavini alla seconda edizione di *L'organo italiano* di Corrado Moretti, in "L'Organo" XIII (1975), pp. 131-157 (in particolare pp. 137 e 140).

sta tra  $fa_{diesis_1}$  e  $sol_1$ . Completano il quadro fonico, come è noto, i registri: Ottava (8')<sup>26</sup>, Quintadecima (4'), Decima nona (2 2/3'), Vigesima seconda (2'), Vigesima sesta (1 1/3'), Vigesima nona (1'), Trigesima terza (2/3'), Flauto in quinta decima (4'), Flauto in duodecima (5 1/3'), Flauto in ottava (8'), Fiffaro (16'; dal  $fa_2$ ), Contrabassi (16' + 8'; registro di pedale aggiunto nel sec. XVIII).

Troppo basso è il punto di divisione del Principale in bassi e soprani perché ci si possa servire - per eseguire il *Capriccio fatto sopra la Pastorale* - del Principale soprani, unitamente all'Ottava (o al Flauto in ottava), nel modo precedentemente descritto con riferimento agli organi di Ferrara e di Carpi. È tuttavia possibile un'altra soluzione. Si usa il solo Flauto in ottava (o, in sua vece, l'Ottava), e il pedale sarà semplicemente collegato alla tastiera. La sinistra eseguirà l'accompagnamento suonando all'ottava inferiore (mis. 1:  $sol_1/si_1$ ); la destra differenzierà le 'risposte' dalle 'proposte' realizzando le prime un'ottava o due ottave sotto, nel modo seguente. Per la nota  $sol_3$  di mis. 1 si toccherà la prima volta il tasto  $sol_3$ , la seconda volta il  $sol_2$ ; per la nota  $re_4$  di mis. 2 la prima volta il tasto  $re_4$ , la seconda volta il  $re_2$ ; per la nota  $re_3$  di mis. 4 la prima volta il tasto  $re_3$ , la seconda volta il  $re_2$ ; per la nota  $re_4$  di mis. 10 la prima volta il tasto  $re_4$ , la seconda volta il  $re_2$ ; per  $re_3/re_4$  di mis. 15 i tasti  $re_3/re_4$ . La sinistra a mis. 16 continuerà con  $mi_3$ ; a mis. 25 riprenderà dal  $re_2$ . Spostandosi all'ottava inferiore, la destra eseguirà gli echi delle miss. 34-36 ( $la_3$ , poi  $la_2$ ) e 41-46 ( $mi_3$ , poi  $mi_2$ ); rimarrà in basso per le miss. 47-54 e per le relative ripetizioni; ritornerà in alto a mis. 55 ( $sol_4$ ), e si sposterà infine all'ottava inferiore per l'ultima eco (mis. 68:  $re_2$ ).

Questa interpretazione non richiede alcun cambio di registrazione, ed è possibile su qualsiasi organo di 16 o di 12 piedi (anche senza ance e senza registri spezzati) di epoca frescobaldiana. Nel caso di strumenti di 12 piedi, ossia con inizio reale della tastiera dal  $fa_{-1}$ , è chiaro che il  $re_1$  del pedale delle miss. 19-26 e il successivo  $re_2$  della tastiera (mis. 30 sgg.) corrisponderanno al medesimo tasto della tastiera ( $re_1$ ). Proprio dall'omofonia delle due note e dall'evidente opportunità di separarle con una pausa di sufficiente lunghezza dipenderà, se non ci inganniamo, l'interruzione - prevista da Frescobaldi, che doveva avere in mente la soluzione da noi proposta o una simile - della nota del pedale alla fine della mis. 26, interruzione per la quale Darbellay, nella prefazione alla sua edizione del *Primo libro di toccate*, non sa dare alcuna spiegazione: "Nel *Capriccio pastorale* nessuna ragione apparente sembra giustificare la scomparsa del pedale di Re (iniziate alla misura 19) alla misura 27; riteniamo consigliabile conservarlo sino alla misura 32" (p. IX). Eseguendo il *Capriccio* nel modo anzidetto con organi di 12 piedi, un simile prolungamento del *re* del pedale fino alla mis. 32 andrà certamente evitato (esso renderebbe addirittura impossibile l'ingresso del successivo *re* della sinistra sul secondo tempo della mis. 30), e si rispetterà scrupolosamente la pausa prevista da Frescobaldi dalla mis. 27. Ciò non esclude, anzi implica, che laddove si adottino altre soluzioni, non meno plausibili e non meno "frescobaldiane", si possa anche procedere prolungando, secondo il consiglio di Darbellay, il *re* del pedale, forse addirittura fino a metà della mis. 33, ossia fino al termine della 'grande casella' di cui si è parlato sopra trattando del mutamento di metro che interviene in quel punto cruciale<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Le indicazioni di altezza riportate fra parentesi si riferiscono tutte al  $do_{-1}$ .

<sup>27</sup> Non si sorprenda il lettore per la apparente facilità con cui, nel formulare ipotesi sull'esecuzione del *Capriccio*, ci si permette di intervenire sulle note stesse (in questo caso limitatamente alla durata) che Frescobaldi ci ha tramandato con il testo a stampa. Dopo avere scrupolosamente controllato il testo sulla stampa originale, proponendo anche, ove necessario, rettifiche sulla base di rigorosi criteri filologici, nell'esecuzione ci si potrà poi anche allontanare dal testo critico tanto faticosamente raggiunto, senza per questo necessariamente tradirlo o svisarlo, ma anzi paradossalmente conseguendo - nella misura in cui gli interventi siano appropriati e conformi alle consuetudini stilistiche ed esecutive dell'autore e dell'epoca - una autenticità ancor più sostanziale e profonda. In generale il rispetto del testo inteso come qualcosa di sacro e di intoccabile, non corrisponde alla prassi cinque- e seicentesca, ma alle consuetudini della musica tardo-romantica. Nel *Capriccio fatto sopra la Pastorale* sarà anche possibile, o addirittura raccomandabile, aggiungere qualche sobria diminuzione o qualche piccolo ornamento nelle 'risposte' della mano destra, laddove una ripetizione fedele delle note - quantunque timbricamente variata - potrebbe ingenerare monotonia. Ma questi piccoli interventi dovranno esser fatti con gusto, con misura e con proprietà stilistica.

Con un organo antico dotato di tastiera di 45 tasti (da do<sub>1</sub> a do<sub>5</sub>, con prima ottava corta) e di pedaliera semplicemente collegata alla tastiera<sup>28</sup>, è possibile eseguire il *Capriccio* con il solo Principale, senza alcun mutamento di registrazione e senza, naturalmente, alcuno spostamento d'ottava della destra. Più difficile sarà creare, laddove previsto<sup>29</sup>, gli effetti d'eco, dovendosi ripetere le stesse note (a prescindere dalle eventuali diminuzioni) per mezzo degli stessi tasti e con lo stesso registro; gli echi verranno in parte illusivamente prodotti mediante le risorse del tocco<sup>30</sup>, in parte semplicemente fatti immaginare all'ascoltatore creandone in lui l'attesa<sup>31</sup>.

In un organo antico con tastiera di 45 tasti (o più ampia ma senza contro-ottava) che disponga di un registro ad ancia del tipo del regale, sarà possibile eseguire l'intero *Capriccio* con questo registro, senza alcun mutamento di registrazione<sup>32</sup>. La pedaliera sarà normalmente, in un organo antico italiano, costantemente collegata alla tastiera<sup>33</sup>; conseguentemente le lunghe note del pedale non potranno essere eseguite *piano* e con un registro ad anima di 8 piedi, ma saranno rese anch'esse con il timbro aspro e ruvido del regale, con effetto assai vicino a quello dei 'bordoni' (canne prive di fori) della zampogna. Nelle misure iniziali del *Capriccio* si sentirà allora la riproduzione stilizzata del suono di una zampogna dotata di due '*chanters*' e non di uno, ma di due 'bordoni'. Se infatti

---

<sup>28</sup> Caso molto frequente: si pensi ai numerosi piccoli strumenti sei- e settecenteschi ancora esistenti in territorio italiano. A titolo puramente esemplificativo ci piace ricordare, fra gli strumenti restaurati del modenese, il 'positivo' seicentesco della parrocchiale di San Donnino della Nizzola (Giovanni Paolo Colonna 1687; restaurato da Paolo Tollari nel 1987) e quello settecentesco della parrocchiale di San Pancrazio (Giovanni Domenico Traeri 1721; restaurato da Tamburini nel 1976): entrambi con tastiera di 45 tasti e piccola pedaliera a leggio (rispettivamente di 14 tasti, do<sub>1</sub> - fa<sub>2</sub>, e di 13 tasti, do<sub>1</sub> - mi<sub>2</sub>) semplicemente collegata alla tastiera. Per maggiori particolari sul primo strumento, si veda l'articolo dal titolo *Un organo estense. Il positivo di G. P. Colonna (1687) della parrocchiale di S. Donnino Nizzola (Modena)*, di CARLO GIOVANNINI e PAOLO TOLLARI, con appendice di OSCAR MISCHIATI (*Un positivo estense di G. P. Colonna nella chiesa dei Romiti a Forlì*), in "L'Organo" XXIV (1986), pp. 101-125; per l'organo di San Pancrazio, si veda il volume di CARLO GIOVANNINI e PAOLO TOLLARI, *Antichi organi italiani. La provincia di Modena*, Modena 1991, Franco Cosimo Panini, pp. 541-542. Laddove vi siano registri autonomi per la pedaliera (frequente è in organi italiani anche di non grandi dimensioni, specialmente settecenteschi, la presenza di un registro di Contrabbassi di legno), essi andranno - per le musiche di Frescobaldi - possibilmente esclusi se di epoca posteriore a quella frescobaldiana (si è già citato il caso dei Contrabbassi dell'organo di San Giuseppe a Brescia), a meno che il timbro dei Contrabbassi sia tale da giustificare l'uso per simulare - in determinati casi - il suono delle canne gravi di Principale della contro-ottava degli organi più grandi di epoca frescobaldiana o anteriore.

<sup>29</sup> Per la mano destra, segnatamente alle misure 1-2, 2-4, 4-10, 10-15, 34-36, 41-46, 66-69. Si potrebbero ricercare effetti d'eco anche per la sinistra, alle miss. 47-50 e 51-53.

<sup>30</sup> Nell'organo, come nel clavicembalo, si può dare l'illusione di una nota accentata, abbreviando la nota che la precede. Inoltre, prolungando o abbreviando la durata di una nota o delle singole note di una frase, è possibile dare la sensazione di una intensificazione o rispettivamente di un'attenuazione dinamica. Più difficilmente definibile è l'influenza che ha, negli organi a trasmissione meccanica, la maniera di toccare il tasto, e in particolare la velocità d'abbassamento (o di rilascio) del tasto, sul transitorio d'attacco (o, rispettivamente, d'estinzione).

<sup>31</sup> Per esempio, dilatando la pausa fra la 'proposta' e la 'risposta', come se tale pausa fosse necessaria per muovere un registro; o con impercettibili, subliminari scarti agogici, che non è possibile precisare ulteriormente perché in gran parte al di fuori della consapevolezza o del controllo cosciente dello stesso esecutore.

<sup>32</sup> A un'esecuzione del *Capriccio* con il registro del regale pensano sia RENATO LUNELLI, *L'arte organaria del Rinascimento in Roma* cit., p. 95, sia SANDRO DALLA LIBERA, *L'organo*, Milano 1956, Ricordi ("Gli strumenti"), p. 89.

<sup>33</sup> Come esempio di strumento cinquecentesco con un registro ad ancia del tipo del regale e con pedaliera costantemente collegata alla tastiera, deve essere nuovamente citato l'organo della basilica di San Martino a Bologna, opera di Giovanni Cipri, il quale lo costruì nel 1556, e nel 1557 vi aggiunse "le cornamuse, over corneti", verisimilmente un registro ad ancia a tuba raccorciata, purtroppo non pervenuto fino a noi: cfr. O. MISCHIATI, *L'organo della basilica di San Martino* cit., in particolare pp. 217, 220, 234. Sulla pedaliera cfr. p. 231. Si tratta di un grande strumento con tastiera di 57 tasti (do<sub>1</sub> - do<sub>5</sub>; prima ottava corta): p. 231. Come esempio di strumento senza contro-ottava dotato di un registro ad ancia simile al regale, si può citare l'organo settecentesco della parrocchiale di Torri del Benaco (Angelo Bonatti 1744; restaurato da Alfredo Piccinelli di Padova nel 1981-82), con tastiera di 50 tasti (do<sub>1</sub> - fa<sub>5</sub>; prima ottava corta) e con un *Brustwerk* contenente un registro di Tromboncini (bassi, do<sub>1</sub> - do<sub>3</sub>; soprani, re<sub>3</sub> - fa<sub>5</sub>) con tube di cartone (*Brustwerk* e Tromboncini sono stati ricostruiti, nel corso del restauro, sul modello del *Brustwerk* e del Regale dell'organo di San Tommaso Cantuariense a Verona, Giuseppe Bonatti 1716). Anche l'organo di Torri del Benaco ha una pedaliera (a leggio e di 14 tasti: do<sub>1</sub> - fa<sub>2</sub>, con ottava corta; ricostruita nel corso del restauro) costantemente collegata alla tastiera.

nelle prime quattro misure il basso ha quel lungo  $sol_1$  affidato ai "pedali", il tenore ha un  $sol_2$  più volte ripetuto, che potrebbe essere anch'esso realizzato, contrariamente alla grafia dell'edizione a stampa, come un'unica lunga nota<sup>34</sup>.

Il problema dell'eventuale fusione di note che la stampa frescobaldiana presenta come ripetute si ripropone anche altrove nel corso del brano: per i  $sol_3$  del soprano alle miss. 5-9, per i  $sol_2$  del tenore alle miss. 9-15, per i  $re_3$  del tenore alle miss. 18-24 e 25-29, per i  $re_2$  del basso alle miss. 30-33, per i  $la_3$  del soprano alle miss. 33-34, per i  $la_2$  del tenore alle miss. 33-36 e 37-50, per i  $la_3$  del soprano alle miss. 51-54, per i  $sol_2$  del basso alle miss. 55-57, per i  $sol_3$  del soprano alla mis. 61, per i  $sol_2$  del tenore alle miss. 62-65, 65-66 e 66-69.

In ciascuno di questi casi, l'antica stampa ci presenta stranamente delle note unisono distinte dove si potrebbe anche legittimamente prevedere - in un'esecuzione del *Capriccio* all'organo - un'unica lunga nota; mentre le lunghe note affidate ai "pedali" (miss. 1 sgg.; 19 sgg.; 41 sgg.; 66 sgg.) sono riportate scrupolosamente corredate di tutte le legature necessarie, tranne che in tre punti (miss. 45-46, 66-67 e 69) dove esse non compaiono o per una svista dell'incisore o perché tralasciate già nell'autografo frescobaldiano che gli stava dinanzi<sup>35</sup>. La stranezza si spiega ove si provi a eseguire il *Capriccio* con un cembalo o altro strumento "da penna", con o senza pedaliera per le lunghe note gravi<sup>36</sup>. Si noterà come la ripercussione delle predette note unisono affidate al manuale abbia primariamente lo scopo di "non lasciar vòto l'istromento"<sup>37</sup>; secondariamente e contestualmente, essa assolverà anche una funzione di chiarificazione metrica o ritmica<sup>38</sup>. L'uso, in un brano di inequivocabile destinazione organistica, di una scrittura di tipo cembalistico non è sorprendente se si considera che il cembalo, come strumento domestico, era certamente quello di cui Frescobaldi e gli altri organisti-compositori dell'epoca si servivano per comporre anche i brani organistici; senza dire che nella notazione di quei brani la cui destinazione era fin dall'inizio promiscua (organistica e cembalistica), si privilegiavano non di rado le soluzioni esecutive cembalistiche, donde l'abitudine degli organisti dell'epoca a vedere sul leggio dell'organo composizioni redatte in grafia cembalistica, sia che nell'esecuzione ci si allontanasse qua e là dalla lettera del testo per recuperare le soluzioni propriamente organistiche, sia che si preferisse conservare, parzialmente o totalmente, le prestigiose e spesso più espressive locuzioni cembalistiche<sup>39</sup>.

---

<sup>34</sup> A una soluzione di questo tipo pensa S. DALLA LIBERA, *op. cit.*, come appare dall'esempio musicale riportato a p. 89, contenente le misure iniziali del *Capriccio*: discutibile ci pare - oltre alla normalizzazione del tempo (divenuto un moderno 6/8) e del tono (identificato *tout court* con il nostro *sol* maggiore: si veda il diesis in chiave) - l'interpolazione di un  $re_3$  al soprano dopo la terza nota della mis. 2 per fare la ripetizione.

<sup>35</sup> Nell'edizione del *Primo libro di toccate* curata da Darbellay, compare la legatura tratteggiata solo nel primo dei tre casi (miss. 45-46); non esiteremmo a metterla anche nel secondo (miss. 66-67) e nel terzo caso (mis. 69), così come a mis. 69 sostituiremmo alla semibreve del pedale erronea che si legge nell'antica stampa, la corretta minima (senza punto, come a mis. 46), segnalando - beninteso - al lettore l'intervento. Un'altra legatura tratteggiata collocheremmo senz'altro a mis. 15 fra i due  $sol_2$  del tenore, parallela a quella che nella stampa originale congiunge i due  $si_1$  del basso. In tutti gli altri punti ci pare che il testo presentato da Darbellay non possa essere corredato di legature supplementari tratteggiate, a meno di intenderle - diversamente dalle precedenti - come meri suggerimenti esecutivi.

<sup>36</sup> Non di rado in Italia cembali, spinette e virginali erano dotati di pedaliera collegata alla tastiera: cfr. L. F. TAGLIAVINI, *L'arte di "non lasciar vuoto lo strumento"*. *Appunti sulla prassi cembalistica italiana nel Cinque- e Seicento*, in "Rivista Italiana di Musicologia" X (1975), pp. 360-378; in particolare p. 361, n. 2.

<sup>37</sup> L'espressione, usata da Frescobaldi negli avvertimenti "Al lettore" premessi al *Primo libro di toccate*, compare a partire dalla seconda edizione dell'opera (1615-1616).

<sup>38</sup> Si può notare, a questo proposito, come in un certo numero di casi le suddette note unisono ribattute siano introdotte sul battere e si prolunghino sul levare, così da sottolineare la successione regolare dei *tactus*: si vedano i  $sol_3$  del soprano alle miss. 5-9, i  $sol_2$  del tenore alle miss. 9-15, i  $re_3$  del tenore alle miss. 18-24 e 25-29 (unica deviazione la legatura fra mis. 26 e mis. 27), i  $la_3$  del soprano alle miss. 33-34, i  $la_2$  del tenore alle miss. 46-50, i  $la_3$  del soprano alle miss. 51-54, i  $sol_3$  del soprano alla mis. 61, i  $sol_2$  del tenore alle miss. 66-69.

<sup>39</sup> La prassi di ripercuotere un ritardo armonico dissonante insieme con le note dell'accordo - ripercussione consigliata da Frescobaldi "per non lasciar vòto l'istromento" e sovente segnalata anche graficamente mediante la soppressione dell'arco di legatura - nasce evidentemente sul cembalo e ha come sua prima ragion d'essere la

Queste due possibilità esecutive sussistono dunque anche per il *Capriccio fatto sopra la Pastorale*, e la scelta relativa spetta evidentemente all'interprete, che si guarderà dall'introdurre legature dove la ripercussione, graficamente indicata, di una nota abbia una rilevanza fraseologica<sup>40</sup>, o dove egli giudicherà che da un'eventuale fusione di due o più note unisone la pagina ne risulterebbe impoverita di essenziali informazioni metrico-ritmiche. La sonorità di un registro ad ancia, così vicina a quella della zampogna, lo indurrà probabilmente a un maggior numero di siffatte fusioni, mentre il timbro di un registro labiale di 8 piedi, più vicino a quello del cembalo, gli potrebbe forse suggerire una più letterale osservanza del testo dell'antica stampa<sup>41</sup>.

---

brevità dei suoni dello strumento a corde pizzicate; nondimeno dovette essere presto adottata anche dagli organisti per il suggestivo effetto espressivo che anche sull'organo una tale ripercussione era capace di creare; e come esempio dell'estensione di questo stilema alla prassi organistica, andranno interpretati i numerosi casi di ritardi ripercossi (privi di arco di legatura) contenuti nelle organistiche *Toccate terza e quarta da sonarsi alla levatione* incluse nel *Secondo libro di toccate* di Frescobaldi (Roma 1627, Nicolò Borbone; riedito nel 1637): cfr. L. F. TAGLIAVINI, *L'arte di "non lasciar vuoto lo strumento"* cit., in particolare pp. 362-365 e nota 14. Analogamente l'arpeggio, congeniale agli strumenti a corde pizzicate, poteva essere impiegato anche all'organo, come risulta da alcune antiche testimonianze: cfr. L. F. TAGLIAVINI, *op. cit.*, p. 375.

<sup>40</sup> Per esempio, andrà comunque sciolto il sol<sub>3</sub> di mis. 7 da quello seguente.

<sup>41</sup> Anche in una esecuzione al cembalo sarebbero certo stati legati i due bicordi sol<sub>2</sub>/si<sub>2</sub> che stanno rispettivamente prima e dopo il segno di ripetizione a mis. 4; qui la mancanza grafica delle legature dipenderà dal fatto che il primo bicordo ne doveva essere sprovvisto 'la prima volta', prima di fare la ripetizione.

## Bergamasca

La *Bergamasca* sta, al pari del *Capri[c]cio sopra la Girolme[t]ta*, nei *Fiori musicali*, pubblicati a Venezia dall'editore Alessandro Vincenti nel 1635 con il titolo e le altre indicazioni seguenti<sup>42</sup>:

FIORI MUSICALI / DI / DIVERSE COMPOSITIONI / TOCCATE, KIRIE, CANZONI / CAPRICCI, E RECERCARI / IN PARTITURA A QUATTRO / UTILI PER SONATORI / AUTORE / GIROLAMO FRESCOBALDI / ORGANISTA DI SAN PIETRO / DI ROMA. / OPERA DUODECIMA. / CON PRIVILEGIO. / [stemma del cardinale Antonio Barberini] / IN VENETIA, / Appresso Alessandro Vincenti. M D C XXXV.

*Bergamasca* e *Capriccio sopra la Girolmetta* sono le ultime due composizioni della raccolta, ove figurano rispettivamente alle pp. 89-96 e alle pp. 96-103. Ben nota e spesso citata è l'annotazione frescobaldiana figurante a p. 89 in alto, sopra il primo pentagramma: "Chi questa Bergamasca sonarà non pocho Imparerà<sup>43</sup>"; che sembra riferirsi agli aspetti di tecnica compositiva, e non semplicemente alle difficoltà di lettura, diteggiatura ed esecuzione. Sopra il secondo pentagramma, con le note iniziali affidate al contralto, sta l'indicazione "Bergamasca", che definisce e rende riconoscibile - nel momento in cui compare per la prima volta - la celebre melodia popolare che sta alla base dell'intera composizione. Su melodie popolari infatti, come è noto, si basano tanto la *Bergamasca* quanto il *Capriccio sopra la Girolmetta*, che non costituiscono, come qualcuno ha pensato<sup>44</sup>, i brani conclusivi della *Messa della Madonna* (con funzione dunque analoga a quella della *Canzon post il Comune* e della *Canzon quarti Toni Dopo il post Comune* che concludono rispettivamente la *Messa della Domenica* e la *Messa degli Apostoli*), bensì piuttosto una libera appendice ai *Fiori musicali*<sup>45</sup>; senza con ciò escludere che le due composizioni - a cui soltanto si può riferire la denominazione di "capricci" contenuta nel titolo della raccolta - potessero essere anch'esse destinate, malgrado la profanità dei temi<sup>46</sup>, a un impiego liturgico, e nella liturgia assolvere una funzione 'distensiva' analoga a quella delle 'canzoni' della raccolta, forse al momento del 'graduale' ("dopo l'epistola") o durante la comunione<sup>47</sup>.

Molte sono, come è noto, le composizioni a noi pervenute, vocali o strumentali, definite "bergamasche", fin dal sec. XVI<sup>48</sup>; e sarebbe lungo ricercare analogie e differenze fra le numerose versioni a noi note della celebre melodia popolare.

<sup>42</sup> Si veda OSCAR MISCHIATI, *Catalogo* cit., pp. 58-59 nel vol. edito da Marsilio, o pp. 42-47 in "L'Organo" XXI (1983).

<sup>43</sup> Grafia originale, ad eccezione dei due accenti da noi aggiunti. In quel "sonarà" si può ravvisare una forma di futuro normale, a quell'epoca, in Emilia e più in generale nell'Italia settentrionale, e neppure sconosciuta in Toscana, ove era tipica della parlata senese, differenziandosi in ciò dalla fiorentina che prediligeva il tipo "sonerà". Sulla questione cfr. GERHARD ROHLFS, *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, Bern 1949 e 1954, A. Francke; traduzione italiana riveduta e aggiornata dall'autore: *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino 1966, 1968 e 1969, Giulio Einaudi, paragrafi 139, 140, 587, 588.

<sup>44</sup> Cfr. URSULA KIRKENDALE, *The Source for Bach's Musical Offering: The Institutio oratoria of Quintilian*, in "Journal of the American Musicological Society" XXXIII (1980), pp. 88-141, in particolare p. 130; LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino 1982, EDT (*Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia*, IV), p. 114; CLAUDIO GALLICO, *Girolamo Frescobaldi. L'affetto, l'ordito, le metamorfosi*, Firenze 1986, G. C. Sansoni, p. 145.

<sup>45</sup> L. F. TAGLIAVINI, *Varia Frescobaldiana* cit. (v. nota 14), p. 120.

<sup>46</sup> Profano, d'altra parte, era anche il tema della *Canzon dopo l'epistola* ("Dopo la pistola") della *Messa della Madonna*: la celebre allemanda "*Bruynsmedelijck*", detta anche *Bassa fiammenga*; e più in generale profana era intrinsecamente, per la sua origine, la forma della 'canzone'. Sulla questione si veda L. F. TAGLIAVINI, articolo cit., p. 117.

<sup>47</sup> Per il significato delle espressioni frescobaldiane "post il Comune" e "Dopo il post Comune", da intendersi come sinonime, si veda L. F. TAGLIAVINI, articolo cit., p. 111.

<sup>48</sup> Alcune sono citate da C. GALLICO, *op. cit.*, pp. 157-158; segnaliamo un errore di stampa: per l'*Intavolatura di liuto* di Giulio Cesare Barbetta, citata alla nota 37, si deve leggere 1585<sup>1</sup>, e non 1565<sup>1</sup>. Numerose "bergamasche" (o serie

Alla base dell'elaborazione di Frescobaldi sta una melodia di quattro misure - sostanzialmente la stessa poi utilizzata da Bernardo Pasquini<sup>49</sup> -, divisibile in due *cola* (A e B) e in ciascuno di questi sorretta da un medesimo basso (C) riconducibile a quattro note (tonica, sottodominante, dominante, tonica); oltre alla melodia e al basso spicca, in Frescobaldi, un ulteriore elemento (D) frequentemente impiegato come contrappunto di B.

Questi gli elementi basilari su cui si fonda la *Bergamasca* di Frescobaldi, articolata in sette sezioni; e lo studioso potrà a suo piacere individuare nel testo della composizione frescobaldiana le diverse entrate e le molteplici modificazioni e combinazioni dei quattro elementi, come pure gli ulteriori contrappunti, alcuni dei quali cromatici, che nelle diverse sezioni s'accompagnano alla melodia popolare. Viene spontaneo il confronto con il basso del *Ruggiero*<sup>50</sup>.

di variazioni sulla "bergamasca") per tastiera segnala WILLI APEL, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, Bärenreiter, che preferiamo leggere nella successiva versione inglese riveduta e corretta, dal titolo *The History of Keyboard Music to 1700* translated and revised by HANS TISCHLER, Bloomington-London 1972, Indiana University Press (manchevole ci sembra la traduzione italiana a cura di PIERO NEONATO: *Storia della musica per organo e altri strumenti da tasto fino al 1700*, Firenze 1985, Sansoni; condotta sulla prima versione in lingua tedesca del libro di Apel). Le più antiche formulazioni per tastiera segnalate nella *History* di Apel sono quelle di Giles Farnaby (p. 303) e di John Bull (p. 309). Per il resto ci limitiamo a segnalare che la *Bergamasca* con nove variazioni attribuita a Jan Pieterszoon Sweelinck (Apel, p. 797, nota 1) è opera spuria e come tale esclusa dalla nuova edizione delle opere di SWEELINCK, *Opera omnia. Editio altera quam edendam curavit Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Vol. I, *The Instrumental Works* edited by GUSTAV LEONHARDT, ALFONS ANNEGARN, FRITS NOSKE, Amsterdam 1968: cfr. Fasc. III, *Keyboard Works [Settings of Secular Melodies and Dances] - Works for Lute* edited by F. NOSKE, p. XI. Altre "bergamasche" strumentali sono rintracciabili consultando CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, [vol. I], Firenze 1952, Olschki, e *Volume secondo di aggiunte e correzioni con nuovi indici*, Firenze 1968, Olschki (d'ora in poi Sartori): Lodovico Viadana (1610a), Salomone Rossi (1622b; ristampa 1642f), Marco Uccellini (1642a), Giovanni Battista Fasolo (1645d), Gasparo Zannetti (1645e), Giuseppe Giamberti (1657c; ristampa 1664c); composizioni non citate nella *History* di Apel, ad eccezione di quella di Fasolo (p. 496).

<sup>49</sup> Il compositore toscano utilizzò tre volte la melodia della *Bergamasca* come tema per variazioni. Si veda B. PASQUINI, *Collected Works for Keyboard* Edited by MAURICE BROOKS HAYNES, 7 voll., American Institute of Musicology 1964, 1967 e 1968 ("Corpus of Early Keyboard Music", 5): nel vol. IV (1967) di questa edizione, purtroppo assai scorretta, figura una prima *Bergamasca* (8 partite nel tono maggiore di *sol*) alle pp. 38-40 (n. 63), una seconda serie di *Partite di Bergamasca* (24 partite nel tono maggiore di *do*) alle pp. 41-47 (n. 64), e delle *Partite del saltarello* (utilizzanti cioè la variante in tempo ternario della *Bergamasca*; 17 partite nel tono maggiore di *sol*) alle pp. 48-52 (n. 65). La configurazione originaria della melodia appare evidente nelle prime quattro misure della prima delle tre serie di variazioni (p. 38).

<sup>50</sup> Sulla particolare struttura di questo celebre basso, costituito da due serie di undici note e originariamente destinato a sorreggere improvvisazioni poetico-canore in ottava rima, si veda L. F. TAGLIAVINI, articolo cit., pp. 118-120. Un confronto fra i motivi della *Bergamasca* frescobaldiana e quelli del basso del *Ruggiero* è stato fatto, con qualche differenza nei particolari, da C. GALLICO, *op. cit.*, pp. 90 e 158-159.

Emerge l'analogia del basso di *Bergamasca* (C) con il primo *colon* del *Ruggiero* (analogia che nella *Bergamasca* frescobaldiana è accentuata dalla frequente presenza di tre *sol* iniziali al posto dei due riportati nell'esempio musicale), e l'affinità fra l'elemento A della *Bergamasca* e il terzo *colon* del *Ruggiero*<sup>51</sup>, e fra l'elemento B della *Bergamasca* e il secondo *colon* del *Ruggiero*.

L'esecutore leggerà la *Bergamasca* frescobaldiana nell'edizione curata da Pierre Pidoux<sup>52</sup>, il cui testo, abbastanza corretto e sostanzialmente fedele all'originale<sup>53</sup>, abbisogna di una sola importante correzione. A mis. 113 (mis. 6 dell'ultima sezione, p. 65) il curatore ha aggiunto, al soprano, un *sol*<sub>3</sub> semiminima, in una 'casella' in cui il soprano nell'edizione originale (p. 96) non ha alcuna nota né alcuna pausa. Siamo convinti che si debba invece aggiungere un *si*<sub>3</sub> minima, seguito da pausa di minima. Che il 'custos' alla fine della riga precedente nell'edizione originale (p. 95) indichi un *sol*<sub>3</sub>, è a nostro avviso assolutamente insignificante: tale 'custos' non fa che rispecchiare la prima nota effettivamente stampata nell'edizione originale dopo la lacuna e le due pause immediatamente seguenti (nell'edizione moderna il *sol*<sub>3</sub> cromia di mis. 114). Ma un *sol*<sub>3</sub> a mis. 113 lascerebbe 'incompleta' (priva di terza) la triade, cosa che sul tempo forte non avviene mai in tutto il resto del brano (almeno quando è presente la quinta<sup>54</sup>); così come non avviene mai che sia semiminima l'ultima nota in battere di una voce prima che questa taccia. L'integrazione di una minima è anche meno onerosa filologicamente, presupponendo la caduta di due segni (minima e pausa di minima) anziché di tre (semiminima, pausa di semiminima e pausa di minima).

Tutti condivisibili ci paiono gli accidenti nell'edizione di Pidoux stampati in piccolo sopra o sotto le note (alterazioni 'consigliate'); ma bisogna aggiungere un diesis 'consigliato' (non figurante nell'edizione originale di Frescobaldi) sul *fa*<sub>2</sub> iniziale del tenore a mis. 114 (settima misura dell'ultima sezione).

In generale le note della melodia (A e B), del basso (C) e del contrappunto D richiederanno un'esecuzione non-legata, tranne che per le due semiminime ascendenti di D, che potranno essere legate fra loro o quasi-legate<sup>55</sup>; l'esecutore avrà cura di identificare le diverse apparizioni dei vari motivi nelle quattro voci per riservare ad essi un analogo trattamento<sup>56</sup>. Tuttavia qualche piccola

---

<sup>51</sup> Talvolta, specie nella sezione finale della *Bergamasca* di Frescobaldi, la nota iniziale di A appare triplicata anziché raddoppiata. Si immagini inoltre di includere nel terzo *colon* del *Ruggiero* anche la nota iniziale del quarto (*si*<sub>1</sub> nell'esempio musicale), e la affinità con l'elemento A della *Bergamasca* apparirà ancor più evidente.

<sup>52</sup> G. FRESCOBALDI, *Orgel- und Klavierwerke. Gesamtausgabe nach dem Urtext* herausgegeben von PIERRE PIDOUX, V, *Fiori musicali 1635*, Kassel 1954, Bärenreiter, pp. 61-65. Nell'edizione delle *Opere complete* di Frescobaldi, in corso di stampa, i *Fiori musicali* non sono stati ancora pubblicati.

<sup>53</sup> Nella sezione in 6/4 (p. 62) è stata giustamente corretta - ma senza alcuna segnalazione al lettore - una nota erronea dell'edizione originale (mis. 30, soprano, prima nota: *si*<sub>3</sub> nell'originale, corretto in *la*<sub>3</sub>); è stato inoltre aggiunto tacitamente (senza parentesi quadrate) un certo numero di pause di semiminima mancanti nell'originale (per esempio quella del tenore a mis. 20);, mentre sarebbe stato a nostro avviso preferibile rispettare la grafia dell'edizione originale (l'uso sistematico della semplice pausa di minima, senza punto, per l'equivalente di tre semiminime di 6/4, si spiega considerando il metro binario sottinteso cui la proporzione 6/4 fa riferimento); fra parentesi quadrate avremmo inoltre aggiunto altri due segni mancanti: la pausa di mis. 23 (basso) e il punto dopo il *do*<sub>3</sub> del contralto a mis. 30. Nella quarta sezione (mis. 54 sgg.) avremmo rispettato la grafia dell'originale sia nelle semiminime isolate, scritte come note bianche con asta e uncino, sia nei frequenti annerimenti, sia nelle numerose semibreve 'perfette' (senza punto, equivalenti a tre minime); senza punto si sarebbero dovute scrivere anche le brevi di mis. 86 (equivalenti a due semibreve 'perfette', e cioè a sei minime). Nella sesta sezione (mis. 100 sgg.) avremmo raggruppato le crome non già a tre a tre, ma a sei a sei (nell'edizione originale esse appaiono ovviamente tutte staccate, ciascuna cioè con il proprio uncino, trattandosi di una stampa con caratteri mobili), e correato ogni gruppo di sei crome di un unico 3 al centro, secondo l'edizione originale (p. 95).

<sup>54</sup> A mis. 64 il *sol*<sub>3</sub> del soprano lascia 'incompleta' (priva di terza) la triade in battere, ma lì manca anche la quinta. Si veda come invece a mis. 120, essendo presente la quinta, il compositore abbia mutato in *si*<sub>3</sub> il "logico" *sol*<sub>3</sub> del motivo B (soprano) per non lasciare 'incompleta' la triade.

<sup>55</sup> Analogamente il *fa*<sub>3</sub> e il *mi*<sub>3</sub> di mis. 2 (terza e quarta nota di B, divenute semiminime) saranno legate fra loro o quasi-legate (ma staccate dalla nota seguente). Legate fra loro, ma staccate dalla nota successiva, saranno le crome di ciascuna delle coppie figuranti nella sezione iniziale.

<sup>56</sup> Starà attento a non legare, per esempio, il secondo *mi*<sub>3</sub> di mis. 1 al successivo *re*<sub>3</sub>, ma allora non dovrà legare alla nota successiva nemmeno il secondo *mi*<sub>4</sub> di mis. 3 (soprano), il secondo *la*<sub>2</sub> di mis. 6 (basso), il secondo *mi*<sub>3</sub> di mis. 8 (contralto), e così via.

incoerenza non guasta. Si può forse dire che l'esecutore ideale, sotto questo aspetto, è colui che raggiunge un felice equilibrio fra controllo e spontaneità, evitando tanto l'eccesso di attenzione quanto la sbadataggine.

Le successioni di crome della terza sezione (mis. 41 sgg.) e di semiminime della quarta (mis. 54 sgg.) andranno per lo più eseguite legate a due a due, e questa maniera esecutiva si avvantaggerà dell'applicazione intelligente ed elastica delle antiche diteggiature. Ecco un esempio di diteggiatura possibile per la successione di semiminime delle miss. 64-66 (mano sinistra)<sup>57</sup>.



Quanto al tempo, la sezione iniziale (miss. 1-17), con 'caselle' di una breve, e con la melodia della *Bergamasca* inizialmente imperniata sulle minime, richiede un *tactus* veloce paragonabile a quello delle analoghe sezioni iniziali con misura di breve di molti 'capricci' contenuti nel *Primo libro di capricci*<sup>58</sup>: indicativamente, 90 minime al minuto.

Più lento sarà il *tactus* della terza sezione (miss. 41-53), anch'essa - come la prima - in tempo C ma con uso regolare di crome (occasionale di semicrome) e con la melodia della *Bergamasca* stabilmente imperniata sulle semiminime<sup>59</sup>: indicativamente, 70 minime al minuto.

<sup>57</sup> Per una panoramica sulle antiche diteggiature si veda la *Parte quarta*, dedicata alla *Diteggiatura* e curata da ALDA BELLASICH e EMILIA FADINI, nel volume di A. BELLASICH, E. FADINI, S. LESCHIUTTA, M. LINDLEY, *Il clavicembalo. Organologia, accordatura, notazione, diteggiatura*, Torino 1984, EDT ("I manuali EDT/SidM", 1), pp.161-227. In materia di diteggiatura molto rigido è il trattato di GIROLAMO DIRUTA, *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna*, Venezia 1593, Giacomo Vincenti (*Sartori* 1593b; ristampe: *Sartori* 1597f, 1612c, 1625e); si veda la ristampa anastatica, comprendente anche la *Seconda parte del Transilvano* (*Sartori* 1609-1610; ristampa: 1622h), Bologna 1969, Forni ("Bibliotheca Musica Bononiensis", sez. II, n. 132), che, per la *Prima parte*, riproduce l'edizione del 1593. Il Diruta raccomanda anzitutto (c. 6) l'impiego delle "dita buone" (2 e 4) sulle "note buone", cioè quelle accentate (così definite perché normalmente consonanti), e delle "dita cattive" (1, 3 e 5) sulle "note cattive", cioè quelle disaccentate (così chiamate perché non di rado dissonanti, come note di passaggio, di volta o altro); mentre energicamente afferma che "errano quelli, che dicono poco rilevare con qual dito si pigli la nota buona, e cattiva", in realtà con ciò stesso ci informa che quest'ultima opinione doveva essere assai diffusa (né mancano positive testimonianze - anche coeve - di orientamenti su questo punto divergenti; cfr. A. BELLASICH, E. FADINI, *op. cit.*, p.179). Dopo aver illustrato le diteggiature per le scale ascendenti e discendenti (mano destra: 2343434 ascendendo, 4323232 discendendo; mano sinistra: 4323232 ascendendo, 2323234 - asimmetricamente - discendendo), il Diruta risponde a un'obiezione del suo interlocutore, che gli chiede, con riferimento alle diteggiature della sinistra, perché si debbano evitare le diteggiature 43212121 (ascendendo) e 2343434 (discendendo), "atteso che molti valent'huomini usano così fare" (c. 6v.). Diruta risponde che la prima diteggiatura potrebbe tutt'al più essere usata in scale ascendenti senza tasti neri, e che va comunque evitata per le scale con *si bemolle* perché in tal caso essa comporterebbe l'uso del pollice sul tasto nero; quanto alla seconda diteggiatura, essa è sconsigliabile "perche nel quarto dito della mano sinistra non vi è quella forza à un gran pezzo, che è nel quarto della destra" (c. 6v.). In realtà, contro le intenzioni del Diruta, questo passo è di per sé una chiara testimonianza del largo uso anche delle due diteggiature condannate. La diteggiatura da noi proposta nell'esempio musicale potrebbe infine rappresentare un bell'esempio di libera commistione di elementi riconducibili ai precetti del Diruta e di elementi (si veda in particolare la scala discendente che comincia dal do<sub>3</sub>) risalenti ad altre teorizzazioni. È chiaro - lo affermano la Bellasich e la Fadini (*op. cit.*, p. 179) a proposito delle diteggiature del tardo Cinquecento e del primo Seicento - che nessun insegnamento, nessuna regola va presa "alla lettera o comunque con dogmatico rigore. Importante è coglierne e tener fermo il comune denominatore, per cui in tutte le diteggiature dell'epoca prevale l'articolazione delle note a coppie e una pronuncia breve, chiara ed estremamente varia dei singoli passaggi".

<sup>58</sup> Si vedano, nella citata edizione a cura di E. Darbellay (v. nota 7), le sezioni iniziali dei capricci I, II, III, IV, V e XII, e i valori metronomici suggeriti per esse (p. XXXIII).

<sup>59</sup> Le barre di divisione sono poste irregolarmente, ora a distanza di breve - come nella prima sezione -, ora a distanza di semibreve. Sulla questione della variabilità del *tactus* nel metro binario, si veda, nella introduzione all'edizione del *Primo libro di capricci* di Frescobaldi curata da E. Darbellay, la sezione dedicata a "L'esecuzione", pp. XVII-XXX, e in particolare le pp. XXV-XXVIII.

La seconda sezione (miss. 18-40) adotta la proporzione 6/4, che si riferisce, generalmente parlando, al *tactus* eguale (binario) di un C precedente o seguente o implicito: le 6 semiminime di ciascuna 'casella' di una sezione in 6/4 occupano la stessa durata di 4 semiminime della sezione di riferimento in C; le 'caselle' del 6/4 si possono scomporre in due piccoli gruppi ternari (comprendenti tre semiminime); il *tactus* rimane eguale (binario), con un battere che cade sulla nota iniziale del primo di questi due gruppi ternari, e un levare che coincide con la nota iniziale del secondo gruppo. Nel caso della seconda sezione della *Bergamasca*, è chiaro che la proporzione 6/4 andrà agganciata non già al C precedente, ma a quello seguente (della terza sezione): dunque, 70 minime puntate al minuto.

La quarta sezione (miss. 54-86) adotta la 'tripla minore', segnalata dall'indicazione mensurale C-3, in cui il punto indica, tecnicamente, la 'prolazione maggiore': in altre parole, la ternarietà della semibreve<sup>60</sup>. Sembra chiaro che tale 'tripla minore' non esprime una proporzione fissa (*proportio sesquialtera*) né con il C della terza sezione, né con quello più rapido della sezione iniziale<sup>61</sup>, ma indica - conforme al senso dei già citati avvertimenti frescobaldiani premessi ai *Capricci* - un grado di velocità intermedio fra quello della 'tripla maggiore' (questa sì, proporzionata al C: dunque 105 semibreve - ossia 35 *tactus* - al minuto, se si fa riferimento al C della terza sezione) e quello della 'tripla volgare' (circa 60 *tactus* al minuto), a sua volta inferiore a quello di una mezza misura di 6/4 (70 minime puntate al minuto). Si può pensare, per questa 'tripla', a una velocità di 50 *tactus* (corrispondenti alle semibreve puntate dell'edizione di Pidoux) al minuto<sup>62</sup>.

Alla mis. 87 ritorna il tempo C, che governa non solo la quinta sezione (miss. 87-99), ma anche la sesta (miss. 100-107), brevissima, e la settima (miss. 108-123). La quinta sezione si ricollega alla terza - oltre che per il tempo C - anche per l'uso abbastanza frequente di crome, anche in quartine, per le rare semicrome (una coppia isolata a mis. 91) e per le semiminime a cui è affidata la melodia della *Bergamasca*: stessa velocità, dunque, della terza sezione: 70 minime al minuto<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> Nell'edizione originale, infatti, la notazione di questa sezione (pp. 92-93) appare caratterizzata da un uso normale di semibreve senza punto equivalenti a tre minime. Troviamo usata talvolta la semibreve puntata, a indicare l'equivalente di tre minime, perlopiù in passi in cui, ove fossero mancate le barre di divisione, l'assenza del punto avrebbe potuto creare ambiguità o incertezza: si tratta, in realtà, non del moderno 'punto di aumentazione', ma dell'arcaico 'punto di divisione', con funzione in certo senso paragonabile a quella di una barra di divisione. Si è già osservato (v. nota 53) come le frequenti semibreve 'perfette' di questa sezione compaiano tutte, nell'edizione di Pidoux, corredate di punto.

<sup>61</sup> Ne risulterebbero le velocità di 105 e rispettivamente 135 minime al minuto. Anche quest'ultima, sebbene coincida con il valore massimo fra quelli suggeriti da Darbellay per le sezioni in 'tripla minore' dei *Capricci* (v. nota 10), e con quello da noi proposto per la sezione iniziale del *Capriccio fatto sopra la Pastorale*, risulta troppo lenta.

<sup>62</sup> Ossia di 150 minime al minuto. Velocità insolitamente elevata per una 'tripla minore'. D'altra parte la 'tripla volgare' avrebbe suggerito un tempo ancor più mosso: come si è detto, di circa 60 *tactus* - ossia 180 semiminime - al minuto. Si deve inoltre tener presente che ove si volesse agganciare secondo una sorta di rapporto hemiolico il tempo di questa quarta sezione a quello della sezione precedente, istituendo un'equivalenza fra la semibreve binaria della quarta sezione e la minima della sezione precedente, ne scaturirebbe, per la sezione in 'tripla minore', una velocità di 140 minime - ossia 46 *tactus* - al minuto; le frequenti semiminime di questa sezione acquisterebbero così la stessa velocità delle numerose crome della sezione precedente, in cui peraltro - come si è già notato - ricorrono occasionalmente anche coppie di semicrome, mentre nessuna croma si trova nella sezione in 'tripla minore': si avrebbe insomma una sensazione di non-incremento, se non addirittura di ristagno del movimento. La velocità suggerita di 150 minime - o 50 *tactus* - al minuto, forzando con una lieve accelerazione il suddetto rapporto hemiolico, dà fin dallo stacco del tempo una sensazione di incremento del movimento e di rinnovato interesse. A conferma di ciò, si considerino inoltre le durate 'teoriche' in minuti secondi di ciascuna sezione (calcolabili dividendo il numero totale dei *tactus* di ciascuna sezione per il valore metronomico corrispondente e moltiplicando per 60); con la velocità consigliata di 50 *tactus* al minuto per la quarta sezione, si ottengono le seguenti durate: 44", 39", 36", 42", 36", 17", 36"; la durata teorica della quarta sezione (42") salirebbe a 45" ove si adottasse la predetta velocità di 140 minime al minuto (a 46" ove la velocità fosse di 135 minime al minuto), e diventerebbe con ciò superiore a quella di tutte le altre sezioni, e tanto maggiore di quella delle sezioni vicine, da sbilanciare i rapporti architettonici all'interno della composizione.

<sup>63</sup> Si osservi che la terza e la quinta sezione - simmetricamente disposte intorno a quella quarta sezione che funge da elemento centrale nello schema settenario della composizione - hanno lo stesso numero di *tactus* (21 semibreve), e conseguentemente - ove si adotti lo stesso valore metronomico - anche la stessa durata 'teorica'. La

Stessa velocità, anche, per la sesta e la settima sezione, che presentano la melodia della *Bergamasca* ancora imperniata sulle semiminime: una effettiva accelerazione del ritmo è tuttavia assicurata, nella sesta sezione, dalla presenza di continue terzine di crome<sup>64</sup>, e nella settima e ultima dalle ormai numerose coppie di semicrome, ancor più rapide di quelle. Nella sesta sezione le crome isolate (fa<sub>3</sub> del contralto a mis. 101, si<sub>2</sub> del tenore a mis. 102, ecc.) si eseguiranno esattamente come quelle rinvenibili nelle due sezioni contigue, evitando di assimilarle alle più rapide crome delle terzine<sup>65</sup>. Nella settima sezione potrà essere impiegato il pedale, semplicemente collegato alla tastiera, per sottolineare le ultime sette note del basso<sup>66</sup>.

Le diverse sezioni della *Bergamasca* dovranno essere timbricamente differenziate mediante opportuni cambi di registrazione. Fermo restando che la sezione finale si avvantaggerà della sonorità del 'ripieno', possibilmente limitato a poche file per non compromettere la perspicuità delle voci superiori (per esempio: Principale 8', Ottava 4', Quintadecima 2', Decimanona 1 1/3', Vigesimaseconda 1'), per le prime sei sezioni si potranno adottare diverse soluzioni, tenendo conto - beninteso - delle caratteristiche foniche e tecniche dell'organo italiano del primo Seicento, e anche dei consigli di registrazione contenuti nell'*Arte organica* di Costanzo Antegnati<sup>67</sup>.

La prima sezione può essere eseguita con Principale (8') e Ottava (4'); la seconda con Principale e Flauto in duodecima (2 2/3'); per la terza sezione si può aggiungere a questi due registri la Vigesimaseconda (1')<sup>68</sup>, oppure, se l'organo dispone del Flauto in quintadecima (2'), si può usare quest'ultimo registro insieme con il Principale; per la quarta sezione Principale, Ottava e Quintadecima; la quinta sezione riesce bene con il Flauto in ottava (4') solo, registrazione antegnadiana, o con la combinazione, anch'essa consigliata da Costanzo Antegnati, di Ottava e Flauto in ottava<sup>69</sup>; per la sesta sezione basterà aggiungere a questi due ultimi registri la

---

presenza, nella quinta sezione, di un motivo cromatico (miss. 87-88: le prime sette note del soprano), evidentemente derivato dall'elemento B della melodia della *Bergamasca*, potrebbe indurre l'organista inesperto a un'esecuzione troppo lenta di questa sezione e a un'impropria sottolineatura espressiva dei cromatismi: contro questa tentazione mettiamo risolutamente in guardia, non senza ricordare che in un simile errore incorse già Alfredo Casella, che nella sua edizione (ma sarebbe più corretto definirla "trascrizione") della *Bergamasca* frescobaldiana - in G. FRESCOBALDI, *Composizioni per organo e cembalo rivedute e trascritte in notazione moderna* a cura di A. CASELLA: *Correnti e balletti, Bergamasca, Capriccio pastorale*, Milano 1919, Istituto Editoriale Italiano ("I classici della musica italiana", serie I, quad. 45), pp. 11-19 - trascrisse questa sezione in un moderno tempo C e con le indicazioni "Andante molto moderato" e "mf espress[ivo] e legatissimo".

<sup>64</sup> La grafia dell'edizione originale, in cui, come si è accennato (v. nota 53), compare un unico 3 per ciascun gruppo di sei crome, indicherebbe propriamente delle terzine di semiminime, e non delle terzine di crome, che troviamo invece nei capricci VI (mis. 53 sgg.) e VII (miss. 96-97) del frescobaldiano *Primo libro di capricci*: per la questione, si vedano, nella introduzione alla più volte citata edizione del *Primo libro di capricci* curata da E. Darbellay, il punto 15 (p. XX sg.) della sezione dedicata a "L'esecuzione", e la nota 51 (p. XXI). Nel caso della sesta sezione della *Bergamasca* sembra chiaro, tuttavia, che l'autore intendesse delle terzine di crome, come suggerisce il contesto armonico-contrappuntistico, la cui chiarezza avrà indotto il compositore all'uso di una grafia meno precisa e più semplice. Inversamente, la maggior precisione della grafia adottata da Frescobaldi per le citate miss. 96-97 del *Capriccio VII* sembra suggerita proprio dall'ambiguità di quel contesto armonico-contrappuntistico, che di per sé potrebbe autorizzare tanto una scomposizione delle sestine in gruppi di due note, quanto una suddivisione in gruppi di tre.

<sup>65</sup> Sicché, per esempio, il fa<sub>3</sub> del contralto a mis. 101 non coinciderà con il sol<sub>2</sub> (sesta nota) del tenore, ma cadrà a metà tra il fa<sub>2</sub> (quinta nota) e il sol<sub>2</sub> (sesta nota).

<sup>66</sup> Negli organi con tastiera da do<sub>-1</sub> o da fa<sub>-1</sub>, si avrà l'effetto di abbassare i tasti che stanno un'ottava sotto quelli abbassati con la mano sinistra. Ciò non sarà possibile, almeno per la nota finale, con organi con tastiera da do<sub>1</sub>; in questo caso si potrà valutare l'opportunità di utilizzare un appropriato registro autonomo di pedale di 16 piedi (suonando con la pedaliera le stesse note della sinistra) per simulare le note della contro-ottava mancante.

<sup>67</sup> *L'arte organica di Costanzo Antegnati, organista del Duomo di Brescia. Dialogo trà Padre, & Figlio, à cui per via d'Avvertimenti insegna il vero modo di sonar, & registrar l'Organo; con l'indice de gli Organi fabricati in casa loro. Opera xvj. utile e necessaria à gli Organisti*, Brescia 1608, Francesco Tebaldino. Riedizione a cura di RENATO LUNELLI, Mainz 1958<sup>2</sup>, Rheingold-Verlag.

<sup>68</sup> Per effetto della presenza del Flauto in duodecima, passerà pressoché inosservato il 'ritornello' della Vigesimaseconda, normalmente al do diesis<sub>4</sub>.

<sup>69</sup> Nella parte del trattato antegnadiano dedicata al "Modo di registrar li organi cioè di componere li registri", queste due registrazioni sono suggerite, con riferimento all'organo del duomo di Brescia, rispettivamente come

Decimanona e la Vigesimaseconda, per ottenere la celebre registrazione antegnadiana imitante un "concerto di cornetti"<sup>70</sup>; basterà quindi aggiungere il Principale e la Quintadecima e togliere il Flauto in ottava per ottenere il predetto piccolo 'ripieno' utile per la sezione conclusiva<sup>71</sup>.

In strumenti antichi sprovvisti di Flauto in ottava ma dotati di Flauto in duodecima, la quinta sezione potrà essere eseguita con il Flauto in duodecima solo, suonando una quinta sotto, a condizione che la tastiera parta almeno dal  $do_1$  e che sia disponibile un *la bemolle* nella prima ottava. Si avrà l'effetto di un Flauto in ottava solo<sup>72</sup>.

Fra le registrazioni suggerite dall'Antegnati ricordiamo anche la combinazione di Principale (8'), Ottava (4'), Flauto in ottava (4'), Vigesimanona (1/2') e Trigesimaterza (1/3'), e l'altra - ad essa somigliante - di Principale (8'), Ottava (4'), Flauto in ottava (4'), Vigesimaseconda (1') e Vigesimasesta (2/3')<sup>73</sup>. Possono essere felicemente usate per la terza sezione della *Bergamasca* o per la sesta sezione.

Un ripieno parziale può essere realizzato anche in altre maniere non contemplate dall'Antegnati, a condizione che al suono-base dato dal Principale, eventualmente rinforzato con l'Ottava (con o senza Flauto in ottava), si sovrappongano simultaneamente una quinta e un'ottava (per esempio, Vigesimasesta e Vigesimanona).

Un'altra combinazione non contemplata dall'Antegnati è quella di Principale (8'), Ottava (4') e Decimanona (1 1/3'), possibile per quei brani in cui la mano destra non salga oltre il  $fa_4$  (dopo questa nota, la Decimanona normalmente 'ritornella'): vi si potrebbe eventualmente far ricorso anche nella *Bergamasca* (si osservi che in nessun punto della composizione si oltrepassa il  $fa_4$ , così come non si scende mai sotto il  $sol_1$ ), per sezioni ritmicamente vivaci, e specialmente per la sesta sezione.

---

"decimo modo" e "sesto modo" (pp. 78 e 76 dell'edizione di Lunelli), e anche in seguito con riferimento ad altri strumenti. Capiterà spesso di preferire la prima registrazione (Flauto in ottava solo); la combinazione di Ottava e Flauto in ottava può infatti creare dei 'battimenti' se i due registri - come spesso avviene per effetto dei mutamenti di temperatura - non sono perfettamente all'unisono.

<sup>70</sup> Questa combinazione di quattro registri è suggerita da Costanzo Antegnati, per l'organo del duomo di Brescia, come "quinto modo" (p. 76 dell'edizione di Lunelli). La combinazione potrà essere semplificata omettendo l'Ottava (o il Flauto in ottava) ove si voglia evitare la compresenza dei due registri unisoni di taglia diversa.

<sup>71</sup> La composizione di questo 'ripieno' potrà essere anche diversa, ma dovrà necessariamente esserne escluso il Flauto, secondo la raccomandazione dell'Antegnati: senza registri 'da concerto', "il ripieno riesce più vivace, & spiritoso, & più gentile armonia si sente" (ed. cit., p. 76).

<sup>72</sup> Il tasto *la bemolle*<sub>1</sub> servirà per realizzare il *mi bemolle*<sub>2</sub> del basso a mis. 92. Uno strumento di questo tipo, con tastiera di 47 tasti (da  $do_1$  a  $do_5$ , con prima ottava corta integrata da tasti 'spezzati' supplementari per *fa diesis*<sub>1</sub> e *sol diesis*<sub>1</sub>), si trova a Carpi nella chiesa di San Bernardino da Siena. Lo strumento, costruito nel 1669-70 dai fratelli Ottavio e don Antonio Tortona di Soragna, è stato restaurato nel 1970 dalla ditta Tamburini. Nel corso del restauro è stata ricostruita una pedaliera a leggio di 18 pedali (da  $do_1$  a  $la_2$ , con prima ottava corta), costantemente collegata alla tastiera. Dieci i registri: Principale (8'), Ottava (4'), Decimaquinta (2'), Decimanona (1 1/3'), Vigesimaseconda (1'), Vigesimasesta (2/3'), Vigesimanona (1/2'), Flauto in duodecima (2 2/3'), Fiffaro (8'; da  $sol_2$ ), Contrabbassi (16'; registro di pedale originariamente di otto note, ora di dodici note). Fra le particolarità dello strumento, segnaliamo l'inconsueta posizione dei 'ritornelli' delle file del 'ripieno': al *mi bemolle*<sub>4</sub> (anziché al *do diesis*<sub>4</sub>) ritornella la Vigesimaseconda, al *sol diesis*<sub>3</sub> (anziché al *fa diesis*<sub>3</sub>) la Vigesimasesta, ecc.; senza ritornello la Decimanona.

<sup>73</sup> Circa la prima combinazione, pensata per l'organo del duomo di Brescia ("secondo modo"), dice l'Antegnati che "questi cinque registri formano quasi un mezzo ripieno" (ed. cit., p. 76); circa la seconda registrazione, illustrata una prima volta a proposito degli organi delle due chiese bresciane di San Faustino e di Santa Maria delle Grazie (p. 80) e una seconda volta con riferimento all'organo di Santa Grata a Bergamo (p. 84), dice analogamente: "Questo è quasi un mezzo ripieno" (p. 80), "pare un mezzo ripieno" (p. 84).

## Capriccio sopra la Girolmetta

La melodia popolare su cui si fonda il frescobaldiano *Capriccio sopra la Girolmetta* è fra quelle più frequentemente attestate fin dalla metà del Cinquecento<sup>74</sup>. Essa appare per la prima volta in forma completa nel *Libro primo delle laudi spirituali* di fra Serafino Razzi (Venezia 1563, F. Rampazetto)<sup>75</sup>, a c. 110v.:

### CANTUS

Tor - na, tor - na al fred - do cor on - de par - ti - to se', on - de par -  
[Tor - na, tor - na al tuo pa - e - se, tu non fai per mi, tu non

ti - to se', Gie - sù mi - o, on - de par - ti - to se'.  
fai per mi, Gi - ro - met - ta, tu non fai per mi.]

Nell'esempio musicale si è riportata fra parentesi quadrate, sotto il testo spirituale che nella raccolta del Razzi appare sottoscritto alle note<sup>76</sup>, anche - lievemente adattata - la sesta strofa delle ventinove di cui si compone il testo profano tramandato - senza musica - nella anonima stampa dal titolo *Canzone di Girometta, con altre sette stanze, et una canzone di sier Herculano, che comincia, Donna che fosti la mia chiara Stella* (Venezia 1587)<sup>77</sup>.

Anteriore alla raccolta delle laudi di fra Serafino Razzi è la stampa di Filippo Azzaiolo, *Il secondo libro de villotte del fiore alla padoana con alcune napolitane e madrigali a quattro voci*, Venezia 1559, Antonio Gardano (ristampa: Venezia 1564, Girolamo Scotto)<sup>78</sup>, contenente (n. 4) la 'napolitana'

<sup>74</sup> Si veda WARREN KIRKENDALE, *Franceschina, Girometta and their Companions in a Madrigal "a diversi linguaggi" by Luca Marenzio and Orazio Vecchi*, in "Acta musicologica" XLIV (1972), pp. 181-235, in particolare pp. 195-197; e L. F. TAGLIAVINI, *Varia Frescobaldiana* cit. (vedi nota 14), pp. 120-123, in particolare p. 122 (citazione di Giovanni Battista Ferrini) e n. 104 (altre integrazioni alla lista di Kirkendale).

<sup>75</sup> Cfr. *Répertoire International des Sources Musicales: Recueils imprimés XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles - Ouvrage publié sous la direction de FRANÇOIS LESURE, I, Liste chronologique*, München-Duisburg 1960, G. Henle (d'ora in poi RISM B I): 1563<sup>6</sup>. Dell'esemplare della stampa conservato al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna esiste una ristampa anastatica (Bologna 1969, Arnaldo Forni).

<sup>76</sup> Si tratta dei primi quattro versi di un *Priego di fra Serafino Razzi per i novizi*, riportato a c. 111. A questo componimento segue (cc. 111-111v.) una *Laude di fra Marco Della Casa*, destinata ad esser cantata sulla stessa melodia. In questa *Laude* il ricalco del testo profano originario è ancor più evidente, come appare da un confronto fra la strofa iniziale della *Laude* e la sesta strofa del testo profano:

#### Laude di fra Marco Della Casa

Torna, torna al tuo Signore,  
che farà per te,  
che farà per te, Animetta,  
che farà per te.

#### Canzone di Girometta

Torna, torna al tuo paese,  
tu non fai per mi,  
tu non fai per mi, Girometta,  
tu non fai per mi.

<sup>77</sup> Il testo profano della *Girometta* tramandato da questa fonte letteraria è riportato, parzialmente, da WARREN KIRKENDALE, art. cit., pp. 200-201.

<sup>78</sup> Cfr. EMIL VOGEL, ALFRED EINSTEIN, FRANÇOIS LESURE, CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700 - Nuova edizione interamente rifatta e aumentata con gli indici dei musicisti, poeti, cantanti, dedicatari e dei capoversi dei testi letterari*, Genève, Minkoff - Pomezia, Staderini 1977 (d'ora in poi *Nuovo*

"*Girometta, senza te*", in cui è citata - ma solo parzialmente - la melodia della *Girolmetta*, associata alle parole della già citata sesta strofa della *Canzone di Girometta*:

Tu non fai per me, Gi - ro - met - ta, tu non fai per  
me, tu non fai per me, Gi - ro - met - ta, tu non fai per me.

Nel *Capriccio frescobaldiano*, la melodia popolare della *Girolmetta* si presenta in una forma prossima a quella testimoniata già dalla raccolta di fra Serafino Razzi, se si prescinde dal diverso tono, minore in Razzi, maggiore in Frescobaldi<sup>79</sup>.

Nell'esempio musicale (lo si veda alla pagina seguente) la formulazione iniziale di Frescobaldi (*Capriccio*, miss. 1-5, contralto). I due soggetti in cui la melodia risulta scomposta (A e B) sono ripresi separatamente nel corso della composizione. La melodia - di cui Luigi Ferdinando Tagliavini ha segnalato la frequente associazione a brani riconducibili ai generi della 'battaglia' e

---

*Vogel*): 193 e 194. Si veda la napolitana nell'edizione moderna di FILIPPO AZZAILOLO, *Il secondo libro de villotte del fiore alla padovana (1559)*, a cura di GIUSEPPE VECCHI, Bologna 1953, Antiquaria Palmaverde ("Pubblicazioni della Biblioteca del Conservatorio G. B. Martini in Bologna", Maestri bolognesi, 2), pp. 11, 24-25. Ecco qui di seguito il testo poetico della napolitana (riportato non correttamente nell'edizione del Vecchi, p. 11).

Girometta, senza te,  
senza te non viverò,  
se di qua mi partirò.  
Deh, dolce la mia vita,  
come farò di qua questa partita,  
Girometta, senza te?

Io so ben che tu lo sai:  
perché aiuto non mi dà?  
E se presto non lo fai,  
sai che dir tu mi farai:  
"Tu non fai per me, Girometta."

Quando vai a lo perdon,  
perché non mel fai saper,  
ch'io ti torni a riveder?  
Deh, dolce la mia vita,  
insegnami, per Dio, qual è la via  
per andar a lo perdon.

Il testo musicale riportato nell'edizione del Vecchi (pp. 24-25) presenta i valori dimezzati nelle sezioni in  $\mathbb{C}$ ; per la sezione in tempo ternario l'edizione originale adotta una 'tripla minore' (misura di tre minime), introdotta da un semplice 3. Si dovranno inoltre correggere i diversi errori contenuti nel testo musicale dell'edizione del Vecchi: a mis. 25 "sai" (così si legge in tutti e quattro i fascicoli dell'edizione originale: *Nuovo Vogel* 193/194); a mis. 26 (alto) mi bemolle<sub>3</sub> originale; a mis. 29 (tenore) ultima nota si bemolle<sub>2</sub> originale (e non do<sub>3</sub>). Da aggiungere infine, a nostro avviso, un diesis consigliato (sopra la nota) per il fa<sub>3</sub> di mis. 19 (canto).

<sup>79</sup> Da un confronto tra le diverse formulazioni con cui le fonti tramandano la melodia, il Kirkendale, art. cit., p. 197, conclude che si può propriamente parlare, per la melodia popolare, dell'esistenza di due forme, l'una - più antica - minore, l'altra - più moderna - maggiore. Dalla formulazione frescobaldiana non si può certo risalire a una 'variante lidia' della melodia, come invece inclina a credere il Kirkendale, p. 197. Sulla questione ci paiono illuminanti le considerazioni di Tagliavini, art. cit., pp. 120-123.

della 'trombetta'<sup>80</sup> - si poteva eseguire con trombe 'naturali', sfruttando gli armonici 8 (*do*), 9 (*re*), 10 (*mi*), 11 (*fa diesis calante*<sup>81</sup>) e 12 (*sol*).



Lo stesso Tagliavini ha osservato come fin dalla prima esposizione della melodia Frescobaldi introduca "una gustosa e spiritosa allusione alle 'trombe militari'", offrendo, con quella singolare alternanza di *fa diesis* (nei movimenti ascendenti<sup>82</sup>) e *fa bequadro* (in quelli discendenti<sup>83</sup>), una stilizzazione dell' "ambiguità che caratterizza l'undicesimo suono della serie armonica<sup>84</sup>". Non di rado, tuttavia, nelle successive apparizioni di A e di B troviamo - nell'edizione originale della composizione frescobaldiana, e quindi anche nell'edizione moderna curata da Pierre Pidoux<sup>85</sup> - dei *fa* e dei *do* senza diesis là dove ci aspetteremmo *fa diesis* o, rispettivamente, *do diesis*<sup>86</sup>. Ad eccezione di un caso (mis. 28, quarta nota del basso), dove integreremmo un diesis<sup>87</sup>, riteniamo che la mancanza del diesis per tali note corrisponda alla volontà del compositore, non meno che l'uso del *fa diesis* e del *do diesis* in altri passi della stessa composizione<sup>88</sup>. L'incoerenza è certamente intenzionale, e non fa che rendere "ancor più saporosa" - per usare le parole di Tagliavini<sup>89</sup> - l'allusione alle trombe nei passi in cui c'è alternanza di *fa diesis* e *fa bequadro* (*do diesis* e *do bequadro*), confermando in pari tempo che quei *fa diesis* (*do diesis*) non appartengono a una presunta variante 'lidia' della melodia popolare preesistente alla composizione frescobaldiana, ma solo da Frescobaldi stesso introdotti - incoerentemente, infatti - per imitare la peculiare 'pronuncia' degli strumenti a bocchino. Questa stessa incoerenza ritroviamo in tutta la composizione frescobaldiana, e anche nel controsoggetto introdotto per la prima volta a mis. 72 (contralto) e derivato da A e da B.

Il testo dell'edizione di Pidoux ci appare abbastanza fedele all'originale<sup>90</sup> e sostanzialmente corretto anche per quanto concerne le alterazioni 'consigliate'. A mis. 49 sul *fa diesis*<sub>3</sub> del contralto

<sup>80</sup> L. F. TAGLIAVINI, art. cit., p. 120 sgg.

<sup>81</sup> Questo suono appare molto calante (circa 49 cents) se raffrontato con il *fa diesis* del temperamento equabile, poco calante (circa 28 cents) se invece ci si riferisce al *fa diesis* del temperamento mesotonico. Con o senza particolari accorgimenti dell'esecutore per approssimarlo al *fa* o al *fa diesis*, esso può venir inteso come l'una o l'altra di queste due note. Si tenga presente che anche un *fa diesis* del temperamento mesotonico, sebbene di 75.5 cents più alto del *fa*, potrebbe - nel caso di una singola nota molto rapida e disaccentata, in passi e contesti particolari - riuscire difficilmente distinguibile da un *fa* anche a un orecchio esperto.

<sup>82</sup> Si vedano, nell'esempio musicale sopra riportato, la seconda nota di A e la quarta nota di B.

<sup>83</sup> Si vedano, nell'esempio musicale, la sesta e l'undicesima nota sia di A che di B.

<sup>84</sup> L. F. TAGLIAVINI, art. cit., p. 123.

<sup>85</sup> Vol. cit. (v. nota 52), pp. 66-69.

<sup>86</sup> Si veda per esempio, a p. 66 dell'edizione di Pidoux, il *do*<sub>3</sub> di mis. 7 (tenore, seconda nota), i *do*<sub>4</sub> delle miss. 9 e 16 (soprano, seconda nota in entrambi i casi), il *do*<sub>3</sub> di mis. 18 (tenore, quarta nota), il *fa*<sub>2</sub> di mis. 19 (basso, seconda nota), il *do*<sub>3</sub> e il *do*<sub>4</sub> di mis. 22 (rispettivamente tenore, seconda nota, e soprano, quarta nota), il *do*<sub>2</sub> di mis. 24 (basso, seconda nota), il *fa*<sub>3</sub> di mis. 25 (contralto, seconda nota). Almeno in quest'ultimo caso non si può attribuire la mancanza del diesis a una svista e leggere *fa diesis*: il basso contemporaneamente ha *fa bequadro*<sub>2</sub>.

<sup>87</sup> Tale diesis è suggerito dubitativamente da Pidoux nella sua edizione.

<sup>88</sup> Si veda, per esempio, dopo i due casi iniziali già ricordati, il *do diesis*<sub>4</sub> di mis. 4 (soprano, seconda nota), i *fa diesis*<sub>2</sub> delle miss. 6 e 11 (basso, seconda nota in entrambi i casi), il *do diesis*<sub>3</sub> di mis. 11 (contralto, seconda nota), e così via. Non è pensabile che in questi casi il diesis sia da espungere: non solo per il gran numero di casi in cui esso ritorna, ma perché l'alterazione "lidia" del quarto grado ascendente è un noto stilema frescobaldiano, che ritroviamo - per non citare che un passo celeberrimo - nelle misure iniziali della *Quinta toccata sopra i pedali per l'organo, e senza del Secondo libro di toccate*. Si veda G. FRESCOBALDI, *Opere complete*, III, *Il secondo libro di toccate d'intavolatura di cembalo e organo 1627-37*, a cura di E. DARBELLAY, Milano 1979, Suvini Zerboni ("Monumenti musicali italiani editi a cura della Società Italiana di Musicologia", vol. V), pp. 18-21.

<sup>89</sup> Art. cit., p. 123.

<sup>90</sup> La legatura che compare a mis. 12 nell'edizione di Pidoux fra i due *mi*<sub>2</sub> del basso, non figura nell'originale: è un'aggiunta - appropriata - del curatore, e in quanto tale dovrebbe essere tratteggiata o fra parentesi. Nella sezione

si farà un trillo (con inizio dalla nota reale), anche se il segno relativo non figura nell'originale<sup>91</sup> (e non dovrà figurare nemmeno in una edizione moderna). Un altro trillo non indicato graficamente nell'edizione originale si potrà fare (dalla nota reale o - alla maniera rinascimentale - dalla nota superiore) sul  $si_2$  (minima) del tenore a  $mis. 71$ .

La composizione frescobaldiana è articolata in cinque diverse sezioni (miss. 1-33; 34-49; 50-71; 72-85; 86-101), la prima delle quali è a sua volta divisa in due parti dalla cadenza di  $mis. 18$ . La prima e la terza sezione, entrambe in tempo C, si differenziano non soltanto per la diversa quantità metrica delle rispettive misure (alle misure di breve della prima sezione si contrappongono le misure di semibreve<sup>92</sup> della terza sezione), ciò che implica di regola una diversa velocità del *tactus*<sup>93</sup> (necessariamente più lento nella terza che nella prima sezione), ma anche per i valori dimezzati con cui compare, nella terza sezione, specialmente il soggetto B (si confrontino le note del soprano alle miss. 50-51 con quelle della stessa voce alle miss. 8-10). Da ciò si deduce che la velocità del *tactus* della prima sezione, se - come si è detto - dovrà essere maggiore di quella della terza sezione, non potrà però essere doppia rispetto alla velocità di quest'ultima sezione, come avverrebbe se la velocità della sezione iniziale fosse di 120 minime - ossia 60 *tactus* - al minuto e quella della terza sezione di 60 minime al minuto: in tal caso la doppia durata del *tactus* della terza sezione vanificherebbe il dimezzamento dei valori di B operato dal compositore nella stessa sezione, sicché, per esempio, le già citate note delle miss. 50-51 (soprano) suonerebbero identiche a quelle delle miss. 8-10 (soprano), senza alcuna effettiva accelerazione. Ne conseguirebbe un appiattimento certamente non corrispondente alle intenzioni del compositore, laddove la grafia da lui usata nel riformulare B nella terza sezione, fa pensare a un reale effetto di accelerazione.

Una effettiva accelerazione si otterrà - paradossalmente, giacché il *tactus* della terza sezione sarà pur sempre più lento di quello della prima - scegliendo una velocità di 90 minime al minuto per la sezione iniziale, e di circa 70 per la terza sezione. È vero che la scrittura della sezione iniziale invita a 'correre', ma non per nulla Frescobaldi stesso, rivolgendosi - nella prefazione al suo *Primo libro di capricci* (1624) - "a gli studiosi dell'opera", ammonisce che nei capricci "Si deveno i principii cominciarli adagio a dar maggior spirito e vaghezza al seguente passo<sup>94</sup>".

La seconda sezione (mis. 34 sgg.), in 6/4, adotterà lo stesso *tactus* della sezione seguente (dunque, 70 minime puntate al minuto), e non quello - più rapido - della sezione iniziale. Si osservi che le cinque note iniziali di A, che nella sezione iniziale occupano tutta la prima misura di breve (due *tactus*), qui (mis. 34) occupano una sola 'casella' (un *tactus*), ciò che fa pensare a un rallentamento del *tactus* - nel passaggio dalla prima alla seconda sezione - analogo a quello richiesto dalla terza sezione rispetto alla prima. Con i valori metronomici qui suggeriti, le crome

---

in 6/4 (p. 67) il curatore ha aggiunto tacitamente (senza parentesi) diverse pause di semiminima mancanti nell'originale (per esempio quelle del tenore alle miss. 35 e 37), e trasformato in pausa di minima due pause di semiminima contigue (seconda metà di  $mis. 43$ , contralto): sarebbe stato preferibile rispettare la grafia dell'originale (l'uso - anche qui sistematico, come nell'analoga sezione in 6/4 della *Bergamasca* - della semplice pausa di minima, senza punto, per l'equivalente di tre semiminime di 6/4, si spiega - analogamente - considerando il metro binario sottinteso cui la proporzione 6/4 fa riferimento). A  $mis. 54$  il curatore ha trasformato in minima ( $mi_2$ , tenore) le due semiminime legate dell'originale. A  $mis. 57$  il bequadro dinanzi al  $fa_2$  del basso andava messo fra parentesi quadrate, in quanto aggiunta del curatore. Nella sezione finale in 'tripla volgare' ( $mis. 86$  sgg.) l'originale usa sistematicamente la pausa di semibreve per l'equivalente di tre semiminime (che infatti nella 'tripla volgare' corrispondono a un *tactus*); nell'edizione di Pidoux tali pause di semibreve sono conservate solo nelle miss. 86-93, mentre nelle misure seguenti sono sostituite da pause di minima e di semiminima (si veda per esempio la  $mis. 94$ , tenore: le due pause in luogo della singola pausa di semibreve dell'originale): anche qui ovviamente sarebbe stato preferibile conservare la grafia dell'originale, che aiuta il lettore a cogliere la fondamentale differenza fra la 'tripla volgare' e il 6/4.

<sup>91</sup> Così come non figura nelle analoghe formule cadenzali delle *Correnti* del *Secondo libro di toccate* e dell'*Aggiunta al Primo libro di toccate*.

<sup>92</sup> Fa eccezione la  $mis. 68$ , contenente l'equivalente di una breve.

<sup>93</sup> Sulla relazione fra velocità del *tactus* nelle misure binarie e quantità metrica della misura, si vedano, nella più volte citata introduzione all'edizione del *Primo libro di capricci* di Frescobaldi curata da E. Darbellay, i punti 29-40 della sezione dedicata a "L'esecuzione", pp. XXV-XXVIII.

<sup>94</sup> Cfr. O. MISCHIATI, *Catalogo* cit., p. 55 nel vol. edito da Marsilio, o p. 38 in "L'Organo" XXI (1983).

della seconda sezione (420 al minuto) risultano più rapide di quelle della sezione iniziale (360 al minuto), e le semicrome della terza sezione (560 al minuto) creano un'ulteriore accelerazione rispetto alle crome della seconda sezione; mentre ove si agganciasse il 6/4 al *tactus* della sezione iniziale, sarebbero bensì più rapide delle crome della sezione iniziale quelle della seconda sezione (540 al minuto), ma verrebbe meno l'effetto di accelerazione nel passaggio dalla seconda alla terza sezione (le cui non frequentissime semicrome sarebbero di pochissimo più rapide delle crome della seconda sezione).

La seconda sezione è conclusa da un breve episodio in stile libero (miss. 47-49), una di quelle libere transizioni cui sembra alludere Frescobaldi, nella prefazione al *Primo libro di capricci*, là dove parla di "cose, che non paressero regolate, con l'uso del contrapunto", per le quali egli raccomanda di "primieramente cercar l'affetto di quel passo & il fine dell'Autore circa la dilettaazione dell'udito & il modo che si ricerca nel sonare". Eminentemente strumentale, infatti, è il carattere di questo passaggio, per la cui notazione il compositore ha dovuto fittiziamente distribuire le note fra le quattro voci polifoniche, prima della 'cadenza perfetta' a cui si dovrà aggiungere - come si è già detto - il trillo. Il passaggio, che teoricamente ricade sotto lo stesso *tactus* della sezione successiva (mis. 50 sgg.), deve essere eseguito liberamente e "senza battuta". Le quattro note iniziali del contralto e del tenore (mis. 47) imitano evidentemente le quattro note del basso immediatamente precedenti (mis. 46); ma il 'punto' di cui sono corredati il re<sub>3</sub> del contralto e il contemporaneo si<sub>2</sub> del tenore (mis. 47) è il cosiddetto "punto di sospensione"<sup>95</sup>, indicante - un po' come il 'punto coronato' nella grafia moderna - una fermata più o meno lunga sulla nota. La semicroma che troviamo, in ciascuna delle due voci, dopo la nota puntata è semicroma soltanto graficamente, in quanto segue una nota puntata, ma va esecutivamente equiparata alle crome seguenti. La presenza del "punto di sospensione" dopo la prima croma della 'quartina' si spiegherà non soltanto ricordando il precetto frescobaldiano secondo cui "Avanti che si facciano li passi doppi con amendue le mani di semicrome doverassi fermar' alla nota precedente, ancorche sia nera: poi risolutamente si farà il passaggio, per tanto piu fare apparire l'agilità della mano"<sup>96</sup>; ma anche considerando che la libera protrazione - indicata dal punto - della croma iniziale del contralto e del tenore, consente di far sentire, nelle rispettive 'quartine', l'imitazione delle note precedenti del basso. La presenza di questa imitazione giustificherà un'esecuzione lievemente accelerata delle ultime tre note (la "semicroma" e le due "crome" seguenti) delle suddette 'quartine'; e l'accelerazione - nell'ambito, come si è già detto, di un'esecuzione libera e "senza battuta" - potrà essere progressiva fino a far assumere (o a far superare) alle crome la velocità delle semicrome graficamente indicate alla fine del "passo doppio" (mis. 49).

La quarta sezione (mis. 72 sgg.), definita "Alio modo", è in effetti una riformulazione della terza sezione immediatamente precedente, a cui è strettamente legata per l'adozione del tempo C e delle piccole misure di semibreve, ma anche per il frequente ricorrere della coppia di semicrome in un contesto di crome. La differenza, che giustifica l'indicazione "Alio modo", sta nel fatto che la terza sezione, con B diminuito, si avvale di un contrappunto cromatico ascendente (lo si veda al contralto, miss. 50-52) derivato dalla testa di A (alla consueta intercambiabilità del *fa* e del *fa diesis* come seconda nota di A, subentra, in tale contrappunto cromatico, il loro allineamento); laddove nella quarta sezione, imperniata su A (prevalentemente non diminuito, e sempre senza l'alterazione della seconda nota), l'incoerente coloritura 'lidia' è trasferita sul già menzionato

---

<sup>95</sup> Nel più volte citato articolo dal titolo *Varia Frescobaldiana*, L. F. TAGLIAVINI si occupa - come si è già avuto modo di ricordare (v. nota 14) - anche di questo "punto di sospensione" (pp. 101-107), menzionando esplicitamente il caso del *Capriccio sopra la Girolmetta* (p.103).

<sup>96</sup> Seconda versione degli avvertimenti "Al lettore", apparsa nelle edizioni del *Primo libro di toccate* successive alla prima e ristampata anche in alcuni esemplari dell'edizione del 1637 del *Secondo libro di toccate*. È l'avvertimento n. 8. Cfr. O. MISCHIATI, *Catalogo cit.*, pp. 47-48 nel vol. edito da Marsilio, o pp. 15 e 17 in "L'Organo" XXI (1983). L'avvertimento frescobaldiano, relativo ai "passi doppi di semicrome", è evidentemente estensibile, per quanto concerne la "fermata", anche al nostro che è un "passo doppio" di crome; quanto al successivo suggerimento di fare "risolutamente il passaggio", è più plausibile nel nostro caso - trattandosi di crome - un'esecuzione gradatamente accelerata.

controsoggetto con crome e semicrome derivato da A e da B<sup>97</sup>. Non v'è dubbio che il tempo della quarta sezione dovrà essere rigorosamente identico a quello della terza sezione: 70 minime al minuto.

La quinta e ultima sezione (mis. 86 sgg.) è scritta in una 'tripla volgare' introdotta, al solito, da un mero 3, e con 'caselle' inizialmente contenenti un solo *tactus* - ossia tre semiminime - (miss. 86-93) e in seguito<sup>98</sup> due *tactus* - ossia sei semiminime - (mis. 94 sgg.). Le 'caselle' di due *tactus* sono graficamente molto simili a quelle di un 6/4<sup>99</sup>; ma mentre nel 6/4 le sei semiminime di una casella ricadono sotto un unico *tactus* eguale (binario), con la 'tripla volgare' il *tactus* si associa a un solo gruppo di tre semiminime, risultando ineguale (ternario: con il levare che scatta in coincidenza della terza semiminima) e più rapido (in linea di principio, con velocità poco meno che doppia) di quello del 6/4.

Riteniamo che questa 'tripla volgare' debba essere accostata non già a quella della breve sezione finale (mis. 98 sgg.) del *Capriccio VII* del frescobaldiano *Primo libro di capricci*, con 'caselle' contenenti due gruppi di tre semiminime, ciascuno dei quali equivale a una minima della precedente sezione in tempo C<sup>100</sup>; bensì alla 'tripla volgare' associata a 'caselle' di tre semiminime che compare a mis. 87 sgg. del *Capriccio III* del medesimo *Primo libro di capricci*. Nel *Capriccio III* la notazione bianca di tre semiminime non suggerisce - rileva Darbellay<sup>101</sup> - "una proporzione fissa bensì semplicemente una misura ternaria piuttosto rapida". Al passo citato del *Capriccio III* la sezione finale del *Capriccio sopra la Girolmetta* può essere ricollegata non solo per la analoga adozione - almeno all'inizio di quella sezione - di piccole 'caselle' di tre semiminime (quasi ad evitare che con 'caselle' di sei semiminime questo metro ternario possa essere raccostato a un 6/4, graficamente simile, e vi si possa conseguentemente sovrapporre un significato proporzionale, come avviene alla fine del *Capriccio VII*), ma anche e soprattutto per quella moderna indicazione agogica che compare all'inizio di tale sezione ("Alegro"), indicazione che riuscirebbe superflua, se non addirittura confusiva, ove sussistesse un ben preciso legame proporzionale fra la velocità del *tactus* di questa sezione e la velocità della minima (o di altro valore) della sezione precedente. Quell' "Alegro" presuppone dunque la mancanza di una qualsiasi proporzione prestabilita, e al tempo stesso ribadisce la rapidità del *tactus* di quella 'tripla volgare', secondo le indicazioni date da Frescobaldi stesso nella premessa ai *Capricci*. Si può suggerire, indicativamente, una velocità di 66 *tactus* (minime puntate) al minuto<sup>102</sup>.

Anche il *Capriccio sopra la Girolmetta*, al pari della *Bergamasca*, richiede una differenziazione timbrica delle sue diverse sezioni, la prima delle quali potrebbe essere realizzata con Principale (8') e Ottava (4'), oppure - specialmente in piccoli positivi dotati di ripieno 'riassunto' - con il solo

---

<sup>97</sup> Nella terza e nella quarta sezione è inoltre identico l'ordine di entrata delle voci, introdotte dalla più acuta alla più grave, ed è simile l'inizio, in entrambi i casi con  $si_3$  del soprano su pausa del contralto e con  $mi_3/si_3$  (contralto-soprano) sulla seconda semiminima della misura iniziale. L'accordo finale dell'una e dell'altra sezione ha il  $sol_3$  come nota più acuta, ma mentre nella terza sezione è la triade maggiore di *do*, nella quarta sezione è quella maggiore di *sol*.

<sup>98</sup> Il passaggio dalle 'caselle' di un *tactus* a quelle di due *tactus* avviene con l'inizio della nuova pagina (p. 103) dell'edizione originale.

<sup>99</sup> Con una significativa differenza, non evidenziata nell'edizione di Pidoux: mentre nel 6/4 per l'equivalente di tre semiminime sono usate - nell'edizione originale - delle singole pause di minima (senza punto), nella sezione in 'tripla volgare' l'edizione originale impiega nello stesso senso singole pause di semibreve (senza punto): v. nota 90.

<sup>100</sup> Per questa interpretazione si veda, nella già citata introduzione all'edizione del *Primo libro di capricci* curata da E. Darbellay, il paragrafo 27 della sezione dedicata a "L'esecuzione", p. XXIV.

<sup>101</sup> *Loc. cit.*, paragrafo 24, pp. XXIII-XXIV.

<sup>102</sup> Valore metronomico che coincide con quello suggerito da Darbellay, nella sua edizione dei *Capricci* frescobaldiani (p. XXXIII), per il passo citato (mis. 87 sgg.) del *Capriccio III*. Anche nel *Capriccio III* la sezione in 'tripla volgare' segue a una sezione in tempo C (miss. 78-86) con misure di semibreve, e per la quale si può ipotizzare la velocità di 70 minime al minuto.

Principale<sup>103</sup>: preferibilmente senza introdurre mutamenti di registrazione dopo la cadenza (mis. 18) che, come si è detto, divide in due parti questa sezione iniziale<sup>104</sup>.

La seconda sezione si avvantaggerà di una registrazione con i flauti: Principale (8') e Flauto in ottava (4') o, ancor meglio, Flauto in ottava solo, oppure Principale e Flauto in duodecima (2 2/3'); o anche Ottava (4') e Flauto in ottava (4'), o - in organi sprovvisti di flauti - l'Ottava (4') sola.

Per la animata terza sezione si può pensare a una registrazione con Principale (8') Ottava (4') e Quintadecima (2'); a cui si possono aggiungere la Decimanona (1 1/3') e la Vigesimaseconda (1') per la quarta sezione.

Per la quinta e ultima sezione ci pare molto appropriato - per sottolineare l'allusione frescobaldiana, di cui si è detto, alle trombe 'naturali' o, più in generale, agli strumenti a bocchino - l'uso della registrazione suggerita da Costanzo Antegnati per simulare un "concerto di cornetti"<sup>105</sup>: Ottava (4'), Flauto in ottava (4'), Decimanona (1 1/3') e Vigesimaseconda (1'). Questa combinazione ci pare possa conferire una felice caratterizzazione timbrica alla sezione finale del *Capriccio*, la cui conclusione, adeguatamente sottolineata con un 'ritardando' progressivo che comincerà quattro *tactus* prima dell'accordo finale (all'inizio della mis. 100), non sarà meno efficace per la mancanza del registro di 8 piedi alla base della combinazione.

Una variante di questa registrazione utile per un'esecuzione su piccoli organi positivi il cui Principale non sia completamente disinseribile, si potrà realizzare con Principale (8'), Flauto in duodecima (2 2/3') e Quintadecima (2'): l'effetto è abbastanza simile a quello ottenibile utilizzando la predetta registrazione del "concerto di cornetti" su grandi strumenti di 12 o 16 piedi e suonando

---

<sup>103</sup> Ha il ripieno 'riassunto', per esempio, il già citato organo settecentesco della parrocchiale di San Pancrazio di Modena (v. nota 28), i cui registri - dopo il Principale, diviso in Principale bassi (fino a do diesis<sub>2</sub>) e Principale soprani (da re<sub>2</sub>; canne di legno fino a mi bemolle<sub>2</sub>, di piombo interne il mi<sub>2</sub> e il fa<sub>2</sub>, dal fa diesis<sub>2</sub> la facciata) - sono definiti Ottava, Decimaquinta, Decimanona, Vigesimaseconda, Flauto in duodecima, Voce umana (da mi bemolle<sub>3</sub>). Ma l' "Ottava" è in realtà una Decimaquinta (2') fino al fa<sub>2</sub>, veramente Ottava (4') solo dal fa diesis<sub>2</sub>; la "Decimaquinta" è una effettiva Vigesimaseconda (1') fino al fa<sub>2</sub>, vera e propria Decimaquinta (2') dal fa diesis<sub>2</sub>; e la "Vigesimaseconda" dà i suoni di una Vigesimasesta (2/3') da do<sub>1</sub> a fa<sub>2</sub>, di una effettiva Vigesimaseconda (1') da fa diesis<sub>2</sub> in avanti, con il consueto 'ritornello' al do diesis<sub>4</sub>. Normale è per contro la Decimanona (1 1/3'), con il consueto 'ritornello' al fa diesis<sub>4</sub>; e completo (con le prime canne tappate) il Flauto in duodecima (2 2/3'). Con questo e analoghi strumenti diventano problematiche registrazioni come Principale e Ottava, o Principale Ottava e Decimaquinta, l'uso delle quali risulterà tanto più soggetto a limitazioni, quanto più acuto sarà il punto di inizio reale dell'Ottava e rispettivamente della Decimaquinta. Ove si esegua con Principale e Ottava - all'organo di San Pancrazio - un brano a quattro voci come la sezione iniziale del *Capriccio sopra la Girolmetta*, disturberà non solo l'incoerenza timbrica di cui soffriranno le voci gravi ogniquale volta oltrepassino nei movimenti ascendenti il fa<sub>2</sub> ovvero discendano sotto il fa diesis<sub>2</sub>, ma ancor più lo scavalco della voce superiore (soprano, contralto o tenore che sia) da parte dell'armonico acuto del basso o del tenore (o di entrambe queste voci), ciò che avviene quando le voci sono molto ravvicinate (per esempio, a mis. 11 la nota iniziale del basso, mi<sub>2</sub>, e i successivi fa<sub>2</sub> e mi<sub>2</sub> della stessa voce scavalcano con il loro armonico acuto le note rispettivamente simultanee del contralto che in quel momento è la voce più acuta). Più in generale, sia che si voglia evitare sempre tale scavalco, sia che in casi particolari (per esempio, una singola nota rapida disaccentata) lo si giudichi tollerabile, converrà che l'organista esamini attentamente le linee del basso e del tenore del brano da eseguirsi, per individuarne le note sottostanti al punto di inizio reale dell'Ottava (se si pensa a una registrazione con Principale e Ottava; della Decimaquinta se si ipotizza una registrazione con Principale Ottava e Decimaquinta) e verificare che tali note distino almeno un'ottava dalla nota contemporanea della voce più acuta. Nei positivi con ripieno 'riassunto' risultano invece generalmente sempre possibili - oltre, ovviamente, al ripieno - registrazioni come Principale Decimaquinta e Decimanona, o Principale Ottava e Flauto in duodecima, o Principale Flauto in duodecima e Decimaquinta, nelle quali la presenza di un registro in quinta completo e regolare maschera l'irregolarità del registro in ottava. Proibita, in un organo come quello di San Pancrazio, la registrazione con Principale Flauto in duodecima e Vigesimaseconda (tranne il caso, più teorico che pratico, di brani con ambito da fa diesis<sub>2</sub> a do<sub>5</sub>) in quanto, nella zona grave della tastiera, si sovrapporrebbero al suono del Principale due quinte e nessun'ottava.

<sup>104</sup> Il fatto che le note del basso (sol<sub>1</sub>), del contralto (sol<sub>3</sub>) e del soprano (sol<sub>3</sub>) siano semibrevis, non costituisce, di per sé, ostacolo all'effettuazione di un mutamento di registrazione dopo la 'cadenza perfetta': queste note potrebbero essere abbreviate a minime, in modo da coincidere per durata con la minima si<sub>2</sub> del tenore, dopo la quale si farebbe il cambio di registrazione.

<sup>105</sup> V. sopra, nota 70.

all'ottava inferiore. Qualora lo strumento sia dotato di Duodecima (2 2/3') - come, ad esempio, il già menzionato organo della cattedrale di Carpi - si potrebbe anche ricorrere a una registrazione con Principale (8') Duodecima (2 2/3') e Quintadecima (2') - non molto diversa da quella testé illustrata; simile a quella antegnadiana ma più sonora - oppure combinare, più liberamente, Principale (8'), Ottava (4'), Duodecima (2 2/3') e Quintadecima (2').

Non vorremmo concludere questi appunti senza ricordare che delle precedenti osservazioni, e particolarmente di quelle sul tempo e sulle proporzioni che legano fra loro le diverse sezioni delle composizioni frescobaldiane esaminate, in tanto si avvantaggerà l'esecuzione, in quanto l'interprete avrà saputo liberarsi da un certo effetto inibitorio che esse potrebbero di primo acchito esercitare sulla sua creatività. Guai se, per esempio, lo stacco dei tempi dovesse divenire incerto per un eccessivo scrupolo nell'osservazione delle proporzioni indicate o dei valori metronomici suggeriti. Non meno negativa, viceversa, sarebbe una creatività arbitraria che non fosse fondata sulla conoscenza della notazione mensurale e delle consuetudini esecutive e stilistiche che stanno alla base della musica frescobaldiana. Ma una volta acquisito, con lo studio e con l'analisi, questi necessari fondamenti, l'ultimo passo per l'interprete potrebbe forse consistere nel relativizzarne la portata, per ritrovare quella primordiale libertà creatrice, che a questo punto non potrà non essere ricca di frutti, dovesse anche condurlo a fare il contrario di quanto precedentemente ipotizzato.

In questa stessa direzione ci pare vadano le parole - che potremmo ben far nostre, riferendole al contenuto di questo articolo - con le quali Frescobaldi conclude i suoi avvertimenti premessi al *Primo libro di capricci*: "Il che sia detto con ogni modestia, & con rimettermi al buon giuditio degli studiosi<sup>106</sup>".

---

<sup>106</sup> Cfr. O. MISCHIATI, *Catalogo cit.*, p. 55 nel vol. edito da Marsilio, o p. 39 in "L'Organo" XXI (1983).

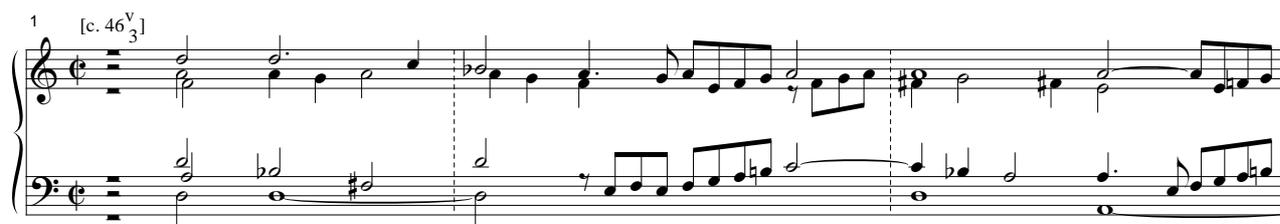
## La Toccata per l'organo col contrabasso ovvero pedale di Frescobaldi

### Appunti di critica testuale<sup>1</sup>

La celeberrima *Toccata per l'organo col contrabasso ovvero pedale* di Frescobaldi ci è tramandata, come è noto, da un'unica fonte manoscritta: l'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino, volume I (Giordano 1)<sup>2</sup>. Sebbene questa toccata sia stata già per due volte pubblicata, prima da Sandro Dalla Libera<sup>3</sup>, poi da W. Richard Shindle<sup>4</sup>, non disponiamo ancora di un'edizione pienamente soddisfacente, e non solo per taluni errori di trascrizione contenuti in quelle due recenti edizioni<sup>5</sup>, ma, a nostro avviso, per errori contenuti nella fonte stessa da cui queste dipendono.

Riportiamo anzitutto qui di seguito il testo della *Toccata* così come si ricava dal manoscritto, oggi disponibile in edizione anastatica<sup>6</sup>.

#### *Toccata per l'Organo col contrabasso ovvero Pedale di Frescobaldi*



<sup>1</sup> Questo articolo è stato pubblicato per la prima volta in "L'Organo" XXV-XXVI (1987-88), Bologna 1991, Pàtron, pp. 63-72. Ringraziamo la casa editrice Pàtron, che ci ha concesso l'autorizzazione per la presente ristampa.

<sup>2</sup> Sull'Intavolatura di Torino si veda OSCAR MISCHIATI, *L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino - Catalogo ragionato*, in "L'Organo" IV (1963), pp. 1-154.

<sup>3</sup> GIROLAMO FRESCOBALDI, *Nove toccate inedite* a cura di SANDRO DALLA LIBERA, Brescia 1962, L'Organo ("Monumenti di musica italiana", Serie I, vol. II), pp. 22-23.

<sup>4</sup> GIROLAMO FRESCOBALDI, *Keyboard Compositions Preserved in Manuscripts* Edited by W. RICHARD SHINDLE, Vol. I, *Toccatas*, s. I., 1968, American Institute of Musicology; Reprint: Neuhausen-Stuttgart 1982, Hänssler Verlag ("Corpus of Early Keyboard Music", 30-I), pp. 72-74.

<sup>5</sup> Per l'edizione di Dalla Libera osserviamo quanto segue (la numerazione delle misure è quella di Dalla Libera; fra parentesi la nostra):

Mis. 14 (14) il do<sub>3</sub> dell'alto (seconda nota) è erroneo: il manoscritto ha mi<sub>3</sub>.

Mis. 20 (203-212) al fa<sub>3</sub> dell'alto (breve nell'ed. di Dalla Libera) corrispondono nel ms. due fa<sub>3</sub> semibrevis non legati.

Mis. 20 (203-212) il bemolle consiliato (sestultima semicroma della mano sinistra) è improprio: il ms. ha si<sub>4</sub>.

Mis. 213-4 (221-2) mano destra: la settima semicroma (la<sub>3</sub> in Dalla Libera) è do<sub>4</sub> nel ms.; mano sinistra: la semicroma iniziale della penultima quartina (la<sub>2</sub> in Dalla Libera) è fa<sub>2</sub> nel ms.

Per l'edizione di Shindle rileviamo quanto segue (la numerazione delle misure è quella di Shindle; fra parentesi la nostra):

Mis. 28 (15) la quarta nota dell'alto (do<sub>3</sub> in Shindle) è erronea: il ms. ha mi<sub>3</sub>.

Mis. 34 (20) la cromia iniziale della mano sinistra (re<sub>2</sub> in Shindle) è erronea: il ms. ha re<sub>3</sub>.

Mis. 36-37 (21) la legatura fra i due re<sub>4</sub> del soprano, presente in Shindle, va eliminata.

<sup>6</sup> *Musiche in tavolatura organistica tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino - Fondo Giordano Foà I*, Ristampa anastatica, Bologna 1970, Forni ("Monumenta organica", A: Manuscripta, 1). La *Toccata* comincia a c. 46<sup>V</sup> e termina a c. 47<sup>V</sup>.

4 [c. 47<sub>3</sub>]

7 [c. 46<sup>V</sup><sub>4</sub>]

10

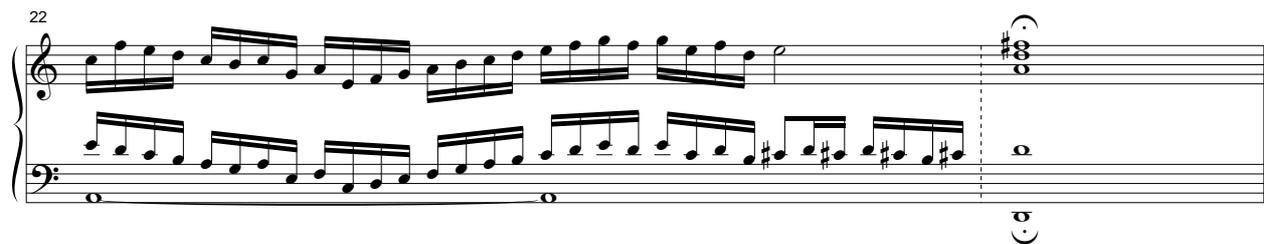
12 [c. 47<sub>4</sub>]

14 [c. 47<sup>V</sup><sub>1</sub>]

17 [c. 48<sub>1</sub>]

20 [c. 47<sup>V</sup><sub>2</sub>]

28



Alcuni errori, evidentissimi, erano già stati rettificati da Sandro Dalla Libera e da Shindle. A mis. 8 le ultime due crome del soprano ( $si\flat_3$  e  $do_4$  nel manoscritto) erano state corrette in  $la_3$  e  $si\flat_3$  dai due curatori. A mis. 19 le tre note iniziali della mano sinistra ( $si\flat_2$ ,  $la_2$ ,  $sol_2$  nel manoscritto) erano state corrette in  $la_2$ ,  $sol_2$ ,  $fa_2$  dal solo Dalla Libera.

Ma è in particolare su due passi "sospetti" che vorremmo richiamare l'attenzione degli studiosi, anche perché gli errori che qui il manoscritto presenta rischiano di passare inosservati in forza dell'abitudine a sentir eseguire il brano così come il manoscritto ce l'ha tramandato.

A mis. 18 è sospetto il  $re_1$  del pedale, in quanto crea un'aspra dissonanza con il  $mi_2$  della mano sinistra e con il  $sol_3$  della destra, dissonanza che nelle correnti esecuzioni viene necessariamente enfatizzata sostenendo le note dissonanti affidate al manuale, come se si trattasse di appoggiature. Un confronto stilistico con la *Quinta toccata sopra i pedali per l'organo, e senza* e con la *Toccata sesta per l'organo sopra i pedali, e senza*, contenute nel *Secondo libro di toccate*<sup>7</sup>, mette in evidenza come nelle due toccate a stampa ciascuna delle diverse sezioni corrispondenti alle singole note del pedale, cominci di regola con un'armonia consonante e maggiore, e termini con una formula di trillo. Si vedano, nella *Quinta toccata*, le consonanze iniziali delle miss. 1, 9, 22, 36, 57; nella *Toccata sesta*, le consonanze iniziali delle miss. 1, 11, 22, 35, 76. In tutti questi casi l'inizio di ciascuna sezione è caratterizzato non solo da consonanza, ma dalla triade maggiore. Eccezionale è l'inizio della sezione corrispondente alla nota-pedale *la* nella *Toccata sesta* (mis. 57), dove tuttavia la dissonanza si presenta come ritardo armonico regolarmente "preparato", e comunque risolve sulla triade maggiore. Si vedano, nella *Quinta toccata*, le formule di trillo delle miss. 8, 21, 35, 56, 71; nella *Toccata sesta* le formule di trillo delle miss. 10, 21, 34, 56, 75, 93. Nella *Toccata col contrabasso ovvero pedale* appaiono pertanto sospetti sia, a mis. 18, l'inizio della nuova sezione (corrispondente alla nota-pedale *re*) senza la consonanza e senza la triade maggiore, sia, a mis. 17, la conclusione repentina della sezione precedente (corrispondente alla nota-pedale *sol*) senza la normale formula derivata dal trillo. Poiché una simile formula si trova, per l'appunto, alla mis. 18, sembra chiaro che questa doveva contenere, secondo le intenzioni dell'autore, le ultime note della sezione del *sol*, e che solo alla mis. 19 doveva cominciare la sezione del *re*. Si può insomma ritenere che nel manoscritto (autografo di Frescobaldi?) che servì di base al copista dell'Intavolatura di Torino per la trascrizione di questa *Toccata*, il *sol* del pedale si protraesse fino a tutta la misura 18, e il *re* del pedale cominciasse soltanto all'inizio della 19. Questa ipotesi appare tanto più attendibile in quanto la lezione congetturata corrisponde alla consuetudine stilistica dell'autore, e inoltre contiene in se stessa i motivi della sua probabile alterazione da parte del copista. Che la lezione congetturata corrisponda pienamente ai moduli stilistici frescobaldiani, lo si può verificare semplicemente confrontando la mis. 18 di questa *Toccata* nella sua nuova forma (si veda in fondo a questo articolo il testo della *Toccata* interamente emendato), con la mis. 75 della già citata *Toccata sesta* del *Secondo libro*. L'analogia è sorprendente: in entrambi i casi una sosta su un'armonia di

<sup>7</sup> Per le due diverse edizioni del *Secondo libro di toccate*, si veda OSCAR MISCHIATI, *Catalogo delle edizioni originali delle opere di Girolamo Frescobaldi*, in *Frescobaldi e il suo tempo nel quarto centenario della nascita*, Venezia 1983, Marsilio, pp. 45-72; oppure il testo dallo stesso titolo apparso in "L'Organo" XXI (1983), pp. 3-82. Per un'edizione moderna delle due toccate, si consiglia GIROLAMO FRESCOBALDI, *Opere complete*, III, *Il secondo libro di toccate d'intavolatura di cembalo e organo 1627-1637* a cura di ETIENNE DARBELLAY, Milano 1979, Suvini Zerboni ("Monumenti musicali italiani editi a cura della Società Italiana di Musicologia", vol. V), pp. 18-21 e 22-27. A questa edizione ci si riferirà in seguito per la numerazione delle misure.

sesta e ottava, che poi risolve su una analoga formula di trillo. Né deve stupire, nella *Toccata col contrabasso* così rettificata, la presenza insolita di una triade minore, che viene così a trovarsi all'inizio della sezione corrispondente alla nota-pedale *re* (inizio della mis. 19): il  $fa\flat_3$  era già stato anticipato nella formula di trillo della mis. 18, così come il  $sol_3$  all'inizio della mis. 76 nella *Toccata sesta* era già stato anticipato nella formula di trillo della misura precedente. D'altra parte è vero che nella *Quinta* e nella *Toccata sesta* tutte le diverse sezioni cominciano con una triade maggiore; tuttavia all'inizio della mis. 39 nella *Toccata sesta*, dove, mutato il tempo da C a 6/4, s'inizia la seconda sottosezione sempre sul *re* tenuto del pedale, troviamo un'armonia di *re minore* del tutto analoga a quella della mis. 19 della *Toccata col contrabasso*. Quanto poi all'altra considerazione, sulla validità della lezione congetturata come quella che contiene in se stessa i motivi della sua probabile corruzione da parte del copista, si consideri quanto condizionante dovette essere per il copista il mutamento di tempo all'inizio della mis. 18. Al copista dovette sembrare ovvio che il *re* del pedale doveva entrare contemporaneamente al ritorno del tempo C (il  $\text{C}$  del manoscritto dovrebbe essere, a nostro avviso, rettificato in C, che è l'indicazione di tempo della *Quinta* e della *Toccata sesta* del *Secondo libro*<sup>8</sup>), così come doveva parergli automatico che dall'inizio del C, e non dopo una mezza misura, cominciasse la nuova sezione, quella basata sulla nota-pedale *re*. Ecco dunque spiegato il motivo dell'errore. Quanto al  $do\sharp_2$  da noi introdotto al termine della misura 18 al posto del  $do\flat_2$  del manoscritto, esso trova perfetto riscontro nel  $fa\sharp_3$  della mis. 21 della *Toccata sesta*. Né sembri qui troppo onerosa la congettura del  $do\sharp_2$ . È vero che nelle intavolature tedesche le alterazioni sono inequivocabili, e *do* e  $do\sharp$  sono indicati in modi totalmente diversi. Tuttavia è probabile che il copista dell'Intavolatura di Torino trascrisse la *Toccata* da un manoscritto (forse, come si è accennato, un autografo frescobaldiano oggi perduto) redatto in intavolatura d'organo italiana. Trascrivendo poteva benissimo essergli sfuggito il segno del *diesis*<sup>9</sup>. Così come in un altro punto (mis. 3) deve, al contrario, aver copiato il  $fa_3$  dell'antigrafo (terza nota dell'alto), preceduto da un  $fa\sharp_3$  (prima nota dell'alto), come se il *diesis* di quest'ultima nota dovesse essere applicato anche al *fa* successivo<sup>10</sup>.

L'altro passo "sospetto" della *Toccata col contrabasso* è quello di mis. 7. Stupisce quel  $mi_4$ , dissonante con il  $fa_1$  del pedale e in relazione di tritono con il  $si\flat_2$  della mano sinistra, e poi risolto per terza maggiore discendente, senza salire a  $fa_4$ . Qui il suggerimento ci viene da un'altra "toccata sopra i pedali", tramandata da un manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana, il Codice Chigiano Q. IV. 25<sup>11</sup>. La toccata (*Toccata per organo*), seguita da una canzone (*Canzona che segue alla Toccata*), è riportata alle cc. 5<sup>v</sup>-8<sup>v</sup> <sup>12</sup>. Le miss. 36-37 (si veda l'edizione Shindle) di questa toccata presentano una singolare analogia con la mis. 7 della *Toccata col contrabasso*.



<sup>8</sup> Si noti inoltre che tutte le toccate a stampa di Frescobaldi, con C originale, sono riportate nell'Intavolatura di Torino con l'indicazione di tempo  $\text{C}$ .

<sup>9</sup> A sostegno del  $do\sharp_2$  si confrontino inoltre le miss. 32-33 e 50-51 della *Toccata sesta*. Per la lezione da noi proposta per la mis. 19 può servire il confronto con le miss. 52-53 della *Quinta toccata*. Nell'esecuzione della mis. 19 della *Toccata col contrabasso* il  $fa_3$  della destra, indicato come minima, dovrà essere leggermente abbreviato.

<sup>10</sup> Come è noto, nelle antiche intavolature italiane l'alterazione valeva in linea di principio per la sola nota immediatamente seguente. Tuttavia non di rado venivano omissi, in formule cadenzali o trilli, i *diesis* di note più volte ripetute.

<sup>11</sup> Su questo manoscritto e sugli altri della raccolta chigiana contenenti musica per strumento a tastiera, si veda HARRY B. LINCOLN, *I manoscritti chigiani di musica organo-cembalistica della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in "L'Organo" V (1964-1967), pp. 63-82.

<sup>12</sup> Si veda l'edizione moderna in GIROLAMO FRESCOBALDI, *Keyboard Compositions Preserved in Manuscripts* Edited by W. RICHARD SHINDLE, Vol. I cit., pp. 1-3.

In entrambi i casi comincia una sezione basata sulla nota-pedale *fa* (si noti inoltre che entrambe le composizioni sono nel tono minore di *re*). E in entrambi i casi il tenore si muove da  $do_3$  a  $si_{b2}$  a  $la_2$ ; e su queste due ultime note del tenore il soprano si muove fundamentalmente, a parte le note d'ornamento, per decime parallele. È perciò possibile ipotizzare per la misura 7 della *Toccata col contrabasso* una lezione congetturale che corrisponde, ancora una volta, all'uso stilistico frescobaldiano e contiene inoltre in sé i motivi della sua successiva alterazione da parte del copista. Risulta infatti chiaro che la seguente lezione, da noi ipotizzata per la mis. 7 (mano destra),



contenendo per due volte la coppia di note  $re_4$ - $do_4$ , poteva facilmente trasformarsi, per banale aplografia, nella seguente.



A questo punto mancava l'equivalente di una semiminima, e il copista potrebbe aver eliminato il difetto inserendo quel  $mi_4$  prima del  $do_4$ . Il risultato sonoro (si veda in fondo a questo articolo l'intera composizione con il testo emendato) è più che soddisfacente<sup>13</sup>. In mancanza di altre fonti manoscritte con cui effettuare una collazione, non resta che congetturare, e le considerazioni precedenti ci paiono convincenti.

Quanto si è detto fin qui, vale, naturalmente, solo per l'aspetto testuale della *Toccata col contrabasso ovvero pedale*. Di altro ordine, evidentemente, sarebbero considerazioni sull'aspetto esecutivo e interpretativo della composizione. Sotto questo aspetto, di cui qui non ci occupiamo, ci sia qui tuttavia consentito soltanto un paio di suggerimenti, relativi alle miss. 3 e 8.

A mis. 3 è possibile e forse consigliabile eseguire la cadenza con un trillo, che graficamente potrebbe essere indicato nel modo seguente,



<sup>13</sup> Il disegno



sembra riecheggiato poco più avanti, mis. 8, ultime note della sinistra:



Altra significativa concordanza interna per il ritmo della mis. 7 è alle miss. 17-18, mano destra:



senza con ciò escludere, ma anzi dando per scontata la possibilità di eseguire il trillo liberamente e con un maggior numero di note. Questo suggerimento è in linea con le considerazioni fatte sopra circa l'uso frescobaldiano di concludere le diverse sezioni corrispondenti alle singole note-pedale, con formule di trillo. Si tratta tuttavia, ripetiamo, di un semplice suggerimento *esecutivo*, e in nessun modo di una proposta di emendazione del testo.

A mis. 8 si nota l'imitazione evidenziata nell'esempio musicale.



La semicroma della destra dovrebbe, a nostro avviso, assumere la velocità delle note seguenti, essere cioè equiparata a una croma. Essa è indicata graficamente come semicroma soltanto perché segue una croma puntata. Ma tale *punto* indicherà una libera protrazione della nota (paragonabile in un certo senso a quella indicata nella grafia moderna dal *punto coronato*), in conformità con il ben noto precetto frescobaldiano secondo cui "non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta; come veggiamo usarsi ne i Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, è sostenendola etiandio in aria, secondo i loro affetti, ò senso delle parole<sup>14</sup>".

Ecco il testo emendato della *Toccata*.

The image displays three systems of musical notation for a piece titled 'Toccata'. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The first system starts with a measure number '1' and includes various rhythmic markings such as [z] and [m]. The second system starts with a measure number '4' and features a complex rhythmic pattern in the right hand. The third system starts with a measure number '7' and continues the piece with similar rhythmic complexity. The notation includes many slurs, ties, and specific rhythmic symbols.

<sup>14</sup> Seconda versione degli avvertimenti "Al lettore", apparsa nelle edizioni del *Primo libro* successive alla prima e ristampata anche in alcuni esemplari dell'edizione 1637 del *Secondo libro*. È l'avvertimento n. 1.

This musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The systems are numbered 10, 12, 14, 17, 20, and 22. The music is written in a single key signature with a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings like *p*. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#) in the final measure of system 22.

## I Quaderni di *Musicaaaa!*

- 1 - **Johannes Ockeghem** - *Missa Cuiusvis toni* (primi toni e tertii toni)
- 2 - **Johannes Ockeghem** - *Missa Cuiusvis toni* (quinti toni e septimi toni)  
a cura di Carlo Marenco
- 3 - **Gian Paolo Ferrari** - *Per eseguire Frescobaldi*
- 4 - **Luca Marenzio** - *Il Terzo libro dei madrigali a cinque voci* (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio** - *Il Terzo libro dei madrigali a cinque voci* (seconda parte)  
a cura di Carlo Marenco
- 6 - **Gastone Zotto** - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa*
- 7 - **Enzo Fantin** - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi*
- 8 - **Gian Paolo Ferrari** - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia*  
per soprano, organo positivo o clavicembalo
- 9 - **Antonio Ferradini** - *Le sei sonate per cembalo (I-II-III)*
- 10 - **Antonio Ferradini** - *Le sei sonate per cembalo (IV-V-VI)*  
a cura di Alberto Iesuè
- 11 - **Guillaume Dufay** - *Missa Caput*  
a cura di Carlo Marenco
- 12 - **Gian Paolo Ferrari** - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania*
- 13 - **Giovanni Benedetto Platti** - *Sonate a tre (I 58, 60, 61, 65, 66)*
- 14 - **Giovanni Benedetto Platti** - *Sonate a tre (I 67, 68, 70, 74)*  
a cura di Alberto Iesuè
- 15 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (seconda parte)
- 17 - **Giovan Francesco Becattelli** - *Sonate fugate*  
a cura di Roberto Becheri
- 18 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (terza parte)
- 19 - **Orazio Vecchi** - *Madrigali a sei voci* (prima parte)
- 20 - **Orazio Vecchi** - *Madrigali a sei voci* (seconda parte)  
ed. critica di Mariarosa Pollastri
- 21 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (quarta parte)
- 22 - **Luca Marenzio** - *Il Secondo libro dei madrigali a cinque voci* (prima parte)
- 23 - **Luca Marenzio** - *Il Secondo libro dei madrigali a cinque voci* (seconda parte)  
a cura di Carlo Marenco